

César Oliveros Aya
Sarah Valentina Jaramillo Chaves



SHAKESPEARE

EL TEATRO DE LA POLÍTICA Y EL
DERECHO

SHAKESPEARE: EL TEATRO DE LA POLÍTICA Y EL DERECHO

EDITOR ACADÉMICO

CESAR OLIVEROS AYA

AUTORES

César Oliveros Aya

Sarah Valentina Jaramillo Chaves

COMITÉ CIENTÍFICO

Luis Felipe Jiménez Jiménez

Universidad Zacatecas. México

Wilson Merino Sánchez

Universidad Regional Autónoma de los Andes. Ecuador

Alejandro Robledo Rodríguez

Universidad de los Andes. Chile

Jorge Fabian Villalba

Universidad Católica de Córdoba. Argentina

Patricia Britos

Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina

Luis María caballero

Universidad Siglo 21. Argentina

Enrique Mármol Palacios

Universidad de Guayaquil. Ecuador.

CONSEJO SUPERIOR

María Juliana Araujo Oñate

Presidenta

Carlos Eugenio Solarte Portilla

Miembro externo

Alejandro Olaya Dávila

Miembro externo

Óscar Manco López

Miembro externo

Juan De Dios Villegas Perea

Decano Miembro del Consejo Superior

Yuranis del Carmen De La Hoz Pantoja

Representante de los profesores

Andrés Felipe Márquez Acosta

Representante de los estudiantes

Hans Diederichs Quirós

Egresado Miembro del Consejo Superior

AUTORIDADES DE GOBIERNO

Juan Santiago Correa Restrepo

Rector

Javier Daza Lesmes

Vicerrector Académico

Yezid Orlando Pérez Alemán

Vicerrector de Desarrollo Estratégico

María Fernanda Juliao Ferreira

Vicerrectora Financiera y Administrativa

Alejandro Suárez Parada

Secretario General

PARES ACADÉMICOS

Fredy Humberto Rodriguez

Universidad libre

David Mendoza Beltran

Universidad Libre

FACULTAD CIENCIAS SOCIALES Y ADMISNISTRATIVAS

Carlos Hernández Diaz

Decano

Barbara Elena Páez Dominguez

Secretaria Académica

SHAKESPEARE: EL TEATRO DE LA POLÍTICA Y EL DERECHO / directores Carlos Arturo Hernández, Cesar Oliveros Aya — Bogotá: Fundación Universitaria San Martín, 2026. 239 p.; 30 cm.

Incluye referencias bibliográficas

ISBN: 978-958-721-044-6

Primera Edición

Número de volumen: 1

Formato: Digital

ISBN Digital: 978-958-721-044-6

Año: 2026

Diseño de cubierta: Angie Paola Sanabria Ortiz

Diagramación: Angie Paola Sanabria Ortiz

Nota a la publicación

Las opiniones y contenidos reflejados en los capítulos de esta publicación no necesariamente representan la posición de la Fundación Universitaria San Martín, por lo que son responsabilidad exclusiva de los autores que aportaron su conocimiento para el desarrollo de esta edición.

Carrera 18 # 80-75

Bogotá D.C., Colombia.

PBX: 4322671

Correo electrónico del libro: publicaciones@sanmartin.edu.co

A la familia Aya Arias, por esos invaluable momentos que yacen en la memoria y constantemente recrean lecciones de vida, historia y resiliencia.

A la familia Chaves Acero, por su confianza, apoyo y estar siempre presente en cada meta alcanzada.

El género de la tragedia y la institución del derecho están ligados uno a otro en su surgimiento y su estructura: la tragedia es el género del derecho, el derecho es la justicia de la tragedia.

Christoph Menke

El teatro que se produjo en Londres entre 1560 y 1642 estaba destinado, como aquel que floreció en la Atenas del siglo X a.C., a encender agudas polémicas, a enriquecer las posibilidades teatrales, a guiar el movimiento escénico de Occidente y a convertirse en obligado punto de referencia desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

Amalia Iriarte Núñez

INTRODUCCIÓN

La obra de William Shakespeare es un ejemplo de obra total, por cuanto en ella se conjugan las diferentes facetas de la complejidad humana, la dinámica del poder y la tensión generada por los dilemas morales frente a la toma de decisiones. Desde que surgió en el marco del teatro isabelino hasta su vigencia en la contemporaneidad, son piezas teatrales que siempre cautivan y llaman la atención de miles de espectadores y lectores. Para las ciencias sociales representa un universo de estudio sobre la naturaleza de la gobernanza, la legitimidad de la autoridad y las fronteras de la ley. No en vano esa denominación de autor clásico pervive, se mantiene incólume con el paso del tiempo, pues el alcance de su narrativa presenta todo un prisma de posibilidades de innegable profundidad y múltiples dimensiones hermenéuticas.

El presente estudio no busca argumentar que el hombre nacido en Stratford-upon-Avon fuese un teórico o filósofo de la política, mucho menos un jurista en el sentido formal, sino de reconocer que sus trabajos dramatizan los conflictos propios de la existencia social y política, cuyo abordaje coadyuva a comprender la génesis, el ejercicio y las consecuencias del poder, así como los límites subyacentes entre la justicia, la venganza y el orden jurídico.

Bajo dicha premisa se parte del objetivo de explorar, con el rigor que exige una aproximación académica, la vasta y compleja influencia de la tragedia shakesperiana en los puntos de conexión que entrañan la política y el derecho. Por lo tanto, los planteamientos no son proclives a ilustrar conceptos preexistentes, más bien se orientan a identificar, describir, explicar y comparar imaginarios presentes en las obras teatrales, su impacto en apreciaciones colectivas, la conceptualización de arquetipos sobre el ejercicio del poder, la problematización de la administración de justicia frente a la impunidad y la exploración de factores psicológicos y sociales relacionados con la violencia y el desorden. Para ello, es preciso trascender la lectura para inmiscuirse en las intersecciones disciplinarias que conectan la estética teatral con la teoría política, la filosofía del

derecho y la historia del pensamiento.

La hipótesis que sustenta el enfoque de la investigación es que las obras de Shakespeare -en especial los dramas históricos y las tragedias-, por medio del tratamiento de las falencias humanas y estructurales del poder, han dado cuenta de modelos discursivos, debates y concepciones fundamentales sobre la política y el derecho cuya influencia ha estado presente en la comprensión política e histórica del derecho occidental.

Como género literario, la tragedia explicita las contradicciones humanas individuales y colectivas, en la esfera pública y en la privada, permitiendo ahondar en las consecuencias catastróficas de la ambición desmedida, la traición, la burla a la justicia y los equívocos en la aplicación de la normatividad legal.

En los trabajos de Shakespeare esa mirada adquiere un grado de sofisticación de alto rango tanto en contenido como en estética narrativa. Obras como Hamlet, Oteló, El rey Lear y Macbeth no se quedan en contar las desventuras de sus protagonistas; para un estudiante de derecho o de ciencia política pueden leerse como estudios de caso sobre la crisis del poder, la corrupción de la autoridad y el colapso del orden socio jurídico. El dramaturgo inglés, más allá de los eventos, profundiza en la psicología de los gobernantes y los gobernados, revela motivaciones ocultas, justificaciones dirigidas por la perversidad y dilemas morales que escudan las decisiones políticas, con lo cual resulta posible abordar estas historias bajo un lente crítico para desnudar las patologías del gobierno, en especial cuando antepone intereses particulares sobre aquellos ligados al bienestar general.

En Macbeth, por ejemplo, hallamos una parábola aterradora sobre la tiranía, cómo el ascenso ilegítimo al poder va corrompiendo el alma, en medio de una espiral de violencia para conservarlo. La figura del tirano, despojada de legitimidad moral y legal, se convierte en objeto

de estudio de la erosión de la institucionalidad con su consecuente degradación del bien común. En contraste, El rey Lear ofrece una meditación sombría sobre la abdicación de la responsabilidad real, la fragilidad de la autoridad rayana en la manipulación, en especial cuando la investidura pierde valor frente al desorden, pues mancilla la justicia natural a través de la ingratitud y la codicia.

En estas piezas teatrales, la tragedia deja al descubierto la vulnerabilidad del poder, la ceguera de quienes lo ejercen sin sabiduría ni previsión, con lo cual su sentido clásico supera la alegoría histórica y se convierte en exploración atemporal de los principios y falencias de la labor gubernativa. Y, por otro lado, también se hallan impregnadas de problemáticas éticas, escenas de juicios, discursos legales o debates sobre la aplicabilidad de la ley, lo que sugiere una familiaridad con las prácticas jurídicas de la época en que fueron escritas. En ellas la tragedia resulta ser un medio donde se examinan complejidades ligadas a la equidad, la misericordia y la retribución.

Hamlet es, quizá, la tragedia que con mayor ímpetu logra adentrarse en los entresijos del derecho y la justicia. La cuestión de la venganza personal frente a la justicia institucional representa un dilema que ha sido adaptado a diversas manifestaciones artísticas, incluyendo la película El rey león, de Disney. La personalidad vacilante del protagonista, su tormento ante la necesidad de vengar la muerte de su padre y la insuficiencia del sistema legal para lograr una reparación, son algunas de las propuestas temáticas que arroja dicha tragedia.

Por otro lado, la naturaleza de la ley se debate entre ser un instrumento de orden o la proclividad a la perversión para proteger a los injustos. De igual manera, propone interrogantes como el rol de la moralidad ante lo que, de manera subjetiva, puede considerarse justicia. Por ende, esa búsqueda de trascendencia en el seguimiento de la normatividad contrasta con la profusión de caos y anarquía que se desatan cuando se deniega tal búsqueda o ella resulta pervertida.

Apenas si se avizora la punta del iceberg en la utilidad de la majestuosa obra de Shakespeare. La política y el derecho refulgen de manera más profunda al permitir configurar un imaginario colectivo que ha influenciado el pensamiento occidental. Los arquetipos de personas como el tirano ambicioso (Macbeth), el líder traicionado (Julio César), la figura atormentada por la venganza (Hamlet), la víctima de la injusticia (Lear), entre otros, han trascendido las páginas del teatro para asumir el lugar de referentes culturales que informan nuestra comprensión de esos componentes temáticos que forjan las sociedades y los Estados.

La importancia de estas tragedias ha tenido eco en la manera en que los grupos humanos perciben a sus líderes, instituciones y procesos judiciales. En consecuencia, han proporcionado un marco interpretativo para entendernos como humanidad, establecer paralelismos, extraer lecciones y anticipar consecuencias, lo que eleva el material narrativo a una especie de parametrización de la ciudadanía, donde se aprende sobre los peligros de la ambición, la búsqueda desmesurada de justicia y los entresijos de la administración del poder.

Es un conjunto de obras que anticipan conceptos luego desarrollados por la teoría política y el pensamiento jurídico de la modernidad, al abordar las fallas sistémicas del poder dentro de las estructuras sociales. No hay una idealización, sino un escrutinio que revela ambivalencias desestabiliza certezas y expone las contradicciones de la autoridad.

Al tomar la representación de la justicia como un concepto elusivo, casi siempre definido por intereses particulares, impacta en las corrientes críticas del derecho. Este tipo de cuestionamiento que va más allá de la simple condena moral individual identifica las estructuras que cohonestan con la injusticia. Asimismo, con la exposición de las relaciones de poder asimétricas y la opresión de los vulnerables, que son temas recurrentes en muchas de sus tragedias, pueden hallarse visos de antecedentes de la crítica social.

A nivel metodológico, el trabajo que nos ocupa asume una perspectiva interdisciplinaria. Para comprender la influencia de las tragedias en la política y el derecho, se adopta un enfoque que integra herramientas y perspectivas de diversas disciplinas, incluyendo algunos acercamientos a la psicología social, el enfoque sociológico y los estudios críticos del derecho. Esta mixtura de acercamientos disciplinares permite una comprensión integral de cómo las representaciones dramáticas de Shakespeare han interactuado de manera sincrética con el discurso y la práctica política y jurídica a lo largo de los siglos.

Así las cosas, el enfoque académico se orienta hacia ejes temáticos que conectan las tragedias shakesperianas con las ideas principales sobre la política y el derecho. Se estudian ejemplos clave de las obras trágicas con el ánimo de ilustrar el abordaje de conceptos como soberanía, legitimidad, tiranía, rebelión, ley natural versus ley positiva, castigo, venganza y misericordia. La temporalidad de la influencia abarca desde el periodo isabelino, donde las obras comenzaron a circular junto a las preocupaciones de su época, hasta la modernidad y contemporaneidad, ámbitos donde su relevancia sigue generando relecturas y apropiaciones. No se pretende agotar cada posible conexión, sino establecer una orientación descriptiva y explicativa que guíe futuras investigaciones y profundice en la comprensión de esta relación simbiótica.

Para apreciar la plenitud la riqueza de las tragedias de Shakespeare con el enfoque propuesto es preciso situarlas dentro del contexto alusivo al renacimiento inglés, una época de convulsas transformaciones sociales, políticas y religiosas. La emergencia del estado moderno, el fortalecimiento de la monarquía, los conflictos religiosos, el florecimiento del pensamiento humanista, fueron creando un ambiente intelectual, si bien atractivo, no estuvo exento de incertidumbres y desafíos sobre la administración del poder y la consecución de un orden.

En el ámbito político, la Inglaterra isabelina y jacobina llegó a caracterizarse por una tensión constante entre el absolutismo monárquico y las crecientes demandas de representación y

de limitación del poder real punto seguido aspectos como la inteligencia del poder como la legitimidad de la sucesión y el derecho a la rebelión fueron objeto de intensos debates. La obra del bardo, al explorar las consecuencias de la tiranía, la usurpación el mal gobierno, interactuaron de manera compleja con estas discusiones, a menudo sirviendo cómo interpretaciones cifradas de las realidades políticas de la corte. En el ámbito jurídico, el derecho común inglés estaba en constante evolución, así que las tensiones entre equidad, misericordia y la estricta aplicación de la ley resultaron temas relevantes reflejados en la dramaturgia de este autor.

La influencia shakesperiana ha ido evolucionando y reinterpretándose a lo largo de los siglos hasta el punto de señalar que cada generación ha encontrado en estas obras un referente para sus propias ansiedades y aspiraciones. Esta recepción dinámica es un testimonio de la universalidad de los temas que Shakespeare aborda y de la capacidad de sus tragedias para trascender su tiempo.

Durante el siglo XVIII, el pensamiento ilustrado, enfatizado en la razón y el derecho natural halló en esta bibliografía un terreno fértil para el debate sobre la tiranía y la injusticia. Pensadores como Montesquieu, Rousseau, aunque no siempre se refirieron directamente a Shakespeare, abordaron temas que sintonizan con las problemáticas de sus obras. En el siglo XIX, el romanticismo y el nacionalismo encontraron en los héroes shakesperianos figuras con las cuales identificarse y a través de ellas explorar el sentir nacional y las luchas por la libertad. En el siglo XX, las tragedias fueron reexaminadas a la luz de las grandes guerras mundiales como los totalitarismos y las complejidades de la justicia transicional, encontrando vínculos con la brutalidad del poder y las dificultades de la reconciliación. De esta manera la influencia de este compendio narrativo no resulta ser un simple dato histórico, sino un proceso continuo de diálogo entre la obra y las cambiantes realidades el poder y del derecho.

Bajo estos propósitos, se busca entonces explorar la conceptualización de la administración

del poder y la representación de la soberanía en las tragedias, explicando cómo Shakespeare detalla las fuentes de su legitimidad o ilegitimidad, y las consecuencias de su abuso, para lo cual se examinarán figuras de personajes convertidos en líderes a efecto de desentrañar las complejidades de la autoridad política.

Por consiguiente, se describirá la representación de la ley, la justicia y el orden, tomando esa tensión entre la ley positiva y la ley natural y la perspectiva de los mecanismos de justicia, el rol de la venganza y el perdón y la fragilidad del orden legal frente al caos y la violencia.

De igual manera, se abordarán algunos elementos relacionados con la psicología del liderazgo político y sus deficiencias, aludiendo a los perfiles de los personajes trágicos, especialmente en el momento de horadar en la ambición, la paranoia, la culpa y la moralidad personal en tanto factores que influyen en las decisiones políticas y sus consecuencias.

Se insistirá en la influencia longeva de Shakespeare en las miradas político-jurídicas contemporáneas, aportando ejemplos que han permitido contextualizar las estimaciones del poder en la época actual.

En el estudio propuesto, valorar la trascendencia de las tragedias shakesperianas, a guisa de documentos culturales de relevancia significativa para comprender el sentido del poder, hará posible aludir a la manera en que el arte teatral ha expresado los conflictos inherentes a la gobernanza y la aplicación de la ley, que los convierte en textos capaces de dialogar con las preocupaciones de cada época.

La exploración inicial en el marco de esta investigación ha puesto en evidencia que el impacto de Shakespeare no es unidireccional ni simplista, se trata de una influencia multifacética que opera a través de la configuración de imaginarios, la conceptualización de arquetipos, la

crítica de sistemas y la reflexión sobre dilemas éticos y jurídicos. Con ello se espera que el desarrollo de este estudio no solo enriquezca la comprensión de la obra de Shakespeare desde una orientación interdisciplinar, sino que también defina nuevas luces sobre la intrincada relación entre literatura, política y derecho.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1.....	22
CAPÍTULO 2.....	42
CAPITULO 3.....	78
CAPÍTULO 4.....	97
CAPÍTULO 5.....	117
CAPÍTULO 6.....	157
CAPÍTULO 7.....	171
CAPÍTULO 8.....	186
CAPÍTULO 9.....	204
CONCLUSIONES.....	223
BIBLIOGRAFÍA.....	231
LOS AUTORES	239





CAPÍTULO

01

EL TEATRO DE SHAKESPEARE

CAPÍTULO 1

EL TEATRO DE SHAKESPEARE



Figura 1: Shakespeare, derecho y política

Sumergirnos en las tragedias de William Shakespeare implica entrar en un ejercicio mimético de la condición humana. En sus obras podemos encontrar una riqueza significativa para comprender las pasiones humanas en su estado más crudo, al igual que los conflictos morales y los dilemas éticos propios de los saberes ligados a las ciencias sociales. La brillantez de su pluma nos da un lente crítico para ahondar en la política, el derecho y los avatares de la sociedad.

Varios son los factores que enriquecen la calidad de estas piezas magistrales que han hecho historia en el teatro y de las que se sigue hablando en la contemporaneidad.

En primera instancia, tenemos personajes muy complejos; no son arquetipos planos, se trata de individuos con una vida interior turbulenta constantemente son sometidos a decisiones no exentas de implicación emocional. Sus dramas son tan intensos que nos hacen sentir angustia. Piénsese en Bruto, desgarrado entre su amor por Julio César y su deber hacia la república; o en

Hamlet, paralizado por la duda la búsqueda de justicia. Desde una mirada jurídica, estos personajes nos obligan a explorar las motivaciones que entrañan las acciones humanas y pueden terminar en litigios, crímenes o decisiones de estado. La pregunta frecuente al respecto es qué razones conducen a un individuo a sobrepasar la línea permitida por la cordura, la coherencia y la razón.

Por otro lado, asistimos a conflictos que suelen colocar en riesgo la idea de orden. En las tragedias, no hablamos solo de peleas personales, vemos colisiones de proporciones épicas; a nivel familiar, político y moral, estos conflictos resultan ser la médula de la tensión dramática y rara vez tienen finales felices pues la incapacidad de la ley para contener ciertas pasiones o las deficiencias del sistema político a la hora de dirimir disputas suelen promover consecuencias fatales que nos recuerdan la fragilidad del orden social la necesidad de sistemas robustos que puedan ponerle límite a la marea de la ambición y de la venganza.

Frente a ese maremágnum de situaciones Shakespeare nos invita a reflexionar sobre una cuestión filosófica que continúa atormentando a los tribunales y a la misma filosofía del derecho: la relación entre el destino y el libre albedrío. ¿En realidad somos dueños de nuestras decisiones o estamos predestinados a ciertos desenlaces?



Figura 2: Una obra trascendente

Aunque los personajes shakespearianos luchen por reorientar su camino, suelen verse arrastrados por una fuerza mayor, en una serie de eventos que parecen inevitables. Más allá del fatalismo, se trata de una invitación a considerar la influencia del contexto, de las circunstancias históricas y de las estructuras e instituciones sociales sobre la agencia individual.

En el enfoque jurídico, esto se traduce en debates sobre la responsabilidad penal, la administración de una justicia privada que se antepone a la lógica y a la legitimidad de las autoridades, la atenuación de culpas por factores externos, la incidencia de la fuerza mayor y el caso fortuito como factores que difícilmente pueden preverse, con lo cual también surge el interrogante de ¿hasta qué punto somos, en realidad libres, al tomar decisiones y qué tanto somos conscientes de las consecuencias que ellas pueden generar?

Desde otro ángulo de apreciación, uno de los aspectos recurrentes, y en cierta forma relevantes, para la comprensión de las implicaciones sobre justicia que tienen los relatos de Shakespeare son las tramas sobre venganza. Nos muestra de manera brutal y sin concesiones, cómo ese deseo se impone al nivel de fuerza destructiva que genera un ciclo interminable acciones y consecuencias catastróficas.

En Hamlet y Oteló tenemos ejemplos palpables de justicia privada en tanto búsqueda de retribución sin la participación de la ley y cómo ella desintegra la vida de los individuos y los hunden en una espiral de caos. Dichos relatos emergen entonces como justificación de la necesidad del monopolio estatal de la fuerza y la administración de justicia. Ahí la tragedia nos refiere la carencia de un sistema legal que pueda analizar y juzgar las afrentas de la sociedad que resulta abocada a la anarquía cuando invoca la ley del talión.

Los personajes se enfrentan a decisiones cruciales con repercusiones que obligan a preguntarnos ¿qué significa actuar moralmente en un mundo imperfecto? ¿Cuáles son los límites

de la ambición? ¿cómo juzgamos a aquellos que actúan por principios que creemos nobles, pero arrojan resultados desastrosos?

No en vano la mayoría de estas obras se adentran hacia finales donde la muerte de los personajes protagónicos es inminente. Esa forma de dar solución a los eventos narrados genera una experiencia catártica en el espectador quien se ve sacudido y obligado a reflexionar sobre la naturaleza humana, la justicia y la vulnerabilidad de la civilización. Son un recordatorio constante de que la ley no opera en un vacío, sino en el complejo y variopinto escenario de la existencia humana.

1.1. Del rito sacro al escenario secular

Nacida en la cuna de la democracia ateniense, la tragedia griega estuvo ligada a la religión y a las festividades en honor a Dionisio. Era un acto de comunidad, ritual que purificaba y unificaba a la Polis a través de una revisión de mitos fundacionales. El teatro era el templo y allí el sufrimiento del héroe no sólo era personal, sino una manifestación de las tensiones entre el hombre y el orden cósmico o divino (García, 2017).

En la época de Shakespeare florece el renacimiento inglés, con las consecuentes transformaciones sociales científicas y religiosas que reflejó el cambio de paradigma hacia el antropocentrismo. El teatro isabelino era un espacio más secular comercial vibrante y accesible a todas las clases sociales. No era un rito sagrado sino una exploración de la condición humana en sí misma despojada de la necesidad de rituales religiosos específicos. Bajo esa premisa, del destino dictado por los dioses se pasa a las consecuencias de las decisiones humanas en un mundo que empezaba a verse más autónomo.

En la antigüedad, la tragedia se adhirió a las estructuras aristotélicas de las tres unidades: acción tiempo y lugar. Busca una coherencia y una intensidad que concentraron la atención en un

único conflicto. El coro, entendido a nivel de personaje colectivo, no sólo comentaba la acción, sino que ofrecía la voz de la comunidad, frente a una moralidad establecida del orden social y divino. Será una voz para la reflexión ética, una especie de conciencia colectiva en el escenario (Romero, 2017: 2-3).

Shakespeare cambió todo este esquema. Sus obras son expansivas y libres, con múltiples ubicaciones y cronologías que pueden abarcar años. Esta libertad formal le permitió una mayor complejidad narrativa, La inclusión de subtramas coadyuvó al desarrollo de un mundo dramático más rico y desordenado, más parecido, más cercano a la vida misma. Al omitir el coro, la reflexión ética ya no es una voz externa, pues se internaliza en la psique de los personajes y se deja a la interpretación de la audiencia.

Tal situación nos lleva a una de las distinciones más destacables en la comparación de lo trágico. Los personajes de la tragedia griega eran arquetipos monumentales, referencias que encarnaban virtudes o defectos universales, sujetos a un destino ineludible; su *hybris* era la falla trágica que los unía al destino divino; la empatía del público se generaba por el reconocimiento de su propia humanidad en la grandeza y la caída del héroe.

Los personajes shakesperianos resultan complejos y multidimensionales. Son almas torturadas, mentes sometidas a dilemas éticos con una intensidad muy marcada, motivaciones intrincadas, personales, llenas de contradicciones y ambigüedades. Con ello, el autor invita a explorar los abismos de la psicología humana, entender qué hacen los personajes, cuáles son las razones que motivan su comportamiento, le otorga una individualidad fiel al propio pensamiento político de la época, en cuanto al surgimiento de las ideas liberales

Mientras la tragedia griega suele definirse por la intervención de los dioses y un destino predeterminado donde los personajes luchan casi siempre en vano contra fuerzas cósmicas in-

evitables, Shakespeare introduce una dimensión más moderna. Enfatiza en el libre albedrío, en las decisiones individuales como catalizadores de las consecuencias trágicas. No es únicamente lo sobrenatural lo que puede conducirles a la ruina, sino también sus elecciones sus pasiones descontroladas, sus errores de juicio. Es un acercamiento a la visión de la responsabilidad individual que transversaliza todas las áreas del derecho.

El estilo de la tragedia griega era poético y elevado, con diálogos formales y coros líricos que subrayaban la dignidad del ritmo. Shakespeare sustentó en su lenguaje la naturaleza emocional de la escena; utilizó la prosa, el verso, mezclando lo sublime con lo coloquial, lo filosófico con lo mundano. Esta versatilidad permite que su obra sea más accesible, más vibrante y cercana a la experiencia cotidiana.

En cuanto a la manera en que culminaban, las tragedias griegas optaban por la muerte del héroe y una necesaria restauración del orden. La idea de equilibrio restablecido implicaba pagar un alto costo.

De esta manera, las tragedias shakesperianas conducen a finales más ambiguos, con menos definición en términos de justicia, precisamente porque el factor religioso no convoca la impresionabilidad del espectador. La catástrofe es ineludible y conlleva a la audiencia a una reflexión constante sobre la falibilidad del ser humano y a sobrellevar las cicatrices ocasionadas en la prueba dramática de los personajes.

1.2. ¿Cómo nos muestra Shakespeare la política en sus tragedias?

La tragedia puede leerse desde dos niveles: por un lado, buscando identificar qué ha captado de su tiempo, cuáles han sido sus malestares y expectativas, y cómo ha tamizado los sentimientos alrededor de la vida, los sentidos, los deseos, la muerte y los demás, para desplegar un prisma de situaciones donde se conjuguen referentes socioculturales en momentos de crisis a efecto de

resignificar el Estado, el patriarcado, el destino, las posibilidades históricas de la acción política, las categorías de hombres y mujeres, el valor diferencial de las vidas y las muertes de ellos, etc. En un segundo nivel, la tragedia puede pensarse en la forma como se concibe, idea, planea, escribe e instrumentaliza en cada momento histórico (Arbuet, 2015: 13-14).

El bardo nos presenta la ambición desmedida como una suerte de veneno que, una vez ingerido, destruye al individuo y de paso todo lo que le rodea. Macbeth, por ejemplo, lleva al traste su reino al convertirse en un tirano preso de la paranoia, obnubilado por una profecía e influenciado por una esposa calculadora y sin escrúpulos. Ricardo III despliega voracidad en cada decisión, en tanto no pierde cuidado de aniquilar a quien se interponga en su camino al trono. Ante ello, es inevitable no pensar en la filosofía política de Thomas Hobbes, al entender que el poder sin frenos es la vía expedita al caos.

La corrupción y el engaño están a la orden del día en este tipo de relatos. La trama se teje con base en traiciones, manipulaciones, conspiración y doble juego, donde la confianza resulta menoscabada; pensemos en Julio César, cuyos amigos y colegas se encargarán de eliminarlo bajo discursos que otean la intencionalidad virtuosa.

La figura del líder junto con la naturaleza de la autoridad son situaciones que obligan a pensar en la legitimidad de los gobernantes, si ella radica en el linaje, la fuerza o el consentimiento del pueblo. En *El rey Lear*, un monarca abdica de su autoridad sin librarse del poder, con lo cual la proclividad al caos es inevitable, mientras en Julio César el reconocimiento de un líder popular se estrella con el poder del Senado. ¿Cuál es la responsabilidad del gobernante hacia sus súbditos? ¿Qué sucede cuando el liderazgo falla o se corrompe?

Así, las tragedias ponen en la palestra los conflictos internos que pueden desgarrar un reino. La lucha por el poder no es un problema de sucesión únicamente, también puede ser vista como

una batalla por la identidad misma de la nación. En Hamlet, el asesinato del rey y la consecuente usurpación del trono dan lugar a una crisis institucional y una tribulación muy personal, íntima, del joven príncipe, lo cual degenera en una desestabilización de todo el reino.

Y es que las decisiones de los líderes, de manera inevitable, afectan la vida de los ciudadanos comunes, la desesperación del pueblo romano manipulado por Antonio, la angustia de los súbditos de Ricardo III, la aflicción de los inocentes afectados por la locura de Lear, invitan a reflexionar sobre los derechos y deberes del ciudadano frente al poder estatal.

Inclusive en El Mercader de Venecia, que no es una tragedia propiamente dicha, su famoso juicio es un brillante ejemplo de cómo la idea de lo justo representada en la letra de la ley puede chocar con la justicia moral, principios de equidad y de misericordia. Es frecuente advertir los riesgos de vulneración legal o subvertida por el poder y los peligros de la instrumentalización del derecho por parte de quienes detentan algún grado de poder.

El riesgo constante de que la institucionalidad se desmorone es, tal vez, la principal preocupación que rodea la presencia de un gobernante y la idoneidad de su gestión. Mantener el equilibrio entre el poder, el reconocimiento y el respeto por las normas no resulta fácil, cuando el ímpetu, el ego, la subjetividad se impone, pues las consecuencias son devastadoras para todos.

Shakespeare no rehuyó la crítica social y política. Su obra explora las injusticias inherentes a la administración del poder. No era un panfletista, sino un observador perspicaz e incisivo, que exponía las fisuras de la sociedad, abriendo el debate para el disenso y el cuestionamiento frente a la precariedad del poder y la necesidad de mecanismos de sucesión y transición que eviten un colapso general.

Por otro lado, da voz al pueblo respecto al impacto que la política genera en las masas. Las

multitudes se reflejan en sus relatos bajo el tamiz de una fuerza poderosa, pero voluble y emocional, susceptible de sublimarse por el carisma de los líderes, lo cual atrae la atención sobre la opinión pública frente a los peligros de la demagogia.

1.3. La política en tiempos de Shakespeare



Figura 3: Isabel I

Pensemos en la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII; plena era de la monarquía absoluta, en especial bajo el reinado de Isabel I (1558-1603), la “reina virgen”, cuidando de tomar con reserva la expresión “absoluta”, pues no se habla de una déspota sin límites, sino de una monarca que, aunque poseía vastos poderes, era una maestra en el arte de la política pragmática. Fue una figura que con mano firme y astuta supo enfrentar las turbulencias de su tiempo. Su habilidad manifiesta pudo mantener un equilibrio entre la centralización del poder monárquico y la necesidad de contar con apoyo popular y parlamentario.

Como afirma Margaret George, es un verdadero misterio y la historia colabora para ocultarnos su verdadero ser. No obstante, “los victorianos la consideraron la fundadora de la grandeza inglesa, por la destreza en el mar de sus marinos, las compañías de comercio inglesas y la exploración de lugares exóticos” (2011: 821-822).

De igual manera, también la han reconocido bajo el perfil de

“la suprema ejecutiva de éxito (o heroína de acción), así como la suprema celebridad en una era fascinada por la mística de las celebridades, de ser famoso por la fama misma. Su figura (con sus amplias faldas, sus collares de perlas y su alta gorguera) es un icono reconocido al instante en cualquier parte. De hecho, el reconocimiento que obtiene es tal que haría llorar de envidia a cualquier producto comercial. De esa manera Isabel Tudor sigue ejerciendo su poder sobre nosotros” (2011: 822).

Lo anterior es vital para entender el alcance narrativo de, por ejemplo, Julio César. Pese a que se halla ambientada en Roma, la preocupación por la tiranía, la legitimidad del gobernante y la estabilidad del Estado hacía mella en una Inglaterra que había pasado por décadas de inestabilidad dinástica y religiosa. Shakespeare no podía criticar a la Corona de manera directa, pero podía explorar estos temas en contextos históricos o lejanos.

La época isabelina soportó la tensión entre católicos y protestantes. La reina, del lado de los segundos, intentó una vía moderada, intermedia, para asegurar la estabilidad del reino; pero, la amenaza de levantamientos, conspiraciones -como la de Babington- y la intervención de potencias católicas -España, por ejemplo- era una constante.

Las implicaciones de dicha tensión permearon hasta el Derecho mismo. La libertad religiosa se equiparaba a la lealtad política; el disenso podía ser visto como traición. Ello adquiere matices en los relatos: en Hamlet, la sombra del purgatorio, en Macbeth, la invocación del bien y del mal, el regicidio, los desafíos al orden divino, son muestras de esa particularidad. La ley se convirtió en arma para mantener la unidad religiosa y política a costa de la libertad de conciencia.

El Parlamento comenzó a adquirir influencia creciente, en especial sobre asuntos fiscales y

legislativos, lo que forjó una tensa relación con la Corona. Ello explotará luego en la guerra civil inglesa y el desarrollo de la teoría constitucional.

La proliferación de la imprenta adquirió matices revolucionarios, pues permitió la difusión masiva de obras literarias, así como ideas políticas que propugnaron aspectos ligados a la soberanía en contraste con desafueros del poder lo cual fue haciendo mella en la conciencia pública. Ir más allá de los círculos académicos y cortesanos ocasiono mayor alfabetización jurídica y política para el pueblo.

No obstante, el teatro estaba sometido a un estricto control y censura. El contenido dramático debía ser aprobado por la Corona, lo cual implicaba astucia para los autores. No podía criticarse a la monarquía so pena de poner en riesgo su prestigio y seguridad. La tragedia fue un nicho seguro para fomentar el disenso velado en tanto permitía debatir la naturaleza de la autoridad, la moralidad política sin caer en la sedición explícita. Curiosa forma en que el Derecho, en su faceta de control estatal, puede, en forma paradójica, empujar al arte a ser más ingenioso y simbólico.

No puede ignorarse la influencia italiana en las intrigas cortesanas de la política del momento. La Italia renacentista, junto con sus principados, condotieros y la perspectiva de Maquiavelo presentó un acercamiento pragmático a la realpolitik coyuntural. En las cortes europeas se paseaba la intriga, la manipulación del poder, al lado del asesinato. Shakespeare absorbió esa atmósfera, y villanos del calibre de Yago o Ricardo III, son émulos de esa astucia maquiavélica que soslaya los escrúpulos. Así se puso de presente la tensión entre la moralidad de los fines y la ética de los medios en el quehacer político.

Es de anotar que

“Entre 1575 y 1585 se produce en Europa un acontecimiento trascendental para la

historia del teatro: la reaparición en Italia, España e Inglaterra de edificaciones destinadas exclusiva, consciente y programáticamente a la representación teatral. Es también de señalar el que en los tres países se hayan dado estructuras muy diferentes: el Teatro Olímpico en Vincenza, el Corral del Príncipe en Madrid y The Theatre de James Burbage y John Brayne en Londres. Sus diferencias implican modos peculiares de concebir, no sólo la puesta en escena y la composición del texto dramático sino, ante todo, la relación actor-público” (Iriarte, 1996: 3).



Figura 4: The Globe Theatre

1.4. El teatro isabelino

Con William Shakespeare, el teatro da un giro significativo en sus planteamientos y descripción del problema político; se trató de

“un hombre que supo vivir ‘desde dentro’ la realidad de su siglo y que entendió, quizá no del todo conscientemente, pero ciertamente sí como curiosidad, como intuición social, una de las más grandes transformaciones de la humanidad, el paso de un mundo viejo a un mundo nuevo en el que el hombre sería el centro y la medida de todas las cosas” (Halliday, 1985: 10).

Es por ello por lo que la figura de “Shakespeare aporta a la historia del teatro y del arte, de una manera diáfana y rotunda, la creación de la ‘metáfora’ para explicar el comportamiento de y entre los seres humanos” (Halliday, 1985: 11), erigiéndose como un referente indispensable para comprender el devenir histórico político del ser humano.

El teatro del bardo, según sus intenciones, es el reflejo de una sociedad que dio visto bueno al juego del histrionismo, no para quedarse en el ejercicio erudito de la manifestación de ideas, sino para involucrarse en las contradicciones y antagonismos de una época. Para Halliday, hay que olvidarse del buen gusto cuando se abordan los dramas del inglés que nació en Stratford – Upon – Avon el 23 de abril de 1564 y cuyas obras permean dos aspectos ineludibles del siglo XVI en Europa: el miedo como factor que había dado cuenta del comportamiento del ser humano durante siglos limitando hasta su capacidad de expresarse como parte integrante de la sociedad y la libertad que se erigía como razón de ser para una nueva perspectiva de humanidad.

Su teatro es atemporal, supera incluso los espacios y subvierte las reglas que otrora condicionaban la puesta en escena. Es un ejercicio interpretativo de la condición del ser social que se mantiene vigente y se acopla a todas las culturas;

“el teatro como espejo del tiempo le hizo no obviar nada: penetró en lo más profundo de las pasiones humanas, el amor, la traición, los celos, la locura, los sueños, el conocimiento, la ambición, la desesperación... nunca unilateralmente, construyendo hombres, nunca máscaras. Buceó en el caos, sin piedad, porque, como poeta y como hombre, poseía la certeza de una finalidad moral en el ser humano. Buceaba en el caos para reconstruir finalmente, un equilibrio armónico, cósmico, que integrara y devolviera al hombre, a su principio, a una perfecta armonía universal. Algo así como poder escribir toda la historia del hombre desde dentro, desde sus contradicciones y deberes más altos, pero siempre teniendo a ese hombre como modelo y medida del

universo” (Halliday, 1985: 13).

Impregnada de sabiduría, intelecto, novedad y apertura de espíritu, la época final del período renacentista creó conciencia para que se abordara a través de las artes un conjunto de temas sociopolíticos que hicieran del teatro el espacio en el cual las personas común y corriente pudieran acercarse a escuchar opiniones sinceras sobre la vida.

La jerarquía de dicha sociedad indicaba la presencia misma del respeto y la deferencia; en la cúspide se hallaba el rey secundado por la nobleza, los hidalgos y, finalmente, el pueblo, con índices muy altos de pobreza.

El dramaturgo se ubicaba en la tercera forma social con el frecuente respaldo de la segunda, lo que le valió una difusión amplia de sus obras en las que tiende a cuestionar la injerencia del poder y la asunción de este por todos y cada uno de los componentes de la sociedad.

El llamado teatro isabelino presentaba un modelo propio en materia de escenario y de desarrollo de las obras; se consideraba como una tarima elevada en el centro, circundada por el público y la parte posterior del escenario se dejaba a los actores, a su vez todo este conjunto estaba circunvalado por una galería de palcos techados. No hace falta ahondar en explicaciones para referir la relación entre los estratos sociales y la arquitectura descrita.

Este teatro fascinaba a todo tipo de espectadores, un público del que hacían parte cortesanos, nobles, comerciantes, artesanos, estudiantes, campesinos, conformando un movimiento dialéctico que tenían en común la capacidad para decodificar los códigos transmitidos en la puesta en escena (Dias, 2014: 120).

Quienes se dedicaban al arte teatral asumían una responsabilidad titánica en materia de

exigencias, pues implicaba un modo de vida extenuante en virtud a que algunas veces las representaciones variaban entre seis y siete obras por semana; se trabajaba durante todo el día, destinándose las mañanas a la preparación del vestuario, el escenario, los ensayos etc. y en horas de la tarde, hasta la noche, tenían lugar las funciones.

“La relación física con este público era muy próxima y directa: la acción se desarrollaba sobre una plataforma rodeada por los espectadores –sin embocadura ni ‘cuarta pared’ que aislara esos dos mundos– que vivían la obra con los personajes. La relación espacial entre escenario y patio de espectadores no era frontal como en los teatros a la italiana, sino prácticamente central. La mayor parte de la asistencia solía permanecer de pie en el patio descubierto –a menudo comiendo o bebiendo, negociando o luchando– o bien en las galerías, pero siempre muy cercanos a la acción. Las galerías, cubiertas por un tejado de paja, estaban dispuestas en tres plantas superpuestas. Reservadas a los más pudientes, éstos ocupaban los mejores lugares, o incluso un sitio en el propio escenario” (Dias, 2014: 120).

De acuerdo con lo anterior, resulta impresionante la aceptación de las piezas shakespearianas, máxime cuando el estilo de las mismas se fundamenta en un excelso uso del lenguaje, en donde la retórica está plagada de figuras literarias en verso, prosa, el final femenino, la utilización de la cesura, los versos encabalgados, los reiterados símiles y metáforas que permitían entregar al público brillantes diálogos que en la época actual aún conservan su elegancia, precisión e innegable sentido de la excelencia.

Ese sentido de la libertad a que ya se ha hecho referencia en reglones precedentes, es el que ha permitido que este autor haya podido llegar tanto al espectador sencillo como al culto, es un arte de participación, en la medida que establece contacto entre el espectador y el drama en sí mismo, acoplando la imaginación del auditorio a partir de la presentación de los diálogos.

En las obras de Shakespeare los personajes hablan como si se tratase de una situación cotidiana, de un momento a otro acuden a la poesía, a veces en el diálogo, ora en el monólogo, obligando al auditorio a que vaya formando la composición del espacio tiempo en que transcurren las situaciones, dando especial tratamiento a la prosa cuando se trata de explicitar lo popular y lo cómico y concediendo mayor significado al verso cuando se trata de situaciones a las que debe imprimirse vigor y que supera el criterio del realismo.

Cabe destacar la profusión del soliloquio, utilizado en una doble vertiente: cuando un personaje se dirige al público y otras veces cuando un personaje se halla en presencia de otros, teniendo como fin manifestar en voz alta los sentimientos y pensamientos, siempre dirigidos al auditorio.

Cada detalle que revela el trabajo de William Shakespeare permite el acercamiento a un nuevo concepto que involucra, necesariamente al ser humano en su naturaleza social y que, de forma indiscutible permite precisar el panorama político de una obra que perdura en sus múltiples dimensiones.

Con el fin de mantener la línea fundante de esta investigación, no puede abordarse la totalidad de las piezas teatrales del bardo, sino aquellas que de manera explícita, directa y concreta se relacionan con el criterio político que ha permitido readecuarlas constantemente en las visiones contemporáneas del mensaje perenne que las hacen verdaderos clásicos.

En consecuencia, se demostrará el tratamiento que de los elementos básicos de la política hace el inglés, de acuerdo con las siguientes obras: Antonio y Cleopatra, Coriolano, Enrique IV primera y segunda parte, Enrique V, Enrique VI primera, segunda y tercera parte, Enrique VIII, Hamlet, Julio César, Macbeth, El rey Juan, El rey Lear, Ricardo II, Ricardo III y Tito Andrónico.

Desde esta perspectiva, abordar lo político a través de la tragedia halla su razón de ser en que este género literario plantea una mirada al tratamiento del conflicto que suele reflejar la tendencia al antagonismo en las tensiones de poder dentro de toda sociedad, aspecto que, como esboza Ernesto Laclau puede entenderse mejor desde lo que él llama dislocación.

La dislocación se manifiesta como un evento que desequilibra el orden natural de una situación dada donde el poder, la identidad y la sociedad son contingentes definiendo una incompletitud manifiesta (Cáceres, 2020).

Desde dicho concepto es posible comprender la tragedia shakespeariana desde varios criterios:

a). Cuando hay quiebre del orden establecido, como ocurre en Macbeth o en El rey Lear. En estas obras, la dislocación tiene lugar al momento de percibir intervenciones externas que alteran el orden normal de las cosas. El asesinato de Duncan disloca el discurso legitimado del derecho divino. La decisión irracional del rey sobre dividir su reino subvierte la estructura de poder tradicional. Surge entonces un vacío que revela la fragilidad de la construcción del poder, lo cual obliga a los personajes a luchar de manera desesperada para restaurar un orden cuya base esencial ya no existe.

b). Cuando se manifiesta la imposibilidad de una identidad plena. Según Laclau, la dislocación también acontece en tanto los sujetos advierten una carencia definida a partir de la influencia externa que los define, pero, a la vez, los niega. Es el caso de Hamlet cuando pronuncia su famoso soliloquio “ser o no ser”. Su identidad está dislocada. El asesinato del padre hace tambalear su lugar en el mundo y en la estructura de poder, disloca su rol como príncipe, pero tampoco se decide a convertirse en vengador, prueba de ello la serie de actos fallidos y las dudas frecuentes.

c). Cuando irrumpen significantes vacíos. En Julio César, la idea de la república de Roma pierde sentido tras el asesinato de César; Bruto y Marco Antonio intentan apropiarse de esa premisa para denotar sus justificaciones. También, en Othello el concepto de honestidad es distorsionado por Yago, manipulando el significado de las acciones de Desdémona e influyendo en el moro a través de múltiples dudas hasta dislocar por completo su visión del mundo.

El pensamiento trágico, es el que permite, entonces, contextualizar el aspecto fáctico de la política, pues en ella reside la constante aplicación de la lógica dialéctica, en la medida en que confluye en debates, interpelaciones, controversias, y contradicciones que van perfilando la sinuosidad de caracteres en función de la administración del poder y la búsqueda del reconocimiento colectivo a través de la autoridad como culmen de la existencia en tanto simboliza un acercamiento a la idea de lo superior con claros matices vocativos, aunado a la estrategia de la oratoria y la retórica como estrategias para propender la consecución de la complicidad ineluctable de la masa social.

Lo que en la antigua Grecia daba razón de ser a la organización de la vida, ese logos que justificaba la participación, se transformará en el ámbito shakesperiano, en la necesidad de construir lo que Thomas Hobbes llamaría el universo político artificial, el lenguaje político común, a partir de la confrontación. En esta nueva época de la evolución teatral el sentido de lo divino, el matiz de juzgamiento exclusivo de los dioses, la visión del marionetista todopoderoso se reemplaza por la responsabilidad directa, autónoma y controlada en su totalidad por el querer humano; la divinidad pasa a segundo plano como pretexto, como medio que fundamenta dogmáticamente la tesitura de la religión, católica y protestante, a través de las diferencias remarcadas en los estratos y las clasificaciones de los individuos según sus vínculos con el poder.

“La tragedia, desde su nacimiento, plantea preguntas. Es lo que siempre ha hecho la tragedia: plantear problemas y esbozar respuestas, nunca definitivas, nunca tajantes,

siempre diversas. Esa es, a nuestro entender, su belleza. Una belleza que la teoría política ha sabido advertir, utilizándola para interpretar nuestros problemas más acuciantes y urgentes, encontrando en ella más preguntas y más respuestas, y haciendo de las reflexiones que plantea un pensar con otros” (Padilla, 2021: 172).

Con el drama de Shakespeare, el teatro se aboca al conflicto entre hombres y el sínodo trágico se halla circunscrito al direccionamiento del libre albedrío adobado con las insufribles consecuencias de las pasiones, las ambiciones y el egocentrismo que, como factor perjudicial de los cambios renacentistas, hacen del ser humano una presa fácil y vulnerable de los mismos convencionalismos sociales creados para la preservación de un orden a través de la incidencia permanente de la organización estatal.

Aclarados estos presupuestos, es menester ahondar en las tramas entretejidas por el bar-
do con maestría, iniciando con las llamadas tragedias inglesas que permiten acercarse al fatum abismal del poder y la progresividad corruptora de las figuras monárquicas, continuando con el drama legendario y culminando con el ciclo romano.



CAPÍTULO

02

**EL CICLO
INGLÉS**

CAPÍTULO 2

EL CICLO INGLÉS



Figura 5: La historia de un linaje

La publicación en latín de la *Historiae Anglorum*, del humanista italiano Polidoro Vergil, que parte desde la conquista normanda hasta el reinado de Ricardo III, fue la primera historia de Inglaterra descrita y explicada en términos modernos, se trata

“de la primera vez que se escribe una historia con unidad narrativa, reconociendo cau-

sas y efectos, interpretando hechos, generalizando su significado para que pudieran servir como lección útil y práctica. Vergil [...] es el primero que introduce la historia como gran maestra de la vida política, y tocará temas como la rebelión, la traición, el buen y mal gobierno” (Trillo, 1999: 76-77).

Además de esa obra, a la cual se suman las publicaciones de Tomás Moro, destaca de manera especial las Crónicas históricas de Hall y Holinshed, “sobre las que, a su vez, Shakespeare elaborará los argumentos dramáticos de sus Tetralogías históricas” (Trillo, 1999: 82).

Cabe destacar que durante el siglo XVI las obras teatrales relacionadas con pasajes de la historia inglesa, denominadas “History Plays”, fueron muy populares. Dentro de esa moda literaria, el bardo aportó los dramas históricos que permiten acercarse a los antecedentes del linaje de Isabel I, como puede evidenciarse en la primera publicación de la colección de obras dramáticas condensadas en el llamado First Folio (1623), recopilación efectuada por John Heminges y Henry Condell (Sabroso, 2021: 90).

En ese conjunto narrativo, también llamado el ciclo inglés, pueden apreciarse varios eventos cuya influencia, según el autor, resultaban significativos para entender la situación política y social de su época: la importancia de la unidad del país, el rechazo a la dominación del Papa y defensa de la independencia de Inglaterra respecto a los dictados de Roma, y el papel que juegan ambos en el poder, la seguridad y el prestigio de Inglaterra (Sabroso, 2021: 91).

Allí la tragedia se disfraza de drama histórico, pero sus componentes esenciales subyacen en cada serie de eventos, precisamente porque están matizados con una intensidad desgarradora; situaciones donde las coronas, además de ser símbolos de un inmenso poder también tienen un revés al convertirse en pesadas cargas que aplastan las almas y van minando los destinos de quienes las portan, así como los de aquellos que les rodean.

Cuando nos sumergimos en sus letras, nos damos cuenta de que son como un vasto tapiz tejido con hilos de oro y sangre, de gloria y miseria. En medio de la tensión alcanzamos a ver el torbellino de la historia inglesa medieval donde se desnuda el alma humana en momentos de suma crudeza.

El poder refulge con tal magnitud, semejante a una fruta dulce y envenenada, provoca, es atrayente, pero en su núcleo rebosa letalidad. En las líneas de estas obras somos testigos de un desfile de hombres y mujeres consumidos por la sed del trono, gente dispuesta a traicionar, gestar conspiraciones, planear asesinatos. La ambición desmedida, sin límites, se convierte en un apetito voraz que no tiene cortapisas y arrastra a los individuos a marismas de oscuridad donde habita una paradoja cruel consistente en que, una vez obtenido el poder, rara vez trae consigo la paz; toma la forma de un escenario solitario, plagado de angustia, de paranoia, se vuelve en un infierno personal que consume las almas.

El bardo deslucel el ejercicio del gobierno para mostrarnos un concepto escurridizo, una verdad subjetiva, sumisa ante los alcances de las armas, la intriga, la manipulación. Vemos reyes que pisotean hasta su propia dignidad -Ricardo III-, reyes fuertes que alcanzan el trono a través de una jungla de sangre y fuego -Enrique IV-, reyes con el suficiente carisma para llevar a su pueblo a la gloria, pero cargan la pesada losa de la violencia a costas -Enrique V-. Un maremágnum de venganza convertida en ciclo interminable, heridas que sangran por generaciones en una suerte de bucle de autodestrucción.

Asistimos a un conjunto narrativo entendido como crónicas de la guerra civil. En sus tramas es frecuente encontrar ciudades arrasadas, familias divididas, hijos contra padres, hermanos contra hermanos; el campo de batalla refleja la barbarie entronizada en la naturaleza humana, en especial cuando las pasiones se desatan. Puede hallarse el coraje más desafiante, a la vez que la cobardía más abyecta, la nobleza en la miseria y la crueldad en el triunfo. La tragedia no sólo se

percibe a través de la muerte de un monarca, sino también la muerte de la paz, de la inocencia, de la fe en la justicia.

Los personajes no resultan estáticos, van evolucionando con el paso de las circunstancias, se transforman y también pueden deformarse. No hay ninguno que resulte indiferente a las vicisitudes que consumen, pero también definen el lado más fuerte de las personalidades.

La vida da cuenta de su fatuidad, de su finitud; es frágil, tanto como lo efímero del poder. Quienes han consolidado una reputación implacable se derrumban, muchos de ellos de manera violenta y solitaria. Shakespeare nos recuerda que más allá de los títulos, de las investiduras y la pompa que obnubila razón, hay cuerpos vulnerables, almas que tarde o temprano enfrentan las consecuencias de sus actos.

2.1. La vida y la muerte del rey Juan



Es una obra histórica, centrada en el reinado de Juan I de Inglaterra, también conocido como Juan Sin Tierra. Fue hijo de Enrique II y Leonor de Aquitania.

El relato da inicio con una fuerte tensión por el trono inglés; Ricardo Corazón de León ha fallecido sin dejar descendencia y su hermano Juan asciende al trono, pese a que el hijo de Godofredo, su hermano mayor, llamado Arturo, invoca la ley de primogenitura. Ese reclamo es apoyado por Felipe, rey de Francia, quien exige a Juan la abdicación correspondiente. Pero ocurre que el rey fallecido tiene un heredero ilegítimo, Philip Faulconbridge.

Juan es excomulgado por el cardenal Pandulfo, al negarse a recibir al obispo de Canterbury como representante de la Iglesia católica. Se verá sometido a la autoridad del Papa con el objeto de evitar que Francia invada su territorio.

En el acaecer del conflicto bélico, Juan da captura a Arturo y aprovecha para indicarle a Hubert de Burgh el deseo de que su sobrino sea ultimado, como así ocurre de manera accidental, lo cual genera suspicacia en las oscuras implicaciones del rey al respecto.

Ese cúmulo de circunstancias, dan lugar al descontento del pueblo inglés que comienza a retirarle su respaldo al monarca, inclinándose a apoyar al delfín Luis de Francia en sus propósitos invasores.

El reino se halla en un caos que, aunado a la endeble salud del rey, hace que un monje lo envenene. En la agonía, la nobleza que le ha sido leal y el príncipe Enrique, su hijo, le acompañan. Faulconbridge continúa firme en la defensa de Inglaterra, hasta que el cardenal Pandulfo consigue la paz con Francia. El príncipe se convertirá en Enrique III, para ofrecer una frágil esperanza de estabilidad.

Siguiendo una secuencia cronológica de los argumentos, el estudio del presente trabajo académico parte de *La vida y la muerte del rey Juan*, pieza teatral entendida como preludio narrativo a las obras principales del ciclo inglés.

Define la figura de un bufón que llega situarse como monarca debido a la muerte de su hermano Ricardo Corazón de León; una vez en el trono, despliega el poder con el fin de legitimar su posición y para ello promueve el asesinato de su sobrino Arturo, quien era el heredero del reino. Esa acción será la que matice el camino hacia su propia perdición.

Huelga destacar el encauzamiento del poder como bastión para provocar situaciones desmedidas en la administración del reino, pasando por afectaciones internas e internacionales que minimizan el sentido de autoridad que debiera poseer todo gobernante idóneo. El rol de Juan describe con sencillez la aplicación práctica de la teoría de las dos espadas que permite comprender claramente la situación política de la Edad Media, pues se enfrenta con el poder papal a fin de mostrarse como el único personaje investido de verdadera autoridad.

La torpeza que emana de la vapuleada retórica de Juan es otro ejemplo de la crítica política shakesperiana, en la cual se muestra al rey como un inepto que no comprende cuál es su razón de ser, ni tampoco los fines que conllevan la dirección de un estado.

Prueba de la incoherencia en sus amagos de discurso puede entreverse en el siguiente aparte:

“La paz sea con Francia, si Francia en paz permite la justa y sucesoria entrada a lo que es nuestro; si no, que sangre Francia, y la paz suba al cielo, mientras nosotros, agente iracundo de Dios, corregimos esa altiva queja que sacude la paz del cielo” (Shakespeare, 2013: 455).

La ausencia de diplomacia en sus aseveraciones, debilitan cualquier posibilidad de menguar problemas políticos, lo que desvirtúa la categoría monárquica como bastión para sopesar conflictos y genera, eso sí, descreimiento, inseguridad y riesgo a la nación.

Otro ejemplo se circunscribe en la patética intentona de conceder tranquilidad a su séquito:

“De esta doble coronación varias razones, para mí poderosas, compartí con ustedes. Y otras más poderosas les diré cuanto menor mi miedo. Mientras, digan qué que no esté bien reformarían, y notarán muy bien con cuanta voluntad oiré y accederé a sus peticiones” (Shakespeare, 2012: 499).

No hay elegancia, no hay vocación; Juan es un triste bufón ensalzado como rey que no puede negar su propia naturaleza, su ridícula visión de lo que considera justo hasta el punto de creerse sus propias mentiras.

Este es el punto de partida del ciclo inglés en los dramas de Shakespeare; desde ya se vislumbran las motivaciones que irán a ser ingredientes esenciales en las tragedias subsiguientes para mostrar un panorama caótico de la monarquía inglesa como escenario de traiciones, malversaciones y muerte.

Destilado en un tono sarcástico, de inefable mordacidad, la historia del rey Juan es la historia del gobernante caprichoso, del enano convertido en gigante, pero cuyo espíritu no puede negar su origen y con pasos rayanos en el más pueril de los criterios se inventa el mundo a su medida, tejiendo intrigas para jugar con su egocentrismo que se estrella contra el sesgo, para él, cruel de la realidad.

La ironía de la obra ataca, de fondo, la institucionalidad de la época, para ubicarse en el tema concreto: la legitimidad moral y política. Esa reflexión continúa vigente, un tema inacabado que en la historia contemporánea se reitera hasta la saciedad, no sólo desde la potestad ejecutiva, sino también y en qué gran medida, en la legislativa y la judicial.

Este es un drama que suele aparecer eclipsado por obras consideradas de mayor calidad, sin embargo, es una obra fascinante y compleja que explora cuestionamientos fundamentales sobre la política y el derecho. Aquí, el autor se sumerge en un torbellino de intrigas dinásticas, conflictos internacionales y dilemas morales que contrastan con los debates sobre la autoridad, la legitimidad y la ley.

La base del relato gira en torno a la legitimidad del monarca de la cual deviene la tensión entre un derecho sucesorio y la tenencia material del trono; esta situación desencadena una guerra civil e internacional, evidenciando que el derecho por sí solo no es suficiente sin la capacidad de imponerlo.

Las razones jurídicas sobre la sucesión suelen ser manipuladas por los personajes para anteponer sus intereses personales. La ley no es un factor determinante, se vuelve retórica para justificar las conveniencias. Nótese que Francia apoya a Arturo por un interés sesgado y no por ceñirse al sentido normativo.

Por manera, no aparece un tribunal supremo que dé la última palabra; la decisión recae en el poder de las armas, el conflicto impera sobre la base del capricho individual, no hay diplomacia, no hay persuasión.

El Papa excomulga a Juan, y con ese veredicto coloca a Inglaterra en interdicción en razón a la controversia sobre la designación del arzobispo de Canterbury. Tal situación enmarca la lucha

por la soberanía inglesa frente a la autoridad de la Iglesia Católica en cabeza del Papa Inocencio III que en la obra es representado por el Cardenal Pandulfo.

De esa manera los nobles ingleses se enfrentan a un dilema al no tener seguridad de la autoridad a la cual deben obedecer. Por ende, la lealtad resulta frágil a la hora de determinar si pesa más el respaldo al rey o el valor espiritual.

Con el personaje de Faulconbridge se define un carácter que aboga por la independencia de Inglaterra para librarse de la injerencia extranjera -tanto de Francia como del Papa, en procura de ver por sí mismos, dando cuenta de lograr la autonomía legal y política de la nación.

También es una exploración de la naturaleza de la justicia cuando el poder habita en un gobernante a quien el despotismo y el capricho le superan. Ese poder arbitrario de Juan desconoce los parámetros de la ley, que resulta subvertida por el propio líder. Cuando ordena asesinar a Arturo es ejemplo de ello; pero también amerita revisar el dilema de Huberto, quien decide no cumplir esa orden, acto demostrativo de la existencia de límites morales frente a la magnificencia de un rey, y se impone la conciencia individual frente al desafuero.

No resulta de menor baza pensar en cómo los tratados de paz -entre Francia e Inglaterra- se hacen y deshacen con pasmosa facilidad, acicateados por la ambición y la conveniencia. Ello redundaría en significar la debilidad de las estructuras legales cuando no se encuentran respaldadas por un poder coercitivo o una verdadera voluntad de cumplimiento.

Juan terminará perdiendo apoyo no sólo por las actuaciones ilegales, sino por la forma en que son percibidas por el pueblo hasta menguar la confianza de sus nobles. Y en este panorama, por más que el lenguaje técnico intente resignificar las decisiones, la intencionalidad demuestra el vacío sustancial de criterios jurídicos que pobremente intentan lavar el prestigio del rey.

2.2. Ricardo II



Figura 7: Una fractura del poder en el reflejo

Por medio de esta obra, Shakespeare aborda los problemas morales de la autoridad, situándose como la historia de la rebelión de un súbdito contra su soberano, de un vasallo medieval contra su señor legítimo y de un pariente contra el jefe de su familia. Es la exploración temática de un rey sustentado en el derecho divino y el surgimiento de un nuevo orden político.

Ricardo II es un monarca que se considera ungido por Dios y, por consiguiente, superior a las leyes terrenales. No obstante, su reinado se percibe por parte de la nobleza, bajo la égida de la tiranía y la ineficacia.

El argumento inicia con una disputa entre dos personajes nobles: un primo del rey, Thomas

Bolingbroke y el duque de Norfolk, Thomas Mowbray. El primero de éstos acusa al segundo de ser el autor de la muerte del duque de Gloucester e incluso insinúa que el rey participó en la conspiración, situación que decanta en un duelo que purifique el honor mancillado.

Existe en el ambiente de la corte real la sensación de que efectivamente el monarca urdió el homicidio, por lo tanto, los cortesanos esperan que sea Bolingbroke el vencedor en el duelo, como una suerte de ordalía que permita vengar el honor perdido de Gloucester.

El enfrentamiento no tiene lugar en virtud de la irrupción de Ricardo quien decide desterrar a los contendientes. En este aparte surge un ostensible abuso de poder que va denotando el carácter déspota y tiránico del rey que, más tarde, es descrito por el padre moribundo de Bolingbroke, Juan de Gante, el duque de Lancaster y tío de aquel, como sigue:

“Me concibo un profeta recién inspirado que al expirar predice el futuro que espera al rey. La fiera e impetuosa llama de su abuso no durará, pues las violentas hogueras se consumen a sí mismas. La llovizna menuda dura largo, mas la tempestad repentina es siempre breve. Quien muy veloz aprieta el paso, muy pronto se fatiga. No alimenta sino asfixia el alimento de quien lo engulle voraz, fútil vanidad del insaciable cormorán, que, consumidas sus reservas, se consume a sí mismo. ¡Ay!, este real trono de reyes, esta isla sitial del cetro, esta tierra de majestad, residencia de Marte, este otro edén, este casi paraíso, este fuerte que la naturaleza erigió para sí misma contra el contagio y la dura mano de la guerra, esta feliz raza de hombres, este pequeño mundo, esta gema engastada en mar de plata, que hace en su servicio las veces de muralla o foso defensor que circunda un castillo contra la envidia de reinos menos venturosos; esta bendita parcela, esta tierra, este reino, esta Inglaterra, nodriza y matriz fecunda de monarcas reales temidos por casta y célebres por cuna, renombrados por sus gestas (en pro de la cristiandad y la leal caballería) en parajes tan lejanos como el sepulcro

sacro en la obstinada Judea, del redentor del mundo, el hijo de María; esta tierra de tan valiosas almas, esta invaluable tierrapreciada por su reputación en todo el orbe, se encuentra ahora arrendada (muero al decirlo) como una exigua vivienda o una granja miserable. Cercada por el mar triunfante, Inglaterra, cuya costa rocosa repele el envidioso asalto del acuoso Neptuno, se ve hoy cercada por la deshonra, con borrones de tinta y bonos de papel podrido. Esta Inglaterra que antes conquistaba a otros, se avasalla a sí misma indignamente. ¡Ay, si tanta vergüenza se esfumase con mi vida, qué feliz sería mi cercana muerte!” (Shakespeare, 2012: 559-560).

Es el sentir del viejo Juan de Gante en el acto II, escena I, en conversación con el duque de York, mientras espera la visita del rey durante la agonía que le embarga. En lo profundo de su ser guarda la esperanza de persuadir al monarca de la fatídica realidad que significa su estadía en el poder.

Minutos después, en presencia de Ricardo y ante la arrogancia que exuda, no puede evitar sostener una discusión sin miramientos, tal como sigue:

“REY RICARDO: ¿Deben los moribundos halagar a los que viven?

JUAN DE GANTE: No, no los vivos halagan a los que mueren.

REY RICARDO: ¡Tú que casi mueres dices que me halagas!

JUAN DE GANTE: ¡Ah, no! Mueres tú, aunque yo esté más enfermo.

REY RICARDO: Yo gozo de salud, respiro bien y te veo mal.

JUAN DE GANTE: Aquel que me creó sabe cuán mal te veo yo: muy mal te veo, y en ti el mal veo avanzado. Tu lecho de muerte es el país entero, en el que yace enferma tu reputación; y tú, enfermo por demás indolente, confías tu ungido cuerpo a los cuidados de los mismos médicos que antes te hicieron daño. Mil aduladores buscan sitio en tu corona, cuyo ámbito estrecho no excede tu cabeza, y por más que los lindes sean tan diminutos, sus estragos abarcan el país entero. Ay, si tu abuelo hubiese visto con proféticos ojos cómo el hijo de su hijo destruye a sus propios hijos, habría apartado la deshonra de tu alcance y te habría despojado antes que poseyeras esa corona, de la cual como un poseso intentas ahora despojarte. Aunque fueses, sobrino, gobernante del mundo, sería una vergüenza poner este país en arriendo. Pero si el mundo que riges es tan solo esta tierra, ¿no es más que deshonra deshonrarla a tal punto? Arrendador de Inglaterra eres ahora, no su rey. Has dejado tu estado, la sede de la ley, sujeto a las leyes, y tú...

REY RICARDO: Y tú, tonto lunático de cerebro flaco, valiéndote de los privilegios del febril, pretendes con tu gélida admonición hacer palidecer estas mejillas, ahuyentando, por la ira, la sangre real de su estancia nativa. Bien, yo prometo por la alta majestad de mi trono, que si no fueses hermano del hijo del gran Eduardo, esa lengua que rueda tan ágil en su cabeza con todo y la cabeza rodaría del cuello irreverente.

JUAN DE GANTE: Ah, hijo de mi hermano, no me eximas de nada, por ser hijo de su mismo padre, el gran Eduardo. Como el pelícano has chupado esa sangre que nombras y luego hasta la embriaguez la has bebido. Mi hermano Gloucester, un alma limpia y buena (la tenga el cielo en su gloria entre las almas dichosas) bien puede ser claro precedente y testimonio de que no has vacilado en verter sangre de Eduardo. Únete a esta enfermedad que ahora me agobia, y conjuga tu crueldad con los años despiadados, para cortar de cuajo una flor hace tiempo marchita. Vive en la deshonra, más la

deshonra no muera contigo. Que estas palabras sean en adelante tu verdugo. (A sus criados). Conducidme a mi lecho, luego a la tumba. Sea amable la vida con quienes amor y honor tienen” (Shakespeare, 2012: 560-562).

Esas palabras ocasionan que Ricardo, tras la muerte del duque, confisque la herencia de Juan y desherede a Bolingbroke; tamaña conducta delictiva que termina de perfilar el desafuero monárquico.

Con el ánimo de afirmar su autoridad Ricardo decide desterrarlos; a Mowbray de por vida y a su familiar por seis años. El rey confisca todos los bienes que le pertenecían al difunto, con el objeto de financiar una guerra contra Irlanda, desconociendo los derechos de sucesión, alertando al respecto a los demás nobles junto a un ejército, Bolingbroke regresa a Inglaterra afirmando recuperar los derechos usurpados. Gran parte de la nobleza ve tal situación como una oportunidad para derrocar al monarca, quien ve diezmado el apoyo, vuelve a enfrentar la crisis, pero advierte que sus fuerzas se desmoronan y se va quedando sin aliados hasta el punto de que sus consejeros huyen o son ejecutados.

Pronto, Ricardo cede a las pretensiones de Bolingbroke; es obligado a abdicar públicamente y su primo resulta coronado como Enrique IV. Luego, es encarcelado en el castillo de Pontefract. Que el rey haya sido depuesto se interpreta como la génesis de posibles rebeliones en el futuro; por ende, Enrique no ordena la ejecución de su primo. Empero, un ambicioso caballero llamado Piers Exton asume una interpretación errada al respecto y asesina a Ricardo en su celda.

El drama culmina con el remordimiento de Enrique, al no reconocerse como un soberano propiamente dicho, pues la llegada al trono está manchada con la muerte de Ricardo. Decide expiar su culpa comprometiéndose a peregrinar a Tierra Santa.

2.3. Enrique IV



Figura 8: La redención de Hal en Shrewsbury

Esta obra se halla segmentada en dos partes.

La primera, nos ubica en el final del drama anterior, pero se mueve entre dos mundos: el de la corte real, con preocupaciones políticas y militares y el ambiente cómico y disoluto de las tabernas londinenses. En ese panorama, Enrique IV afronta rebeliones internas de manera frecuente y su promesa no ha podido cumplirse para expiar la culpa que le ha agobiado.

La tensión principal aparece cuando se manifiesta la ingratitud y ambición de la familia

Percy, fundamental en el ascenso de Enrique al trono. Henry Percy, también conocido como Hotspur, hijo del conde de Northumberland y sobrino del conde de Worcester, lidera una insurrección contra el rey, debido al incumplimiento de prebendas ofrecidas antes de la coronación y la negativa de rescate de ciertos prisioneros escoceses.

Hotspur, ambicioso y aguerrido, se alía con Owen Glendower, líder galés de tendencias místicas, Mortimer -cuñado de Glendower- y el conde de Douglas, quienes pretenden dividir el reino en tres partes.

En contraste, se muestra a Hal, príncipe de Gales y futuro Enrique V, hijo mayor de Enrique IV, quien pasa la mayor parte del tiempo junto a ladrones y rufianes entre los cuales destaca el beodo Sir John Falstaff. Un grupo dedicado a robar y a gastar bromas.

Pese al comportamiento irresponsable, Hal arguye que es tan sólo una fachada y se halla en la búsqueda de un momento que logre gestar un acto de nobleza.

La pugna latente entre la corte y los rebeldes finaliza en la batalla de Shrewsbury, donde, atendiendo a una reprimenda del rey frente a la cual prometió enmendarse y demostrar valentía, Hal se redime ante su padre y el reino. Lucha con arrojo, salva al rey, enfrenta a Hotspur en duelo, matándole.

Falstaff hace lo propio, pero de manera cómica. Participa en la batalla, aunque lo único que le interesa es salvaguardar su vida; finge morir para no ser atacado y luego se ensaña con el cadáver de Hotspur para hacer gala de un coraje inexistente.

La batalla se entiende como una victoria crucial para Enrique; la muerte del adversario ha logrado dispersar las fuerzas antagónicas.

La segunda parte inicia con los deseos de venganza del padre de Hotspur; a él se unen el arzobispo de York, Lord Mowbray y Lord Hastings.

Otro hijo del rey, el príncipe Juan de Lancaster, enfrenta a los rebeldes y por medio de un engaño consistente en prometer amnistía para luego arrestar y ejecutar a los líderes, logra un nuevo triunfo.

En esta obra también se profundiza en el mundo de Falstaff. Lo vemos en diversas situaciones cómicas: sorteando deudas, reclutando soldados a punta de manipulaciones, involucrado con mujeres, evadiendo la ley, todo ello a través de ingenio y desvergüenza. No obstante, se avizoran riesgos de ruptura de su amistad con Hal, en tanto se le ve más degradado.

Así mismo, se introducen los personajes de dos jueces rurales, Justice Shallow y Silence, que coadyuvan a ambientar las situaciones de comedia.

El rey no ha podido superar su culpa por la deposición de Ricardo II, lo cual se refleja en enfermedades e insomnio crónico. Muere, no sin antes recomendar a su hijo que abandone su vida disoluta y ejerza la monarquía con responsabilidad.

Al convertirse en el nuevo monarca, Hal afirma no conocer a Falstaff, quien ha viajado expresamente a rendirle honores, pero es desterrado.

Investido ya como el rey Enrique V, en un tenso diálogo con el Gran Juez -quien le había condenado otrora- los límites de la jurisdicción y el rol del gobernante quedan plenamente expuestos, denotando una primera versión de la separación de poderes aún en medio del régimen absolutista, tal como aparece en la segunda parte, acto V, escena II:

“REY HENRY V: Me miráis extrañados todos, (al Gran Juez) y vos, especialmente. Creo que pensáis que no os quiero.

GRAN JUEZ: Lo pienso, aunque en verdad sé que no tiene su majestad motivos injustos para odiarme.

REY HENRY V: ¿No? Acaso podría un príncipe encumbrado olvidar la indignidad a la que me sometisteis? ¿Reprender, amonestar y encarcelar sin miramiento al herejero de Inglaterra? ¿Fue una falta leve? ¿Puede ser lavada fácilmente en las aguas del Leteo y olvidarse?

GRAN JUEZ: Entonces yo representaba a vuestro padre, encarnaba el poder del rey. Y, hallándome en plena aplicación de su ley, atareado en pos del bien común, vuestra alteza olvidó mi rango, de todo el poder de la ley, la majestad de la justicia, y la imagen del rey que yo encarnaba, al punto de golpearme en el tribunal. Al ofenderme así, ofendisteis también la autoridad de vuestro padre, que a través de mí os envió a la cárcel. ¿Creéis que actué mal? ¿Os gustaría acaso ahora que sois rey tener un hijo que desoiga los decretos, someta vuestra imagen de justicia a públicos azotes y entorpezca el curso de la ley, mellando así la espada que protege la paz y la seguridad de vuestra real persona? O, peor, un hijo que desprecie vuestra real imagen y se burle de hecho, a través de otros, de todas vuestras leyes y mandatos. Pensadlo bien: estáis ahora en el lugar del padre de ese hijo que profana abiertamente vuestra dignidad, que desafía sin recato vuestras leyes más severas y osa desdeñaros. Y ahora imaginad que os defiende, y que, en vuestro nombre, con indulgencia acallo a vuestro hijo. Sopesad el caso fríamente, y luego sentenciadme. Y, como rey que sois, decid si lo que hice manchó mi dignidad, mi cargo, mi persona o la soberanía de mi buen señor.

REY HENRY V: La razón os asiste juez, y juzgáis bien. Conservaréis la espada y la balanza: os deseo que crezca vuestro honor y tengáis larga vida para ver a un hijo mío que os ofenda y obedezca como yo. Que viva también yo para decir lo que de vos dijo mi padre: ‘Qué fortuna tener a mi servicio un hombre que se atreve a juzgar los delitos de mi hijo; y más fortuna aún tener un hijo que entrega de este modo su grandeza a la justicia’. Vos me encerrasteis en prisión; ahora yo dejo en vuestra mano encerrada esta espada sin mancha que se os confió, con una condición: usadla con coraje, con la misma imparcial justicia que impartisteis en mi caso. Aquí tenéis mi mano. Para mi juventud seréis un padre, lo que mi voz dirá será lo que la vuestra haya hecho llegar a mis oídos, y cada decisión mía tendrá que contar antes con el sello de vuestra sabia aprobación. Y príncipes, creedme, os lo ruego: mis locuras quedaron enterradas en el sepulcro de mi padre, y yo lo sobrevivo y sobrevive en mí su mismo espíritu. Desmentiré lo que de mí el mundo espera, frustraré las profecías y he de aniquilar las malas lenguas que por meras apariencias ya han firmado mi condena. Creció hasta el momento la marea de mi sangre, hinchada por la vanidad. Ahora menguará para volver al mar y obedecer la noble ley que rige a las mareas, fluyendo de aquí en más con calma y majestuosa. Convoquemos ahora al Parlamento: nos hacen falta los más nobles consejeros para elevar el cuerpo de este estado al rango que merecen las naciones con el mejor gobierno. Que la paz o la guerra, o ambas cosas juntas, no sean para nosotros cosa excepcional. (Al Gran Juez.) En todo esto, padre, vos tenéis la última palabra. (A todos.) Tras la coronación convocaremos, tal como dije antes, al gobierno en pleno. Si toma en cuenta Dios mis buenas intenciones, ni un súbdito del reino rogará con justa causa: que Dios acorte un día la feliz vida de Harry” (Shakespeare, 2012: 839-841).

2.4. Henry V



Figura 9: Agincourt, el triunfo definitivo de Enrique V

A manera de introito, aparece un coro que ambienta el comienzo del relato y sirve como narrador a efecto de conceder un tono épico al relato.

Convertido en un monarca devoto, Enrique V busca un pretexto para invadir Francia. La Iglesia, con el propósito de conservar sus tierras alienta al rey en tal cometido y le ayuda económicamente.

El príncipe heredero del trono francés se burla considerándolo un joven inexperto que no sirve como gobernante; esto enardece a Enrique y consolida su deseo invasivo.

Antes de partir a esa empresa, descubre una conspiración en su contra orquestada por su adversario, con la ayuda de miembros de la nobleza (Lord Scroop, el conde de Cambridge y Sir Thomas Grey), quienes son ejecutados.

El ejército inglés toma la ciudad de Harfleur, alentado constantemente por el rey. La avanzada muestra el lado despiadado del protagonista, pero las huestes francesas resultan superiores, aunado a las enfermedades y al cansancio que hace mella en los ingleses.

La víspera de la batalla de Agincourt, Enrique se disfraza para enterarse de los ánimos de sus hombres; se retira a orar y pide ayuda a Dios lamentando la culpa de su padre por la muerte de Ricardo II.

El día de San Crispín, 25 de octubre, ante la desmoralización de su ejército, pronuncia un emblemático discurso que los une como hermanos y contra todo pronóstico, logran triunfar. El príncipe francés y varios nobles son ultimados. Durante la batalla, el rey toma una controversial decisión: ordena matar a los prisioneros.

Culminada la batalla, el duque de Borgoña interviene para procurar la paz entre los Estados contendientes. Enrique exige casarse con la princesa Catalina de Francia, con el propósito de asegurar la sucesión al trono francés e invocando razones del tratado de paz.

La obra culmina con la firma del Tratado de Troyes y el consecuente matrimonio, seguido por la intervención del coro que recuerda el corto reinado de Enrique cuyos logros se difuminaron en el reinado de su hijo Enrique VI, situación que conllevó a la Guerra de las Rosas.

Signado como el héroe épico, por excelencia, de Shakespeare, Enrique V es un personaje carismático, enérgico y sincero que da cuenta del ideal político inglés. La obra narra el máximo

triunfo, la batalla de Agincourt en Francia, dando lugar al matrimonio con la princesa Catalina para unir a los dos países.

Este héroe que no conoce sino triunfos permite contrastar su personalidad con los reyes de las anteriores tragedias. Son de gran relevancia las palabras que preludian la batalla referida, como una muestra de ese carácter patriótico que sustenta su vocación de líder:

“Oh, dios de las batallas, reviste de acero el corazón de mis soldados. No dejes que el miedo los posea. Quítales ya la facultad de contar, si el número de enemigos va a hacerles perder el ánimo. Hoy, oh, Señor, no te acuerdes, no, de la falta que cometió mi padre al ceñirse la corona. He enterrado de nuevo el cadáver de Ricardo, y sobre él he vertido más lágrimas contritas que las gotas de sangre que brotaron de él por la fuerza. Mantengo al año a quinientos pobres que dos veces al día alzan sus manos marchitas al cielo para pedir perdón por la sangre. Y he construido dos capillas, donde sacerdotes tristes y solemnes cantan de continuo por el alma de Ricardo. Haré más, aunque todo cuanto pueda hacer no vale nada, porque mi penitencia, que implora perdón, llega después del mal” (Shakespeare, 2012: 923).

2.5. Enrique VI



Figura 10: Enrique VI y Margarita de Anjou

Esta obra, que en realidad es una trilogía, aborda el declive del poder dinástico y el fin del dominio inglés en Europa.

La primera parte detalla los funerales de Enrique V, la expulsión de Inglaterra del territorio francés, con la importante presencia de Juana de Arco, y el enfrentamiento de Enrique VI con los conflictos internos de la nobleza que se encamina hacia la contienda entre las casas de York y Lancaster.

Los territorios conquistados por Inglaterra en Francia comienzan a caer, a pesar de los es-

fuerzos de Lord Talbot, guerrero inglés que encarna la tradición de los héroes militares de antaño. El gobierno resulta ineficaz junto con las diferentes disputas que ocurren al interior del Estado. Además, el surgimiento de Juana de Arco inspira a los franceses, destaca como figura plena de carisma, pero según Shakespeare también unida a la brujería y el engaño.

Los conflictos internos, especialmente el gestado entre Ricardo Plantagenet y Juan Beaufort dan lugar a la génesis de la Guerra de las Rosas, pues el primero escoge la rosa blanca y el segundo la rosa roja como emblemas de la casa de York y la casa de Lancaster, respectivamente.

Lord Talbot y su hijo mueren en la batalla de Burdeos por la falta de refuerzos y la apatía de los nobles ingleses preocupados por sus luchas particulares.

La segunda parte cuenta el matrimonio de Enrique con Margarita de Anjou, enamorada de Suffolk con quien conspira para asesinar al tío del rey, Gloucester y narra la rebelión de Jack Cade que ocasiona gran afectación al gobierno.

En este segmento el gobierno del rey, que exuda bondad, no resulta eficaz; hay desorden político, falta autoridad y el Estado se sume en una anarquía desbordada. La alianza entre la reina Margarita y el duque de Suffolk, su amante, se encamina a eliminar a sus adversarios por el poder representados ante todo por el duque de Gloucester. Lo acusan de traición y resulta asesinado mientras está bajo custodia; con él, se deshace la estabilidad del reinado. Pronto la conspiración queda al descubierto y Enrique destierra a Suffolk, quien es asesinado por unos piratas.

En medio del caos, surge la figura de Jack Cade, un rebelde a quien el pueblo sigue. Pugnando por una cuota del poder desde el ala de la casa de York donde considera tener herencia, demuestra el descontento generalizado y el desorden que pulula en el país. Aunque al inicio parece triunfar, sus seguidores se dispersan y termina asesinado.

El duque de York se hace con el poder, aprovechando la rebelión de Cade. La obra termina con la primera batalla de St. Albans, los York derrotan a los Lancaster; el duque de Somerset es asesinado por Ricardo y se desata una sangrienta guerra civil.

La tercera parte se solaza en nuevos conflictos entre el rey y la reina por el desheredamiento de su hijo y las vicisitudes de la Guerra de las Dos Rosas.

Ricardo de York entra en Londres y reclama el trono. Se produce un acuerdo que permitirá a Enrique estar en el poder hasta su muerte, pero heredando el mismo a Ricardo y perdiendo la sucesión el príncipe Eduardo. La reina Margarita emprende la venganza respectiva; reúne un ejército y en la batalla de Wakefield derrota y captura a Ricardo. En una escena terrible se burla de su prisionero, le pone una corona de papel y lo apuñala hasta la muerte. Su cabeza es expuesta en las puertas de York.

Los hijos de Ricardo juran venganza y tras una serie de batallas la de Townton fija el clímax de la Guerra de las Rosas. Los yorkistas triunfan, Enrique VI y Margarita huyen a Escocia, mientras Eduardo -hijo de Ricardo- es coronado como Eduardo IV.

El reino sigue inestable; Enrique VI es capturado y llevado a la Torre de Londres. El conde de Warwick, apodado “el hacedor de reyes”, se desilusiona con el nuevo rey y libera a Enrique restaurándolo brevemente en el trono.

En medio de todo este caos, emerge la figura de Ricardo de Gloucester, quien desde ya demuestra su dureza y ambición. Eduardo IV regresa a Inglaterra y en la batalla de Barnet da muerte a Warwick.

Ricardo de Gloucester asesina a Enrique VI y, con ello, la línea de Lancaster es eliminada,

lo que le permitirá acceder al poder como Ricardo III.

Uno de los pasajes recordados de la obra se detiene en el soliloquio de Enrique en cuanto a las aflicciones de un rey, que se ubica en la parte 3, acto II, escena V:

“Esta batalla parece la guerra matutina, cuando las nubes moribundas luchan con la nueva luz, la hora en que el pastor, soplándose las uñas, no sabe si es día o noche completa. Ora se mueve hacia un lado como un mar poderoso forzado por la marea a combatir con el viento, ora hacia el otro, como el mismo mar que la furia del viento obliga a retirarse. A veces gana la corriente, y luego el viento; gana uno, luego el otro lo supera; ambos pugnan por vencer, pecho contra pecho, pero no ganan ni son derrotados. Tal es el equilibrio de esta guerra vil. Me sentaré aquí, en este otero. Que la victoria sea para quien quiera Dios. Margarita, mi reina, y también Clifford me echaron del combate, ambos jurando que les va mejor cuando yo no estoy. Ojalá estuviera muerto, si Dios lo dispusiese, pues, ¿qué es este mundo sino dolor y pena? ¡Oh, Dios! Creo que me haría feliz llevar la vida de un simple campesino. Sentarme en un otero como ahora; esculpir cuadrantes a la antigua, punto a punto, para ver cómo corren los minutos: cuántos faltan para completar la hora, cuántas horas dan la vuelta al día, cuántos días para terminar el año, cuántos años vive un hombre mortal. Esto sabido, a dividir los tiempos: tantas horas para cuidar mi rebaño, tantas horas para descansar, tantas horas para contemplar, tantas horas para divertirme, tantos días mis ovejas han estado con sus hijos, tantas semanas antes de que den a luz las pobres, tantos años antes de esquilarlas. Así minutos, horas, días, semanas, meses, años, yendo hacia el fin con que fueron creados, llevarían las canas a una tumba tranquila. ¡Ah, qué vida sería esa! ¡Qué hermosa y sosegada! ¿No da el joven espinoso una sombra más dulce a los pastores que cuidan a sus simples ovejas que la que da una colgadura de rico bordado a los reyes que temen la traición? Claro que sí: mil veces más. Y, para terminar: la cre-

ma casera del pastor, el trago fino y frío que bebe de su cuero, el sueño cotidiano bajo una fresca sombra, todo lo cual disfruta segura y dulcemente, están muy por encima de las finezas de un monarca, las viandas que relumbran en fuente de oro, y el cuerpo que se acuesta en un lecho extraño, cuando el cuidado, la desconfianza y la traición lo acechan” (Shakespeare, 2012: 242-243).

Detrás de este aparte subyace la intencionalidad crítica de la obra. La trilogía analiza la decadencia del poder desde el perfil de un monarca que se muestra débil y despliega bondad sin medida, aspectos poco convincentes para un imperio, por lo cual dará lugar a un vacío de autoridad cuya consecuencia directa se traduce en guerras civiles y anarquía.

Enrique VI es incapaz de tomar decisiones e imponer respeto, prueba de que no es suficiente la legitimidad de sangre para afrontar la magnitud del cargo que ostenta. Su corte se aprovecha de la falta del carácter militar y la devoción religiosa demostrada, y las intrigas pergeñadas en su interior destruyen el sentido del deber público en favor de la ambición personal.

El reino, sin una figura de carácter fuerte comienza a fragmentarse a partir de la nobleza, dando lugar a la Guerra de las Dos Rosas, cuyo marco de desarrollo está plagado de traiciones, asesinatos y violencia desmesurada.

El contraste surgido en relación con su padre, Enrique V, expone la colisión dramática entre la posibilidad de éxito político-militar y la conducencia al abismo estatal. Ello lo interpreta Shakespeare bajo la premisa de estimar que el poder no es una facultad heredada de forma automática, contrario sensu, debe sostenerse con la fuerza de la personalidad.

Enrique V se estima como un guerrero por excelencia, poseedor de una retórica brillante hasta el punto de unificar el país, inspirar a los soldados en batallas tan desmedidas como fue

Agincourt y su gobierno se acentuó en la firmeza, bajo un equilibrio constante para decidir, lo cual redundó en expresar la palabra convertida en ley y ser definido como el centro del Estado.

En la búsqueda de la unidad territorial, logra expandir el dominio inglés; conquista Francia y es nombrado heredero legítimo al trono de dicho Estado, consolidando las dos coronas bajo su figura. Entiende que el derecho divino debe ratificarse con precisión por medio de la justicia, el orden público y la victoria.

Enrique VI resulta muy devoto, ascético, pacífico, sin presencia militar, tanto así que en el campo de batalla prefiere meditar o rezar en lugar de ponerse al frente del ejército, características entendidas por la nobleza como cobardía. Así, resulta manipulable, pasivo, deviene en peón de su esposa Margarita de Anjou y de los protectores del reino.

Frente a lo conseguido por su padre, pierde todas las tierras francesas, humillación que destruye su reputación, su legitimidad y facilita el ascenso de la casa de York. Cree erróneamente que Dios protege la corona de manera pasiva y piensa que su bondad, su moral interna, basta para mantener cohesionado el reino, haciendo caso omiso a los devenires de la realidad política.

2.6. Ricardo III



Figura 11: Un rey malévolo

La efigie del villano más famoso de las obras shakespearianas: malicioso, astuto, envidioso, inteligente e ingenioso, es el prototipo del monarca abiertamente ilegítimo que, a guisa de crímenes, logra saborear las mieles del poder, pero transitoria y brevemente. La obra esboza el ascenso al poder de Ricardo Plantagenet, su brutal reinado, saturado de engaños, traiciones, asesinato y tiranía.

Frente al caos producido por Enrique VI, Ricardo capitaliza la crisis del sistema en su favor a través de la deslegitimación de los lazos familiares y dinásticos, la explotación del odio mutuo -una suerte de canibalización de las facciones cortesanas-, el asesinato selectivo de los herederos

y la instrumentalización del hastío popular.

El relato inicia con el soliloquio del protagonista, siendo aun el duque de Gloucester:

“He aquí el invierno de nuestras desdichas vuelto glorioso estío por este sol de York; y todas las nubes que amagaban nuestra casa sepultada en lo profundo del océano. Ciñen hoy nuestras frentes guirnalda victoriosas; cual trofeos penden nuestras melladas armas; truécense en jolgorios nuestras rudas alertas, y en ritmos placenteros las siniestras marchas. El torvo guerrero suaviza sus arrugas; y ahora, en vez de montar los bardados corceles para asustar el ánimo de horrendos adversarios, cabriolea ágil en la alcoba de una dama al compás del lascivo deleite del laúd. Mas yo, que no nací para estas travesuras, ni estoy hecho a cortejar un amoroso espejo; yo, cuya grosera estampa no conoce la majestad con que el amor se pavonea ante una ninfa libertina y desenvuelta; yo, que estoy privado de bellas proporciones y traicionado en mis rasgos por falaz naturaleza, deforme, inconcluso y enviado antes de tiempo a este mundo viviente, a medio hacer apenas, y además tan cojo y tan falto de garbo que los perros me ladran cuando me detengo; pues yo, en este débil tiempo de paz y lloriqueos, no hallo otro gusto para matar el tiempo, que espiar mi sombra dibujada al sol mientras sobre mi deformidad voy discurriendo; y puesto que no puedo probarme como amante, para entretener estos bellos y graciosos días, he determinado probarme cual villano y odiar los frívolos placeres de estos días. Complots he urdido, inducciones peligrosas, mediante extravagantes augurios, sueños y pasquines, para poner al monarca y a mi hermano Clarence en odio mortal el uno contra el otro; y si el rey Eduardo es tan justo y veraz como yo sutil, falso y traicionero, este día será Clarence metido en jaula estrecha, por una profecía que anuncia que G de los hijos de Eduardo asesino ha de ser. Sumíos, pensamientos, en lo hondo del alma que se acerca Clarence” (Shakespeare, 2012: 318).

Se presenta como un hombre deforme y físicamente repulsivo, aspecto que él considera le hace ajeno al amor y a la felicidad. Por ende, su propósito es llegar al poder a través de todos los medios que le resulten viables, con una astucia y crueldad asombrosas.

La primera víctima es su hermano Jorge, duque de Clarence. A través de artimañas, convence a Enrique IV por medio de una falsa profecía para que Jorge sea condenado a prisión en la Torre de Londres. Allí es ahogado en vino.

Recurriendo a la manipulación corteja a la nuera del rey, Lady Ana Neville, logrando casarse con ella.

También pretende socavar la influencia de Isabel de Woodville, esposa de Eduardo VI y su familia, hace que sus hermanos y sobrino sean ejecutados bajo falsas sospechas de conspiración.

El rey muere; sus hijos de 12 y 9 años son sus sucesores. Ricardo toma control de los chicos, bajo la excusa de protegerlos los lleva a la Torre de Londres.

Con su principal aliado, el duque de Buckingham convence a la ciudadanía y a la nobleza de que sus sobrinos son ilegítimos y que él es el verdadero heredero de la corona. Así, logra convertirse en Ricardo III.

Una vez en el poder, ordena estrangular a los jóvenes mientras duermen; elimina a su esposa para casarse con la princesa Isabel, hija de Eduardo VI. Buckingham se da cuenta del terrible error en que ha caído, se niega a cometer crímenes en nombre del rey y se rebela; pero es capturado y ejecutado.

Ricardo va cayendo en una paranoia permanente y el reino va gestando un resentimiento

inocultable. Es visitado por los fantasmas de sus víctimas, demostrando vulnerabilidad.

La esperanza del reino llega en cabeza de Enrique Tudor, conde de Richmond, uno de los exiliados de la casa Lancaster, y en la batalla de Bosworth Field queda en desventaja, es abandonado por sus nobles y asesinado.

Proclamado como el rey Enrique VII, Richmond promete unir las casas en conflicto, se casa con la princesa Isabel, pone fin a la Guerra de las Rosas y promete una nueva era de paz para el reino.

Las intrigas del poder hallan en Ricardo III el arquetipo del conspirador, el mensaje subliminal de lo perverso dentro de las mismas esferas de la potestad gubernativa;

“Difícilmente se encuentra en la literatura una obra más llena de juramentos, maldiciones y crímenes como Ricardo III. Uno podría tener la impresión, sobre todo si la lee rápidamente, de que eso mismo es ya un error: tanto asesinato, una maldad tan desaforada, tanta maldición y juramento, tenderían a devaluarse a sí mismos en sus efectos. Es como si nos encontráramos con una cierta inflación de la maldad. Así como hay una inflación del dinero, y salen tantos y tantos billetes que no valen nada, nos encontraríamos ante una inflación del crimen: se cometen tantos que ya no nos impresionan. Como existe también una inflación del lenguaje: decimos tantas cosas tan acentuadas, con admiraciones y con palabras superlativas, que las mismas palabras van perdiendo valor: decimos de cualquier cosa que es sensacional, genial, fantástica. Las cosas no se vuelven importantes, las palabras se vuelven insignificantes. En Ricardo III es como si nos encontráramos ante la amenaza de una inflación, en este caso de una inflación del mal o, podría decirse, ante una obscenidad del horror. Así como hay una obscenidad del sexo que ya ni siquiera nos despierta el deseo, porque se

exhibe tanto y de tal manera que allí no hay nada que conquistar ni nada qué descubrir, así también podría haber una obscenidad del horror” (Zuleta, 2018: 20).

2.7. Enrique VIII



Figura 12: Enrique VIII contra Wolsey

Última obra histórica de Shakespeare, también se ha conocido con el título “Todo es Verdad”; se atribuye que el bardo la escribió en colaboración con John Fletcher, debido a que el tono dramático es diferente a las otras, en tanto no es una tragedia propiamente dicha, sino el escenario convulso de acontecimientos políticos y religiosos.

Inicia con la tensión entre la nobleza y el cardenal Wolsey; el duque de Buckingham considera al religioso una amenaza para el reino, pero éste es demasiado astuto y hace que aquel sea

condenado a muerte por alta traición.

En el acto I, escena II, el clérigo da sobrada muestra de su perspicacia y oratoria para refutar las acusaciones que se le hacen, a efecto de depurar su honor:

“Si se va a dar permiso de calumniarme a lenguas groseras, si quienes todo ignoran de mis cualidades y persona van a ser los cronistas de mis actos, solo diré que tal es el sino de quien ocupa un alto cargo; tal la dura zarza que la virtud debe atravesar. Debemos tomar las medidas necesarias, sin miedo a la maliciosa censura de aquellos que, como peces voraces, siempre siguen a la nave bien equipada, sin otro beneficio que la vana espera. Lo que mejor hacemos, los intérpretes envidiosos, o sea los tibios, nos lo niegan, y nunca aceptan nuestro mérito. Lo que hacemos peor, en cambio, cae muy bien a los de entendimiento basto, que lo proclaman nuestra obra suprema. Si por miedo a la burla nos quedáramos quietos echaríamos raíces aquí sentados, o nos volveríamos meras efigies de hombres de Estado” (Shakespeare, 2012: 977).

El drama se centrará luego en la intención del rey de anular su matrimonio con Catalina de Aragón, arguyendo que no tiene descendencia con ella y eso contraría la voluntad divina. Simultáneo a ello, va creciendo su interés por Ana Bolena, dama de compañía de la reina.

Se desarrolla un juicio por legitimidad, en el cual Catalina se defiende con dignidad. El Papa se muestra reacio a decretar la nulidad. El rey se da cuenta que Wolsey ha jugado a doble banda y descubre la vasta riqueza que tiene, por lo cual ordena despojarlo de sus bienes y le acusa de traición. Camino a Londres, el cardenal muere por enfermedad.

Nuevas figuras trazan el camino para la Reforma inglesa. Thomas Cranmer es nombrado arzobispo de Canterbury, quien anula el matrimonio y valida la unión del rey con Ana Bolena.

La obra culmina con el nacimiento de Isabel, futura reina; el arzobispo profetiza un futuro alentador para el reino, avizorando un reinado próspero y glorioso, tal como se destaca en el discurso proclamado en presencia del rey, en el acto V, escena IV de la obra:

“Permitidme, señor, hablar, pues el cielo me lo ordena, y en mis palabras no habrá lisonja, como veréis, sino verdad. Esta real criatura, a quien el cielo siempre guarde de cerca, promete, aun desde la cuna, mil bendiciones, por mil multiplicadas, que el tiempo hará madurar sobre nuestra tierra. Se convertirá (aunque pocos hoy con vida verán tal virtud) en el espejo de cada príncipe que en sus tiempos viva, y de cada uno que la vaya a suceder. La reina de Saba nunca buscó la virtud y la sabiduría como esta alma pura lo hará. En ella se duplicarán todas las gracias principescas que se necesitan para modelar tal dechado de grandeza, unidas a las virtudes que a los buenos saben acompañar. La verdad será su leche; los divinos pensamientos, su consejo; será amada y temida. Los suyos la bendecirán; sus enemigos temblarán y caerán, doblados de dolor como un campo trillado. Con ella germinará el bien, y cada hombre en paz comerá bajo su viña seguro de su cosecha y cantará, con sus vecinos, la dulce canción de la paz. El verdadero Dios se hará conocer; los caminos perfectos del honor, de ella todos podrán aprender, y por ellos, y no por la sangre, se verá la nobleza. Mas esta paz no morirá con ella; pues al igual que cuando el ave prodigiosa, el casto Fénix, llega a su fin y de sus cenizas surge un nuevo heredero igualmente admirable; de igual manera, cuando de esta nube de tinieblas, al cielo se eleve, dejará todas sus bendiciones a otro como ella, para que, como una estrella, se eleve de las sagradas cenizas de su honor y quede fija en igual fama. La paz en abundancia, el amor, la verdad y el terror, que serán fieles sirvientes de esta niña, lo servirán también, y como una viña, se entrelazarán con él. Allí donde brille el sol del cielo, allí estarán su honor y la grandeza de su nombre, creando nuevas naciones. Florecerá, y sus ramas serán como las del cedro de la montaña, cubriendo las planicies circundantes; los hijos de nuestros hijos lo verán, y darán gracias al cielo” (Shakespeare, 2012: 1065-1067).



CAPÍTULO

02

**EL CICLO
ROMANO**

CAPITULO 3

EL CICLO ROMANO



Figura 13: La tragedia romana

El Renacimiento permitió un resurgimiento de las culturas griega y romana, aspectos que tampoco pasó desapercibido para el bardo, permitiéndole acercarse a una lectura mimetizada de su entorno. Así, escribe las Roman Plays, “para que sirvieran de modelo a su sociedad, tratando de este modo aspectos o situaciones que le preocupaban sin necesidad de hacer referencia de forma explícita a Inglaterra, consiguiendo así una mayor libertad para expresar sus ideas” (Sabroso, 2021: 106).

De esta manera, al adentrarnos en las tragedias romanas de William Shakespeare -Julio César, Coriolano y Antonio y Cleopatra-, no se trata de solazarse en adaptaciones de eventos históricos como simple homenaje al pasado antiguo, es inmiscuirse en relatos donde se disecciona el núcleo mismo de lo que entraña la condición de ser humano y su significado frente a las consabidas batallas que genera el poder.

Con estas obras, imaginadas desde la Inglaterra que aún no se libraba de los arraigos socioculturales renacentistas, es posible acercarnos a lecturas contemporáneas de la política y el derecho ante los desafíos que tenemos respecto a problemas de gobernanza, legitimidad y justicia en un mundo plagado de interconexiones.

Los escenarios romanos fueron utilizados por Shakespeare con el fin de explorar patrones políticos de carácter universal; de paso, evitaba la censura directa sobre los problemas de su propio Estado, que no distan mucho de los avatares políticos actuales, esto es, la concentración de poder, la fragilidad de la democracia, la manipulación de la opinión pública, la erosión del Estado de Derecho. Ello hace que la lectura se muestre como obligatoria en tanto herramienta esencial para pensar de manera crítica nuestro presente.

El género romano, al estilo de Shakespeare, se va configurando a través de un ejercicio dialógico en el cual se hallan, de manera subliminal, componentes y detalles de la época isabelina, variables políticas, culturales, sociales que resultan tamizadas por el dramaturgo. Ese tipo de drama fungirá como disenso del modelo que Roma refiere para la Inglaterra de la reina Isabel y el rey Jacobo, precisamente porque está forjando su identidad social y nacional. El ambiente romano de las obras shakespearianas “resalta la guerra, la contienda, 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” (Pucmüller, 2017: 109).

Cuando el bardo escribe estos dramas, devenidos en tragedias, ha llegado a ocupar un lugar de importancia en el ambiente inglés, ha llegado a tener propiedades y recursos valorados socialmente (Mozeiko y costa, 2003: 20-21), con lo cual su identidad ha ido cambiando. Tener un patrimonio ha conllevado a que ser dramaturgo le genere reconocimiento tanto en el ámbito civil como en las altas esferas de la nobleza; “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” (Pucmüller, 2017: 105).

Por lo tanto, ha ascendido como escritor y hombre de negocios, ha comenzado a formar parte de círculos sociales de especial encomio y ha obtenido privilegios provenientes de la élite culta y la realeza. En consecuencia, “el lugar desde el cual Shakespeare escribe permite comprender su representación como ciudadano crítico y como observador de cómo se escribe la historia” (Pucmüller, 2017: 109).

Al margen de la consideración tradicional, en el presente trabajo hemos optado por incluir la pieza teatral de Tito Andrónico, pese a que suele denostarse por los críticos como no perteneciente al ciclo romano debido a que “predomina la ficción sobre la historia, siendo el protagonista un personaje creado por Shakespeare” (Sabroso, 2021: 103).

Así las cosas, consideramos que restaría perspectiva omitir dicha obra, en tanto las tragedias que conforman el canon romano no acentúan un rigor histórico pues, tratándose de adaptaciones de eventos ciertos, predomina el ejercicio mimético que, a fin de cuentas, es la principal justificación del arte frente a esa mirada hermenéutica de la realidad que le caracteriza.

3.1. Tito Andrónico



Figura 14: Un ciclo de venganza

El periplo por esta obra trágica de Shakespeare inicia de manera despiadada. Nos adentra en la historia de Tito Andrónico, relato de extrema violencia, que hace palidecer el drama personal de Job en la Biblia, según lo refiere Harold Bloom (1998: 117).

Como arquetipo podemos ver al patriarca autoritario y vengativo, Tito Andrónico, un personaje forjado en los avatares de la guerra y la disciplina militar quien no podrá sustraerse de un ciclo de venganza que, a medida del transcurso de los eventos, gana mayor brutalidad. Las decisiones tomadas en el esplendor del poder ocasionarán una serie de retribuciones sangrientas, abiertamente aniquiladoras de esa aparente seguridad dentro de la cual llegó a reconocerse como

un gran líder.

Esta tragedia ilustra de manera extrema los peligros de la justicia retributiva descontrolada y también las futilidades de la ley en tanto de ella emerge una fuerza destructiva que puede consumir a todos. Tito se aferra a las viejas costumbres, a un sentido rígido de la justicia o el honor, no podrá adaptarse a nuevas realidades y ello será terreno fértil para sus desgracias.

El protagonista es un general romano quien, luego de una campaña bélica que se ha extendido por más de diez años, vuelve a su tierra habiendo perdido en el campo de batalla a veintiún hijos -solamente le sobreviven cuatro: Lucio, Mucio, Quinto y Marcio-. Su hermano, el tribuno Marco Andrónico le recibe y también a los prisioneros de guerra, entre ellos la reina de los godos, de nombre Tamora, acompañada de sus hijos Alarbus, Demetrio y Quirón, y el amante de la reina, Aaron el moro.

Al tenor de los rituales propios de la ciudad romana, Tito ordena la ejecución de Alarbus, primogénito de Tamora, ganándose su odio y una irrefrenable venganza que comienza a gestarse sin contemplaciones, con la ayuda de Aaron.

El emperador Saturnino desea casarse con Lavinia, la hija de Tito, pero ella le rechaza fijando su interés en Basiano, hermano del gobernante, siendo respaldada por Lucio y Mucio. Tito, sintiéndose desafiado por sus propios hijos niega tal determinación, pues se mantiene fiel a su jefe, lo que le lleva a matar a Mucio.

Acometido por la decepción, Saturnino decide casarse con Tamora, y es ahí cuando el camino de la retaliación se abre incólume para la mujer. Hacia el final del primer acto, la ahora emperatriz intercede para que Tito sea perdonado de la humillación causada al no haber podido impedir que Lavinia prefiriera a Basiano.

La venganza de Tamora es pergeñada cuando sus hijos dan muerte al hermano del emperador. No conforme con ello, Aaron influye de tal manera que Quirón y Demetrio violan a Lavinia, para luego cortarle la lengua y las manos, con el ánimo de evitar cualquier delación.

Luego, el hijo sobreviviente de Tito, Lucio, es expulsado de Roma para aliarse con los godos y planear el desmantelamiento del poder corrupto que impera en el territorio.

Al obtener el nombre de los violadores de Lavinia, Marco y Tito -quien empieza a mostrar trazos de locura- deciden, a su vez, emprender el camino de la venganza.

Tiempo después, Tamora da a luz a un bebé de piel oscura que revela la paternidad de Aaron. Antes que el emperador se entere, el hombre gesta un nuevo plan para mantener a salvo a su hijo.

Pero la macabra gesta de la emperatriz aún no culmina. Personificando a la venganza, busca engañar a Tito para tildarlo de loco. Él, sin embargo, logra evitar ese propósito y da muerte a Demetrio y Quirón cuyos cuerpos son cocinados como plato principal para un banquete al que invita a Saturnino y Tamora. En un macabro festín, la emperatriz devora a sus hijos para luego ser asesinada por Tito.

Finalmente, el general da muerte a su propia hija para reivindicar el honor de ella; confiesa al emperador lo que ha hecho con su esposa y acepta la muerte. Pero Lucio acaba con el emperador y entierra vivo a Aaron. La obra finaliza con el nombramiento de Lucio en el cargo todopoderoso.

Este relato rara vez se ubica en el panteón de las obras emblemáticas del bardo, siendo eclipsado en función de la profundidad filosófica de Hamlet o la sublimidad poética de El rey

Lear. Pero es gracias a su crudeza implacable y su asimilación de la lógica de la retribución, donde cobra relevancia para desentrañar las dinámicas del deseo, la rivalidad y la violencia. Más que una descripción de horrores resulta una disección de la crisis mimética en su expresión más devastadora.

El telón se levanta sobre una Roma que, en apariencia se muestra victoriosa, pero que ya revela el germen de su propia desintegración. Desde la entrada en escena de Tito, el acto inicial de sacrificar al primogénito de Tamora, ya vislumbra el tono

irredimible del destino al cual se verá abocado. No se trata solamente de una pena de guerra, se impone la necesidad de vengar la sangre derramada con más sangre. Pero, lejos de restaurar el orden, lo subvierte. Con el sacrificio de Alarbus no se purifica la violencia, la inyecta de nuevo en el cuerpo social bajo formas legitimadas, pero que envuelve una retaliación patente.

Visto desde esa mirada, Tamora aprende las reglas de juego de sus enemigos, pues Tito le ha mostrado el camino de la justicia a través de la violencia. Esa búsqueda de satisfacer la afrenta se va convirtiendo en un modelo de comportamiento que luego, para el general, se entiende como un obstáculo. Ahí nace la rivalidad que no busca un propósito definido más allá de conjurar el daño personal causado.

La crueldad que desplegará Tamora y sus hijos es una imitación perversa de la violencia que les fue infligida a ellos mismos, pero con una pérdida absoluta de humanidad. Va más allá de la venganza simple, es la equivalencia del sacrificio donde la carne se repara con otra, el ultraje por la muerte, la humillación por el dolor.

La Roma que se plasma en la obra es una estructura de poder con una crisis que pulula en todos sus cimientos. Saturnino es un déspota caprichoso, por ende, un líder cuya debilidad es

advertida por Tamora y Aaron. La justicia se encuentra difuminada en conspiraciones palaciegas, engaños y fuerza bruta.

Cuando Tito sucumbe a la desesperación, poco o nada le sirve pensar en la ley, pues ella se ha convertido en instrumento de la venganza y la arbitrariedad, ya no funge como una posibilidad de contener la violencia. Los juicios son farsas, las sentencias provienen de la voluntad subjetiva, la verdad obedece a los intereses de quienes manipulan el poder. Lo curioso es que la violencia es demasiado difusa y la identidad del perseguidor y del perseguido resulta indistinguible. Todos son, simultáneamente, víctimas y verdugos.

El punto climático de la tragedia es evidente en el ágape canibalesco donde Tito sirve a Tamora la carne de sus propios hijos; ahí asistimos a una abyección del sacrificio, la carne no redime sino aniquila, una plena deshumanización del contexto vengativo, pues el protagonista se ha convertido en el monstruo que persigue. La distinción entre su percepción de la justicia frente a la barbarie cometida por esa irredimible enemiga se ha desvanecido por completo.

Hacia el tramo final de la obra, los personajes principales han decaído, de tal forma que la llegada de Lucio al poder, con el ánimo de reestablecer el orden perdido, se torna poco trascendente. Esa pretensión purificadora del cuerpo político a través de la eliminación de los enemigos da a entender la asunción sugerida de una especie de chivo expiatorio final, donde los últimos vestigios de la violencia son expulsados para permitir la reconstrucción. Pero la brutalidad con la cual se ejecuta a Aaron, a pesar de haber confesado sus culpas, deja en vilo la pregunta de si realmente la violencia ha sido superada o solo redirigida y contenida transitoriamente por un nuevo poder.

Es así como refulge una lección demasiado fuerte: en ausencia de un mecanismo eficaz para el desvío de la violencia, y con un sistema político plegado a la lógica de la retaliación, la sociedad

está condenada a un ciclo interminable de auto aniquilación.

Para un estudio de la política y el derecho, esta tragedia esplende por su cruda honestidad. Obliga a confrontar verdades incómodas respecto a la apreciación de la justicia, la cual puede llegar a entrañar formas disfrazadas de la venganza. La ley, por ejemplo, sin una base ética, sólida, sin la voluntad de ir más allá de la retribución, puede convertirse en una herramienta que termine perpetuando la violencia.

Los ciclos interminables de venganza redundan en el mayor obstáculo para lograr una paz verdadera en consonancia con la forja de un orden legítimo. Esos ciclos lograrán menguarse cuando la humanidad reconozca al otro no como un rival a exterminar, sino como un referente necesario de reconciliación.

3.2. Julio César



Figura 15: La muerte de César

En el corazón de la antigua Roma, una tragedia se gesta, no en los campos de batalla, sino en los pasillos del poder. Julio César, el general más brillante y carismático que Roma ha conocido, regresa victorioso, aclamado por el pueblo como un dios. Pero con la gloria viene el temor. Entre los senadores, y en particular en la mente de Bruto, un hombre de honor y de principios, crece la preocupación: ¿Se está volviendo César demasiado poderoso? ¿Su ambición desmedida amenaza la mismísima esencia de la República, esa Roma que tanto aman y por la que sus ancestros lucharon?

Bruto, atormentado, se debate. Ama a César, pero ama más a Roma. Es manipulado por

Casio, un hombre astuto y envidioso que siembra la semilla de la conspiración en su alma noble. Casio no ve a un posible tirano, sino a un rival a abatir. Así, un grupo de conspiradores se une, convencidos de que deben actuar por el bien de la libertad romana.

La mañana de los idus de marzo, presagios oscuros y advertencias (incluyendo las de su propia esposa, Calpurnia) no logran detener a César. Su orgullo, o tal vez su destino, lo lleva al Senado. Allí, en un acto que hiela la sangre, sus amigos y colegas se abalanzan sobre él con dagas. La última puñalada la asesta Bruto. “¡Et tu, Brute?” (¿Incluso tú, Bruto?), susurra César al caer, una frase que ha perdurado a través de los siglos como el epítome de la traición.

El asesinato, sin embargo, no trae la paz deseada. Marco Antonio, leal amigo de César, un orador magistral y un estratega nato, aprovecha el funeral para incendiar el corazón del pueblo romano contra los conspiradores. Con palabras que son puñales retóricos, desmantela las justificaciones de Bruto y Casio, mostrando el cuerpo ensangrentado de César y leyendo su testamento, que beneficia al pueblo. La turba, enfurecida, se vuelve contra los asesinos, obligándolos a huir de Roma.

La escena se traslada a los campos de batalla, donde se forma un nuevo poder: el triunvirato de Marco Antonio, Octavio (el heredero adoptivo de César) y Lépido. Se enfrentan a las fuerzas de Bruto y Casio en Filipos. La tensión entre Bruto y Casio es palpable; su alianza, forjada en la culpa y la desesperación, se resquebraja. Fantasmas y presagios atormentan a Bruto, que carga con el peso de su decisión.

La batalla es inevitable. Las fuerzas de los conspiradores son derrotadas. Casio, creyendo que todo está perdido, se suicida. Bruto, destrozado por la culpa y la derrota, decide que no puede vivir en la vergüenza y se arroja sobre su propia espada. Con su muerte, el círculo de la tragedia se cierra.

Como puede colegirse, Julio César es una historia que va más allá de la política romana. Es un relato sobre la ambición y la lealtad, entronca la amistad con la traición, y se refiere a las decisiones imposibles que a veces enfrentan a un hombre contra sí mismo y contra el destino de su nación. Nos recuerda que el camino al infierno suele forjarse con buenas intenciones, y que el poder, como un fuego incontrolable, puede consumir a quien lo ejerce y a quienes intentan apagarlo. Es la eterna danza de los ideales frente a la cruda realidad del poder.

3.3. Antonio y Cleopatra



Escrita hacia el año 1606, nos lleva a una historia de amor que parte desde el escenario en el cual Marco Antonio, Octavio César y Emilio Lépido, habiendo conjurado el desafuero criminal gestado por quienes conspiraron contra Julio César, son gobernantes del imperio romano a través de la figura del triunvirato.

Durante su permanencia en la ciudad de Alejandría, Antonio cae en las redes seductoras de Cleopatra, reina de Egipto y madre del hijo ilegítimo de Julio César, el controversial Cesarión. De manera progresiva, lentamente va olvidando sus compromisos con Roma en todo sentido, lo cual genera la animadversión del emperador.

Cuando se entera del fallecimiento de su cónyuge, Antonio decide regresar a su ciudad. Allí confraterniza de nuevo y se une a César en una campaña bélica contra Sexto Pompeyo, a la vez que acepta casarse con Octavia, hermana del emperador.

Cleopatra, que se ha mantenido devota a la relación, estalla en furia al enterarse del nuevo matrimonio. Antonio regresa a Egipto en busca de apoyo militar y nombra a la reina y a sí mismo como únicos gobernantes del territorio, desconociendo el poder de César, lo cual desemboca en una guerra con Roma.

El imperio resulta vencedor, pues el ejército de Cleopatra retrocede, siendo seguido por Antonio, evidentemente deshonrado y en una segunda afrenta, no puede evitar la recuperación de Egipto.

Preso de la desesperación y la vergüenza, Antonio acusa a Cleopatra de su desgracia, declarándole un odio impetuoso. Ella, por su parte, acuerda con César rendirse a cambio de entregar a su amante.

Luego de una fuerte discusión con Antonio, se retira y ordena que a él se le informe, falsamente, de su deceso. Ante la noticia, el militar decide morir, tarea que no logra del todo y, en medio de la agonía, aparece un enviado de Cleopatra. Al conocer la mentira, pide que le lleven a ella. Juntos, se despiden y él fallece en brazos de la reina.

El emperador desea mostrar a la soberana como botín de guerra, pero ella frustra esos planes optando por morir con dignidad a través del veneno de un áspid, símbolo de inmortalidad.

Imaginemos el alcance de ese torbellino de pasión que consume las almas de los personajes protagónicos y, a simultáneamente, amenaza con desgarrar el tejido del imperio. Se trata de la unión fatídica de dos mundos y dos grandes personajes sobre quienes pende el peso del poder hasta el punto de no soportarlo.

La relación es su maldición. Va más allá del choque entre deber y deseo, razón y emoción, disciplina romana y libertad egipcia. La declaración de amor de Antonio por Cleopatra es una decisión política, un desafío público a la tradición romana y a la forja de todo un imperio. Cada manifestación de afecto, cada beso, signa una nueva pero desastrosa forma política.

Ello deviene en un convulso riesgo para el imperio, basado en el capricho personal, adobado con resentimiento a partir de un deseo irracional por parte de Antonio que se deja llevar por la impulsividad, al caer en la total negligencia de sus responsabilidades. Él olvida que Roma está fundada en la virtud, el valor, el deber, que queda plenamente soslayado por el placer. Impresionar a Cleopatra le convierte en un *casus belli* para el César, quien ve la oportunidad de consolidar su poder, pues no se trata de un conflicto por ideales, sino conjurar una ofensa personal.

La incapacidad de Antonio para separar lo personal de lo objetivo, enmarcado en rabietas, celos, desesperación, tendrá implacable respuesta en el campo de batalla. La tragedia presagia la

disolución de la república romana, por cuanto formaliza el imperio bajo el dominio absoluto de Octavio. Con ello, el panorama de lo jurídico se ve opacado por ser una herramienta maleable, el mismo protagonista se encarga de vilipendiarlo.

En ese ámbito, el triunvirato se difumina, la palabra dada como base de la confianza legal y política ya no tiene sentido; el equilibrio se rompe, el orden es cuestionado cuando los intereses personales dictan las acciones de los líderes. Véase cómo Octavio convierte la ley en un arma retórica para justificar el conflicto contra Antonio, al presentarlo en la condición de traidor y tirano.

En consecuencia, el triunfo de Octavio da lugar a un nuevo régimen político legal, pone en cintura las pasiones individuales hasta el punto de suprimirlas para dar cabida un orden racionalizado. La tragedia de los protagonistas entraña una catástrofe a partir de la cual no importa la visión personalizada del poder, demostrando que la pasión desmedida, acompañada del abandono del deber, produce una ceguera emocional. La historia de amor es testimonio de la fragilidad de la gobernanza cuando lo privado y lo público forman una amalgama destructiva.

Como puede apreciarse,

“Antonio y Cleopatra no es la representación de la tragedia de la reina de Egipto, sino la de Antonio, verdadera víctima del poder romano y del hechizo femenino. Realmente es Antonio quien muere en contra de su voluntad y, sin embargo, la heroína de la obra es Cleopatra, una mujer capaz de quitarse la vida antes que servir de trofeo a César Octaviano. Es una heroína porque mantiene su dignidad hasta la muerte, porque ha sido hábil para quebrar los sólidos pilares del Imperio Romano, porque escapa de las manos del gobernador del mundo occidental” (Gutiérrez, 2009: 142).

3.4. Coriolano



Figura 17: El precio del heroísmo

Coriolano acontece en el periodo republicano de la antigua Roma, etapa signada por la pugna entre patricios y plebeyos, para abordar la naturaleza del liderazgo, la política de masas, el orgullo individual y los efectos nocivos de la intransigencia.

Los eventos inician con una insurrección por parte de los plebeyos por la escasez de trigo que ha desencadenado hambruna. El referente para el odio es Cayo Marcio, un guerrero de la nobleza quien considera al pueblo una multitud incapaz de asumir funciones gubernativas, reacio a la institucionalización del tribuno del pueblo, cargo desempeñado por Sicinio Veluto y Junio

Bruto.

En plena contienda civil, los volscos, pueblo dirigido por Tulo Aufidio, ha presentado declaratoria de guerra contra Roma. Marcio asume la defensa desplegando una agresividad incontenible y en el asedio de la ciudad de Corioles la somete demostrando valentía sin precedentes. Al volver a su terruño, envuelto en gloria, recibe el apodo de Coriolano.

Convertido en héroe, Volumnia su madre, quien tiene en gran valía el honor por sobre cualquier otra cosa, le presiona para que logre hacerse con el cargo de cónsul, dignidad política de mayor rango en la república. El personaje, cuyo desprecio por la plebe es muy claro, no gusta de ese deseo, amén de considerarse inútil en la política. No obstante, cede a la insistencia.

En la contienda electoral, la arrogancia como flaqueza del protagonista, es aprovechada por los tribunos, grandes estrategas para manipular el sentimiento del pueblo dan a conocer el desdén popular que caracteriza la personalidad de Coriolano, lo que se revierte en su contra, pues la masa social le retira el respaldo y le acusa de traidor.

En una escalada irreversible, el problema estalla a través de la ira de Coriolano quien cuestiona la irracionalidad de la plebe y la demagogia de los tribunos llegando a considerar el orden democrático una farsa manifiesta, por lo cual el senado decide desterrarlo de Roma, en una humillación que le carcome.

Así, busca a Tulo Aufidio en Corioles y le ofrece sus servicios para enfrentar a Roma. El senado envía representantes para calmar los ánimos bélicos, pero fracasa en su propósito. Coriolano respira venganza.

En última instancia, Roma acude a Virgilia, su esposa, a su hijo y a Volumnia. Los ruegos

hacen mella en la coraza del héroe y accede a negociar un tratado de paz.

Al salvar a Roma, la ira de Tulo Aufidio no se hace esperar. Al regreso del protagonista a la ciudad de Corioles para exponer las condiciones del tratado, es acusado de traidor. Pronto se impone la arrogancia, para recordarles a los volscos sus hazañas y cómo fue quien los derrotó. Sin miramiento, es asesinado de manera brutal.

El relato culmina con el pueblo volsco regocijándose con la muerte del héroe, pese a que reconocen su grandeza trágica.



CAPÍTULO

04

EL CICLO LEGENDARIO

CAPÍTULO 4

EL CICLO LEGENDARIO



Figura 18: Muros de leyenda

Este conjunto de obras abarca Hamlet, príncipe de Dinamarca, Otelo, Macbeth y El Rey Lear, cuyos argumentos abordan temas que señalan aspectos políticos en un entramado narrativo que horadan en la naturaleza de la idiosincrasia europea y permiten visualizar asuntos sociales que trasciendes los escenarios referidos.

Las circunvoluciones de los eventos suscitados al interior de cada relato, es posible encontrarnos con un dramaturgo consumado que maneja con maestría las descripciones, explicaciones y alcance de las pasiones, la contundencia del destino que pende sobre las decisiones encaminadas hacia la tenencia del poder.

No son dramas históricos en sentido estricto, pero se hallan ambientadas en reinos ancestrales, en tierras lejanas que permiten entroncar la brillantez del tratamiento temático con la consonancia de situaciones no tan ajenas a la cercanía del poder, independientemente del ámbito al cual puedan aplicarse.

En sentido político y jurídico, invitan a cuestionarnos sobre el origen de la autoridad de los monarcas, si su naturaleza es divina, hereditaria o una frágil construcción sustentada en el consenso o en la fuerza. Porque en el trasegar contado, la legitimidad puede ser negada, el poder usurpado, disputado, con un alto riesgo de desmoronarse, trasluce la endeble vitela del lienzo que recrea una corona, sobre todo cuando ella no está vinculada a un orden moral o legal.

El sentir de lo justo es eje transversal de las tramas, pero en su enfoque pareciera prevalecer la insistente tendencia humana a enaltecer la justicia privada, con la ineludible consecuencia de venganzas que desbordan las pretensiones de cualquier sistema amparado en el derecho.

¿Qué sucede cuando las instituciones jurídicas no resultan eficaces o son corrompidas? ¿Es la violencia la única respuesta a la injusticia flagrante? En este ciclo narrativo se despliega la tensión entre la ley escrita y la ley de la espada, entre el debido proceso y el impulso primario de la respuesta armada.

Las obras de este acápite hacen parte de la cultura popular; adaptadas en diferentes versiones, consolidan un pensamiento crítico de notable envergadura para confrontar al individuo

con el poder. Shakespeare nos aboca a la desintegración del cuerpo político cuando su cabeza, su representante, se debilita, corrompe o enloquece. La locura de Lear divide el reino; la tiranía de Macbeth hunde a Escocia en el terror; la temerosa desidia de Hamlet conlleva a la descomposición moral y al riesgo de perder la institucionalidad. Con estas premisas es posible explorar las devastadoras consecuencias de romper el orden civil y la anarquía que nace de él.

En las tragedias legendarias los personajes enfrentan dilemas para elegir entre la obediencia a una ley positiva pervertida y mantenerse firme a principios éticos superiores con un alto riesgo de acariciar la fatalidad. Decisiones perennes que comprometen la idoneidad para el ejercicio del poder, la responsabilidad del gobernante, la naturaleza de la ley e incluso las aparentes bondades -cual manto fatuo de éxito- que entrapa optar por la transgresión o el abuso de ella.

“Quizás no sería una mala semejanza, hacer equivaler el placer que obtenemos al contemplar una de estas hermosas obras en el escenario por un lado y ese tranquilo deleite que encontramos en su lectura por otro, con los diferentes sentimientos con que un crítico literario y una persona que no lo es leen un hermoso poema. Los execrables hábitos críticos — juzgar y pronunciarse sobre ello— deben hacer que ese acto de lectura sea muy diferente para uno y para otro” (Lamb, 2016: 15).

4.1. Hamlet



Figura 19: Los dilemas del príncipe

Hamlet es una de las obras más icónicas de Shakespeare, que aborda la historia de un hombre predestinado en apariencia, pero cuyo carácter no es el que se espera para una responsabilidad tan grande como es regir los destinos de un Estado.

Es la historia de una venganza rodeada de cierto halo de misterio por cuanto el fantasma del anterior rey de Dinamarca se ha visto rondando en el castillo, y se aparece a su hijo Hamlet dándole a conocer que Claudio, el nuevo rey, tío suyo, ha sido el autor del homicidio.

Con el fin de vengarse, Hamlet simula estar loco y hace que una compañía de teatro recree

a través de una obra el asesinato de su padre. Claudio reacciona agresivamente lo que comprueba su responsabilidad en el crimen.

Acto seguido, acusa a Gertrudis, su madre, de complicidad, pero su insensatez lo lleva a causar la muerte del padre de su amada. A partir de este hecho los siguientes acontecimientos van generando uno tras otro los pasos que conducirán a la desgracia del personaje principal y de manera irremisible la muerte de todos los participantes en el drama.

La obra va alternando entre los desastres que acontecen de manera continua con la angustia de un ser torturado, que pese a estar relacionado directamente con el poder, se ve arrastrado por los desafueros que contiene en sí mismo. Es un hombre que se debate entre la ineptitud para la guerra, aunque es diestro con la espada; conoce el amor, pero lo pierde; medita constantemente sobre la muerte de su padre, pero su venganza es inútil. Es, en realidad, un pensador político y filosófico, ajustado con precisión al prototipo de renacimiento, sabe que el mundo que habita se define como caótico, pero es incapaz de actuar; se detiene cuando debería dar rienda suelta a sus actos; no en vano en el famoso monólogo del acto III, escena I, señala:

“Ser o no ser, esa es la cuestión.

¿Es más noble soportar con temple

Los golpes y dardos de la insultante Fortuna,

O alzarse en armas contra un mar de adversidades,

Y enfrentándolas ponerles fin? Morir, dormir...

Nada más. Y pensar que durmiendo damos fin

Al dolor del corazón y a los mil males

Que carga nuestra carne. Es una consumación

Digna de anhelarse. Morir, dormir...

Dormir, tal vez soñar. ¡Ay! Ahí está el problema:

Debe detenernos ignorar qué sueños puedan asaltarnos

En ese sueño de la muerte, después de abandonadas

Estas mortales ataduras. He ahí el motivo

Que da tan larga vida a la desgracia. Porque

¿Quién toleraría los azotes y el desdén del mundo,

La injusticia del tirano, las afrentas del soberbio,

El tormento del amor burlado, la demora de la ley,

La insolencia del poder y el desprecio

Que el paciente mérito recibe del indigno,

Pudiendo librarse él mismo de sus males

Con un simple puñal? ¿Quién soportaría las cargas

De una agotadora vida de gemidos y sudor

Si no fuera porque el temor a alguna cosa

Tras la muerte, ese ignoto país de cuyos lindes

Ningún viajero vuelve, nos confunde,

Haciéndonos preferir las desgracias que sufrimos

A lanzarnos sobre otras que desconocemos?

La conciencia, así, nos acobarda a todos,
El color natural de la resolución se borra
Bajo nuestras pálidas meditaciones,
Y empresas de gran envergadura e importancia
Tuercen su curso por culpa de este miramiento
Y pierden el título de acción. Pero ¡silencio!,
La hermosa Ofelia. –Ninfa, en tus plegarias
Recuerda todos mis pecados” (Shakespeare, 2016: 116-117)

Lo atractivo de la obra teatral reside en que se aleja de todo maniqueísmo; los temas se cuestionan, se debaten, pero nunca se resuelven, sino que dejan abiertas las interpretaciones a fin de hallar la adecuada respuesta, según la óptica asumida en su análisis.

Hamlet es un clásico porque su verdad continúa vigente para abordar los problemas contemporáneos de manera crítica, intentando explicarlos a partir de las preguntas que suscita, contrastándolos con nuestras creencias, mitos y estructuras filosóficas (Rinesi, 2005: 69).

De nuevo el autor se sumerge en el ambiente hostil que emana de las cortes que se corrompen y ambicionan el poder absoluto; una vez más se asiste a las consecuencias de la doble moral que trae consigo la ruptura de las relaciones humanas y el espejismo de que todo lo que hace el gobernante redunde en beneficio de su pueblo.

Pero también, aquí está esbozado el valor del amor en distintas versiones: a sí mismo, a la familia, al ser amado, pues siendo la pasión más humana en ella se entroncan las demás. Hamlet es un hombre atribulado; no obstante, es mimesis del ser humano que tiene muy claros sus va-

lores y procura serles fiel en un entorno incapaz de dar la merecida importancia a la formación (Cruz, 2019: 27). A medida que avanza en el drama que le aparta del sosiego, le acompañamos en medio de muchos interrogantes.

Esta obra está llena de preguntas, como la vida misma, en tanto el propio mundo, la condición humana, están plasmados en cada diálogo y escena, resultando la base del relato, aunado a la incomodidad de la incertidumbre, afrontando el riesgo del misterio (Rinesi, 2005: 102).

Prueba de lo anterior es la manera como el relato se acerca a la explicación del deseo vengativo, estudiado por Freud, por Lacan, quienes han tomado al príncipe danés como un personaje a quien su propio deseo le coloca en una posición cuestionable al anteponerlo sobre los demás valores. Buscar el castigo de quien asesinó a su padre no le depara un final halagüeño. Tiene poder, pero su intención vengadora se diluye; el daño no puede remediarse, hay un autorreproche surgido de la debilidad, de la falta de decisión contundente; pronto se llena de escrúpulos y ese exceso de pensamiento lo aboca a la duda, a pensar que él no es mejor que ese a quien pretende castigar (Ramos, 2004: 225).

Rinesi (2005: 93) alude a Hamlet como una alegoría donde se evidencia la transformación social y política emanada de la forma en que el ser humano va emancipándose de marcadas influencias religiosas, convirtiendo la obra en un reflejo de la conciencia occidental. Trasluce la emergencia del humanismo, la incipiente secularización del pensamiento renacentista. La crisis existencial del joven príncipe, traducida en una profunda melancolía e indecisión, revisora de la realidad, implica una readecuación de la cosmología y la moral; la ética de principios va cediendo a la búsqueda individual de sentido en medio de angustia e incertidumbre.

Los personajes, en conjunto, van liberándose de la tutela divina, con lo cual afrontan su propia libertad no exenta de consecuencias implacables; por ejemplo, la ambición desmedida en

Claudio, la lealtad ciega en Polonio, la desesperación en Ofelia. El protagonista encarna la dificultad, el dolor de avizorar el nuevo panorama, con la pretensión, a veces soberbia, de marcar las decisiones con base en la razón que en ocasiones preludia el oportunismo.

Pero la obra en sí misma resulta, a la vez, un dilema para nosotros. ¿Hasta qué punto es una emancipación consciente o una crisis de fe lo que motiva a los personajes? ¿No hay acaso en el príncipe un periplo interior hacia la justicia y la verdad, más allá de la ausencia de un referente divino? La obra es ambigua, en consecuencia, pues admite varias lecturas.

No obstante, Hamlet se encuentra atrapado precisamente en este continuum del crimen. Sabe que asesinar a su tío Claudio es una demanda de la justicia de la venganza, pero su conciencia moderna —aquella subjetividad analizada en secciones previas— intuye que al hundir la espada se convertirá simplemente en el siguiente eslabón de una cadena interminable de sangre que ya ha cobrado las vidas de Polonio, Ofelia, Gertrudis y Laertes. La procrastinación de Hamlet es, en el fondo, el pánico del individuo moderno ante la infinitud del crimen que la justicia retributiva exige como tributo.

4.2. Otelo



Figura 20: El lamento de Oteló ante el cadáver de Desdémona

Conocido también como Oteló el moro de Venecia, es una historia de alta intensidad, de devastador tratamiento de los celos, la traición, el racismo, la manipulación y lo frágil que resulta la reputación, todo ello conducido por las maquinaciones de un cruel villano, icónico en la obra de Shakespeare.

Da inicio en la ciudad italiana, durante la noche, con la presencia de Yago, un alférez del general Oteló, manifestando el irrefrenable odio que siente hacia su comandante, motivado porque ha ascendido a Casio al rango de teniente siendo que él se consideraba con mayores méritos. Comparte su frustración con un joven llamado Rodrigo, quien está prendado de Desdémona, hija

del senador Brabancio.

Yago manipula al muchacho para emprender la venganza contra su superior. Para ello, le revelan a Brabancio que su hija ha contraído nupcias en secreto con el moro, ante lo cual el senador, convencido que ha mediado brujería, le confronta ante el senado y el Dux.

Se efectúa un consejo donde Otelo defiende con vehemencia su matrimonio y que no hay artificios en su nexo, pues sedujo a su esposa a través de relatos de aventuras en los cuales salió airoso. Desdémona confirma lo dicho, en calidad de testigo, ratificando la lealtad a su marido. El Dux da visto bueno a la unión y ordena a Otelo que contrarreste una eventual invasión de los turcos a la isla de Chipre.

Yago continúa enardecido la desazón de Rodrigo; le convence de seguir a la pareja, pues le asegura que tarde o temprano la mujer se cansará del atrevido moro. El conspirador también sospecha que Emilia, su propia esposa y dama de compañía de Desdémona, ha tenido romance con Otelo, así que sus planes de destrucción no ceden y planea manipular a Casio y la esposa de su jefe.

En el segundo acto de la obra, Otelo, Desdémona, Casio, Yago y Emilia arriban a Chipre dándose cuenta de que la flota turca ha sido neutralizada por una tormenta, con lo cual se conjura la amenaza militar. A ello le sigue una celebración colectiva que Yago no desaprovechará para llevar a cabo sus propósitos.

Así, embriaga a Casio e incita a Rodrigo a provocarle en una pelea; ocurre que el primero hiere a Montano, el gobernador de la isla. Informado Otelo, decide retirarle el cargo de teniente.

Yago aconseja a Casio que pida la intercesión de Desdémona para sugerirle a Otelo la exis-

tencia de un romance entre ellos. El malvado va tejiendo la trampa de manera minuciosa.

El tercer acto es el corazón de la obra. Yago inserta la duda en la mente del general, a partir de la mediación de Desdémona, que comienza a corroer la confianza. Se vale de unas pruebas circunstanciales que consiguen despertar los celos, alimentándolos con múltiples insinuaciones. La evidencia definitiva consiste en un pañuelo de encaje que ella pierde de manera accidental y es plantado en el alojamiento de Casio.

Ante la exigencia de pruebas concretas, Yago confirma que ha visto a Casio con el pañuelo y la rabia del moro se desborda, pasando del amor a un odio incontrolable; Otelo promete venganza y ordena a aquel el asesinato del presunto amante, quien cumple sin miramientos, por lo cual resultará nombrado nuevo teniente. El general se ha convertido en un individuo irracional, violento, extremadamente celoso; acusa a Desdémona, la desprecia y la acusa de ser una prostituta.

En una memorable escena, el manipulador le dice a su jefe que se oculte para oír una conversación que tendrá con Casio y de manera intencional le refiere a este, sin mencionar nombre alguno, el amor que una prostituta llamada Blanca le tiene, pero disfraza las cosas hasta el punto de parecer que habla de Desdémona.

Las cosas se manifiestan con aparente claridad para el enceguecido moro que decide matar a su esposa esa noche estrangulándola en la cama.

Por su parte, Rodrigo ha caído en la desesperación al no ver progreso en su cortejo a Desdémona; Yago le convence de matar a Casio, pero falla, por lo cual el manipulador lo ultima.

El quinto y último acto ocurre en la habitación de Desdémona. El esposo, presa de los celos, hace caso omiso de las explicaciones ante la acusación de infidelidad, y la asfixia.

Emilia llega cuando la mujer agoniza y jura al moro que era inocente, pues ella había encontrado el pañuelo, que entregó a Yago, con lo cual la atroz verdad comienza a relucir.

Entran Casio, Montano y Lodovico, pariente de Brabancio. Yago es interpelado, mientras Casio presenta su versión sobre el pañuelo y las mentiras orquestadas. Al descubrir la maquinación, Otelo apuñala a Yago y lamenta su terrible error, para luego optar por suicidarse.

“Como los grandes héroes de la tragedia antigua, Prometeo y Edipo, también Otelo es un trasgresor. Lo que ocurre es que la transgresión de Otelo se da en formas menos directas y menos específicas que en la tragedia griega. La primera figura de esta transgresión, según la acertada observación de Green, es la conversión, el hecho de haberse desprendido de sus dioses para convertirse a los de Venecia, de haber abandonado su patria para luchar del lado de Venecia, su tradición, su estirpe: esta ya es una primera y muy profunda transgresión. A esta transgresión corresponde el carácter mismo de Otelo. Recordemos que lo que a Desdémona le encanta de Otelo (y la figura con la que este logra conquistarla) son sus aventuras, su carácter de aventurero, de no depender más que de sus obras, de estar entregado al juego de una aventura, que según sus propias palabras oscila continuamente entre la esclavitud y el poder, entre ser esclavo o ser jefe, estar perdido en desiertos escabrosos o resultar general y jefe de los ejércitos venecianos. Todo eso depende de sus obras, de sus victorias y sus riesgos, y no de su ubicación en una tradición, en una estirpe y en una herencia” (Zuleta, 2018: 93).

4.3. Macbeth



Figura 21: El horror de Macbeth

Se trata de una tragedia que despierta un sentido macabro en lo que respecta a la persecución del poder, sin hallar medias tintas en el uso de mecanismos que respondan a ese propósito.

“nos encontramos con el primero de los textos «históricos» de Shakespeare. Un relato en donde el fenómeno del poder pasa al primer plano, tal como se da en muchas obras llamadas «históricas». La historia en Shakespeare es un conjunto de relatos de crímenes: el crimen es el acceso al poder. En Shakespeare el poder procede y está amenazado por el crimen; es algo que pertenece de la manera más íntima a su ejercicio. El crimen como tal es el tema de Macbeth, no tanto por tratarse de la historia de una pa-

sión que conduce al crimen, ni de la historia de la ambición de Macbeth y sobre todo de Lady Macbeth, como de la historia de las condiciones, los efectos y los resultados del crimen” (Zuleta, 2018: 39).

La trama parte de una profecía emitida por un grupo de brujas como el factor detonante para el surgimiento del lado oscuro del personaje principal cuando le es señalado que en el futuro será el rey de Escocia.

Efectivamente la materialización del agüero comienza a evidenciarse cuando Macbeth es nombrado Barón de Cawdor, y luego Duncan, el rey, le visita; ante lo cual Lady Macbeth insta a su esposo a que elimine al monarca.

En virtud de que el cumplimiento de la profecía incluye que los hijos del lugarteniente Banquo reinarán, Macbeth ocasiona la muerte de éste, pero uno de aquellos logra escapar.

Pronto los remordimientos se van apoderando de Macbeth a través de fantasmas, pero no cesa en el propósito de eliminar a los que considera sus oponentes.

La tragedia se resuelve cuando Lady Macbeth confiesa los asesinatos a su médico y su esposo se enfrenta en combate contra Macduff y Malcolm.

La obra perfila el carácter del gobernante que antepone las supersticiones y las ambiciones a sus cualidades de líder político; describe las incoherencias en que se puede caer cuando la razón es obnubilada por los desatinos de la superchería y cuando el destino se coloca como la respuesta sustancial a las actuaciones humanas.

Es un personaje con características de marioneta que ante cada desacierto procura enga-

ñarse buscando justificaciones efímeras a partir de lo que su atormentado pensamiento intenta señalar como válido.

“Macbeth, como figura de la ambición desbordada, de la pulsión irrefrenable, va del heroísmo y los honores a la crueldad más vil; del orgulloso y valiente guerrero a la pérdida de referentes y orientaciones; de la seguridad con la que el héroe realiza su tarea, al naufragio de la dimensión de sentido que sostiene lo humano. La tragedia de Macbeth parece desarrollarse en la tensión generada por ciertas preguntas fundamentales: Qué es, ¿qué se espera de un hombre? ¿En qué consiste el trazo de su cumplimiento? ¿Cuál es la diferencia entre un héroe y un criminal? Y la primordial: ¿Por qué no se debe asesinar? Estas preguntas nos remiten al corazón de la ética y, con ella, al orden simbólico que respiramos. ¿Por qué no se debe asesinar?” (Menassé, 2024: 80).

Puede interpretarse también como el análisis político del golpe revolucionario y las consecuencias que comporta frente a la desintegración de una personalidad que se entrega al mal sin ninguna posibilidad de redención. Es una suerte de parábola consistente en detallar como se combate al enemigo externo, la verdadera guerra se libra contra aquel enemigo que subyace en el interior de todo ser humano y que sirve como base para mostrar el alcance de la imperfección del hombre que traiciona a su pueblo y se traiciona a sí mismo.

La tragedia implica el castigo de un hombre que a partir de sus perversas acciones logra conocerse plenamente, pero la única salida frente a esa conciencia es un autodesprecio absoluto y cada acción que despliega lo ahoga en un infierno moral y existencial. Es un punto sin retorno que va destruyendo paulatinamente el alma y su vida termina convirtiéndose en “un cuento que cuenta un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada”.

El logro de la obra radica en la respuesta social del pueblo que ve la necesidad de derrocar

a un tirano; es la oposición que triunfa cuando se hastía de la podredumbre de un poder monárquico venido a menos. La misma figura de Macduff, que enarbola el sentimiento familiar, viene a ser el antídoto del veneno que Macbeth ha regado para erigirse como rey.

Esa configuración monstruosa de Macbeth hace una propuesta interesante en la condición humana para elegir entre destino y libre albedrío, o entre maldad interna y externa, así como entre individualismo y colectividad. Hay plena consciencia en Shakespeare de los criterios político-culturales de su entorno y las polémicas que su trabajo puede generar, por cuanto “el Renacimiento es una época de convivencia entre una mentalidad iluminista, de racionalidad como centro, y la antigua metafísica, y lo que consigue Shakespeare es contaminar lo secular con lo demoníaco y la brujería, y al revés, lo diabólico con lo racional.” (Blanco, 2017: 107).

4.4. El rey Lear



Es una obra escrita entre 1603 y 1606. Su argumento trata sobre la locura, la ingratitud filial, el sufrimiento, la búsqueda de redención, bajo un sino trágico impulsado por una decisión impulsiva, supeditada al ego del rey que desencadena una caótica espiral de caos.

En *El rey Lear* vemos a la humanidad sufrir. Es una obra sobre el sufrimiento creativo. La humanidad se encuentra en una especie de purgatorio. Los buenos lo saben; los malos parecen ignorarlo. Los buenos se endulzan, se purifican con la adversidad; los malos, como señala A. C. Bradley, se desmoralizan y se embrutecen rápidamente por su éxito, mientras que quienes transforman su sufrimiento en provecho lo soportan con un estoicismo admirable (Wilson, 2005: 221).

Lear es un monarca en el crepúsculo de su vida, se encuentra hastiado de gobernar y decide repartir su reino entre sus hijas: Goneril, Regan y Cordelia; las porciones las adjudicará según ellas declaren en público cuánto lo aman.

Las hijas mayores son adúladoras, hipócritas, emiten discursos rimbombantes, lejanos al amor que dicen sentir. El rey, superado por la vanidad, manifiesta quedar a gusto con las declaraciones y les entrega vastos territorios.

Cordelia, la única que en realidad es sincera con el padre, renuncia al juego adulatorio. Le expone que su amor obedece al deber justo que siempre le ha caracterizado y no le es dado expresar sentimientos exagerados. Su honestidad valdrá el desaire y la furia del rey; es desheredada y su porción repartida a las otras.

El rey de Francia, conmovido por las virtudes de la hija menor, se casa con ella y la lleva a sus dominios.

Pronto se revelarán las intenciones de las hermanas mayores. Una vez Lear abdica, comienzan a maltratarle. Es despreciado en su castillo, humillado y despojado de los pocos privilegios que aún conservaba; sus yernos, el duque de Albany y el duque de Cornualles lo dejan sin séquito ni refugio.

Los lamentos del viejo rey no son suficientes para mantener la cordura, le duelen las injusticias aunadas a la ingratitud. Con su mente perturbada, llega a un nivel de conciencia sobre el sufrimiento de los vulnerables, los desposeídos y la naturaleza del poder.

Los oprobios llegan a oídos de Cordelia quien decide invadir Bretaña con el fin de que su padre vuelva al trono. Lear es encontrado y conducido a Dover donde su hija menor procura restaurar su mente. El arrepentimiento será mayúsculo cuando recupera la razón y comprende que ha cometido un craso error.

No obstante, el ejército francés es derrotado; Lear y Cordelia son capturados y serán ejecutados. Ella es ahorcada y, al no soportar el dolor, el padre muere de un infarto, en medio del sufrimiento y la impotencia de no poder reparar los daños causados.



CAPÍTULO

05

SHAKESPEARE EN LA ACADEMIA Y EL CINE

CAPÍTULO 5

SHAKESPEARE EN LA ACADEMIA Y EL CINE



Figura 23: Shakespeare, cine y literatura

Cuando pensamos en William Shakespeare, suelen evocarse imágenes de pergaminos antiguos, estanterías repletas de volúmenes clásicos y relatos en los cuales el drama predomina como hilo conductor de historias que reflejan las tensiones de poder usuales entre los seres humanos. Y no por menos se trata de la figura cumbre de la literatura inglesa, el dramaturgo incomparable cuyo trabajo ha multiplicado las interpretaciones, adaptaciones y aún hoy en día los estudios académicos, muchos de ellos especializados únicamente en su obra.

Su trabajo tiene una cualidad que raya en lo místico; la capacidad de trascender el tiempo, las barreras culturales, aspecto que hace posible la coexistencia de múltiples intereses aunados con el propósito de desentrañar sentidos, significados, hermenéutica de trabajos donde se hallan plasmados los matices de la existencia humana.

En el ámbito académico, Shakespeare representa un universo. Desde el bachillerato hasta los estudios de posgrado, sus tragedias, comedias, dramas históricos y sonetos se han consolidado como la piedra angular de innumerables cursos de literatura. En universidades de todo el mundo existen departamentos en su honor y las bibliotecas albergan vastas colecciones de crítica shakespeareana. Muchos estudiosos -algunos mencionados en líneas subsiguientes- se han sumergido en la filología, rastreando la evolución del lenguaje en sus textos; investigan fuentes históricas que sirvieron como inspiración para sus relatos, por ejemplo, Las Crónicas de Holingshed o las leyendas romanas para la creación de Julio César.

También se han estudiado los componentes feministas en la caracterización de Ofelia o Lady Macbeth, el poscolonialismo entretejido en las dinámicas del poder en *La Tempestad*; en fin, se analizan muchos elementos subyacentes en estos relatos que inclusive permiten acercarse a un examen de las técnicas dramáticas utilizadas por el bardo para cautivar a su público, v.gr. el verso blanco, los soliloquios para adentrarse en la psique de los personajes, la construcción de arcos narrativos de marcada eficacia.

Así, ese universo académico ha buscado desentrañar el alma de la interpretación de lo humano alrededor de temas universales en los cuales destacan el amor, la pérdida, la ambición, la venganza, la locura, la redención, que deviene en la celebración del genio a través de la complejidad narrativa y la enriquecida belleza de una obra trascendente.

Desde otros matices artísticos, el cine ha adaptado estas piezas teatrales, llevando las historias a audiencias globales; la palabra escrita se transforma en imagen, sonido y movimiento con un nuevo abanico de posibilidades interpretativas que por la naturaleza del teatro no siempre pueden explorarse de la misma manera.

Por un lado, existen las producciones que han procurado fidelidad a la creación original,

apostando por la autenticidad del contexto y el lenguaje original, como las aclamadas versiones del Hamlet de Kenneth Branagh o el Ricardo III de Laurence Olivier.

También están las versiones modernizadas que toman la esencia de la trama, los personajes, pero los trasplantan a contextos novedosos. Piénsese en *10 cosas que odio de ti*, comedia romántica basada en *La fierecilla domada*; *Romeo + Julieta*, de Baz Luhrmann, que lleva a los trágicos adolescentes a una Verona actual donde pululan las pandillas y las armas de fuego; o *El rey León*, que resulta un Hamlet animado en la sabana africana. En ellos puede apreciarse la maleabilidad, la atemporalidad y fuerza escénica de los trabajos shakesperianos, pues al despojarlas del contexto histórico y el lenguaje arcaico, revelan la universalidad de sus temas con una solidez que conmueve al público de hoy.

La relación entre academia y cine no resulta simplemente paralela; suele ser interactiva y simbiótica. Es posible que los puristas académicos frunzan el ceño ante adaptaciones demasiado libres o de un radicalismo extremo, como también habrá cineastas que huyan de la erudición, pero es innegable que ambas esferas se enriquecen de manera mutua.

La academia provee el andamiaje intelectual y el conocimiento del texto; muchos cineastas consultan a expertos en aras de nutrirse de las visiones críticas para dar fundamento a sus propias visiones. Comprender a profundidad la época, el lenguaje, las múltiples capas de significado producen decisiones creativas innovadoras en la pantalla. A su vez, el cine revitaliza el interés académico hasta el punto de enviar a miles de espectadores de vuela a las aulas o a las librerías a efecto de explorar las obras originales. La misma accesibilidad de la imagen puede lograr que el lenguaje -muchas veces desafiante- resulte más comprensible y que las tramas se digieran con mayor facilidad.

El interés por esa sinergia se ha convertido en un campo de estudio académico traducido en

resultados investigativos como *Shakespeare on Screen*, una colección de textos producidos por la oficina de prensa de la Universidad de Cambridge a manera de disciplina mediante la cual se analizan las decisiones artísticas de los cineastas, las licencias creativas, cómo se reinterpretan las preocupaciones de cada época, se discuten las implicaciones de modernizar el texto clásico, los desafíos de traducir el verso a la imagen, el impacto de las obras fílmicas en la percepción pública de Shakespeare, etc.

Ello no está exento de desafíos, pues también surgen preguntas al respecto: ¿hasta qué punto una adaptación moderna distorsiona la intención original del autor? ¿los estudiantes pierden la apreciación del lenguaje poético si se limitan a ver las películas? Hay un constante debate sobre el equilibrio entre la accesibilidad y la integridad.

El cine tiene el reto de preservar la esencia del dramaturgo mientras logra que se recupere la relevancia de este en la audiencia, pero ¿cómo evitar caer en el anacronismo burdo o en la trivialización? ¿cómo se logra que los monólogos intensos funcionen en la pantalla sin parecer artificiosos o aburridos? Puede lograrse el éxito de una producción cuando su capacidad para hallar ese punto medio, en el cual la creatividad no eclipsa, sino que ilumina el genio del material que sirve como fuente.

En las siguientes líneas abordaremos, apenas de manera informativa, algunos aportes de escritores y cineastas frente a todo lo que aún el bardo tiene por decirnos en la contemporaneidad.

5.1. Estudios y aportes académicos sobre Shakespeare

La obra de Shakespeare ha sido objeto de estudio de muchos autores. Algunos destacados son:

5.1.1. Andrew Cecil Bradley

Literato inglés, publicó en el año 1904 *Shakespearean Tragedy*, su obra más reconocida. Se trata de un texto que no se conforma con enlistar elementos sustanciales y formales, sino que lo dota de una perspectiva filosófica sobre cómo la tragedia del bardo aún sigue vigente.

Explica que el enfoque trágico no corresponde a una sucesión de eventos alejados de la fortuna. Es, ante todo, el relato sobre la caída de alguien importante, un personaje reconocido por sus virtudes o la investidura que le ha sido otorgada. A diferencia de la tragedia griega -que se enfocaba en la justicia divina o en ese destino insuperable de carácter avasallador- la orientación de Shakespeare se dirige hacia la psicología del protagonista. Lo trágico deviene de un defecto inherente o un error de juicio, la hamartia griega en realidad. No hay casualidades en lo calamitoso, tampoco espontaneidad, hay actos; son las actuaciones humanas las que determinan el tratamiento de las penurias.

Con Shakespeare abordamos la responsabilidad del individuo; ese factor ligado a la personalidad del héroe. No se ignora el destino, pero sí se aborda la voluntad, el temperamento, las pasiones y, sobre todo, las decisiones, para comprender el descenso a ese infierno individual que repercute en lo colectivo. El libre albedrío, o la ilusión de este, se convierte en el motor del drama. Son los personajes quienes forjan, a través de sus elecciones, las consecuencias de su actuar.

Para Bradley la tragedia resulta de una fuerte colisión entre la pasión desmesurada del héroe con el orden moral del universo; un orden no necesariamente proveniente de la divinidad más bien es concebida como una suerte de justicia que busca restablecer el equilibrio cuando resulta mancillado, ya sea por la ambición en el caso de Macbeth, los celos en Otelo, la testarudez de Lear o la indecisión paralizante en Hamlet, circunstancias conducentes a la catástrofe.

Esto es interesante. El autor sugiere la existencia de un derecho natural, una ley moral emanada del universo que, cuando resulta afectada, exige una retribución. La tragedia, por ende, se define bajo las pautas y fases de un proceso mediante el cual ese orden es menoscabado y, después, de modo doloroso y sangriento, busca restablecerse. Ello no será feliz ni halagüeño, pues el precio a pagar es la muerte del héroe, la devastación de su mundo. Esa muerte es el clímax del sufrimiento físico y mental. Pero allí no termina la tragedia, en tanto el personaje debe pasar por una agonía profunda y un tormento espiritual que lleva al espectador a la catarsis.

Ese ejercicio de purgar emociones se complejiza al procurar reafirmar la grandeza humana incluso en la caída. Pese a los defectos manifiestos, los héroes shakesperianos logran tal magnificencia al expresar una capacidad de sufrimiento que elevan el espíritu humano. De ese modo, la tragedia no se diluye en la desesperación total, hay una suerte de elevación moral para comprender la dignidad humana en los momentos de mayor oscuridad, advirtiendo la persistencia de la justicia y el potencial del ser humano para enfrentar su propio final con grandeza.

Gran parte del logro literario del autor radica en haber transformado leyendas antiguas en estudios sobre la psicología, la crisis de los valores personales, las consecuencias dilemáticas ante desafíos que obligan a determinaciones muchas veces implacables, que convierten sus relatos en estudios existenciales de carácter ético.

En el segundo capítulo, Bradley se arriesga a una disección académica de cómo el bardo teje las piezas para lograr el efecto devastador que conlleva la tragedia; una especie de ingeniería detrás de la emoción más allá de la descripción al revisar la lógica interna y la coherencia dramática que subyacen en cada obra. Es como si desmantelara el mecanismo creativo pieza por pieza para exponer el engranaje que permite justificar la inexorabilidad del destino trágico.

En tal sentido, a pesar de su aparente organicidad y fluidez del lenguaje, las tragedias se

sostienen en una arquitectura dramática muy clara quién ganó más allá de la acción el tiempo y el lugar están valorados por Aristóteles, dando una progresión lógica y un diseño intencional que involucra la tensión como importante atractivo para lectores y espectadores.

La complejidad de la trama, en contraste con la aparente simplicidad de la tragedia griega, hace que en Shakespeare se note, de entrada, una acción principal central que moldea el destino del héroe trágico, pero a la vez enriquecida con diversas subtramas y personajes secundarios.

Esas líneas narrativas derivadas refuerzan y amplifican la acción principal. Es una técnica de duplicación temática que añade riqueza y profundidad para universalizar el sufrimiento y la injusticia con el objetivo de evidenciar la presencia de desgracias, riesgos y vicios en círculos externos al que se mueve el protagonista. En perspectiva académica, es un destacable ejemplo de resonancia intertextual al interior de la misma obra, el entrelazamiento de múltiples hilos narrativos construye una red de significado más densa y connivente con la realidad.

Por lo tanto, la progresión típica de una tragedia al estilo de Shakespeare es un periplo definido por una serie de etapas precisas:

- La etapa de equilibrio o de introducción, definida bajo esa apariencia de aceptación de circunstancias; hay presentación de los personajes, de sus relaciones y el contexto. Aquí hallamos al héroe en la cima de su poder, en el ejercicio de esa influencia que define su carácter y/o carisma.

- La incitación o complicación. En esta fase, hay un revés, un evento o decisión que subvierte el equilibrio y desencadena la puesta en marcha del sínodo trágico. La hamartia o debilidad del héroe, tal vez una fuerza externa de grandes efectos comienza a manifestarse. En Macbeth es la profecía de las brujas y en Lear, la decisión de dividir

su reino.

- El desarrollo del conflicto. Con el acaecimiento del incidente se inicia el camino trágico. A medida que el héroe va afrontando los obstáculos, las consecuencias de los actos adoptados le llevan hacia su perdición. Cada elección por nimia que parezca va contribuyendo a su declive. Ahí aparece la fatalidad moral, en tanto el destino no resulta impuesto sino forjado por esa cadena de acontecimientos.

- El clímax y la catástrofe. La culminación de la obra se solaza en una crisis definitiva que enfrenta al héroe a ese cúmulo de desgracias y, por contera, a sí mismo. Morir, enloquecer o aceptar la ruina total son las opciones para el desenlace. Como se ha anotado en líneas precedentes, no es el final de la acción narrativa, pues se condensa en una purificación dolorosa, la apreciación de un restablecimiento del orden perturbado, así el protagonista se pierda. Emana de los eventos el aroma de una justicia poética.

Bradley destaca la maestría en el uso del lenguaje y la atmósfera, una poesía evocadora, metáforas de amplia densidad, frases y expresiones muy pensadas, monólogos introspectivos para acercarnos a la psique de los personajes, todo ello convertido en una estructura que signa la eficacia del relato.

5.1.2. Harold Bloom

Con este crítico, literato y profesor de humanidades estadounidense, nos acercamos a comprender la creatividad del dramaturgo en una tesis que demuestra por qué después de la tragedia griega, es la de Shakespeare un nuevo hito y paradigma.

En su obra magistral, **Shakespeare: la invención de lo humano**, publicada en 1998, se pla-

nea una declaración filosófica sobre la conciencia, la personalidad y la perspectiva del humanismo desde la concepción artística del teatro. Desde sus primeras líneas y con ese título provocador, se defiende el argumento respecto a que la obra del bardo logra sincretizar todos y cada uno de los componentes que definen el concepto de humanidad, desde la psique compleja, multifacética, contradictoria que nos caracteriza.

Antes de Shakespeare los personajes emergían de lo arquetípico, individuos que encarnaban virtudes o vicios, pero no mutaban en el desarrollo mismo del relato, carentes de ambivalencia, de transformación continua, sin autodefinición, prefijaban situaciones que no hacían mella en su existencia, pasaban por la vida en el rol de marionetas, alejados de la autonomía y la capacidad de discernimiento.

Shakespeare, en últimas, crea la concepción de responsabilidad en sus personajes, los convierte en humanos, los vuelve igual a nosotros hasta el punto de entenderlos como reflejos de la propia humanidad. Pensando dicha situación desde la perspectiva jurídica, se adentra en la preocupación no sólo de los actos externos sino también de la intención, del estado mental de los personajes. Ello hace que sus vidas interiores prefiguren la noción de persona y, por lo tanto, pueda entenderse al nivel de referente artístico de la teoría del derecho. La invención radica en la definición del agente moral plenamente consciente de su propia complejidad.

Bloom enfatiza en la proclividad de los personajes para la alteridad. Ellos no sólo actúan y hablan, se escuchan a sí mismos, cuestionan, reflexionan a partir de sus propias palabras y comportamientos posibles o asumidos. No son estáticos, van cambiando, se enfrentan al devenir.

Este aspecto resulta interesante para los estudios jurídicos, pues si la ley al integrar la idea de justicia y el propósito de hallar la verdad, ¿cómo puede asumir la condición de sujetos inherentemente mutables? La progresión hacia el cambio, las contradicciones internas, la evolución

de los caracteres, se presentan como desafíos a las categorías rígidas -a veces herméticas- sobre las cuales opera el derecho.

Los trabajos de Shakespeare obligan a identificar la plasticidad de la personalidad, situación no menor al complicar los atributos de las responsabilidades, pues no resultan estáticas, por lo cual comprender las razones de la culpabilidad y la intencionalidad, hace que los relatos se asimilen a estudios de caso.

De esa forma, es inevitable admitir el universalismo del dramaturgo. Él no repite temas básicos, más bien profundiza en la exploración de la conciencia humana; no nos da personajes genéricos, sino sujetos individuales, específicos, que terminan revelando condiciones universales sobre la psique humana, lo cual redundando en una asimilación sociocultural de grandes proporciones cuyas capas interpretativas permiten horadar en diversas concepciones sobre la idea de lo jurídico. Shakespeare es un autor que se fija en los matices y eso enriquece la apreciación tanto de las historias que narra como de la esfera cambiante de sus propios personajes.

Hoy en día, su vasta obra es una provocación intelectual para repensar los cimientos de la identidad personal, la conciencia, la libertad individual, entre otros factores; y en ese orden de ideas, Bloom recomienda que

“para leer las obras de Shakespeare, y hasta cierto punto para asistir a sus representaciones, el procedimiento simplemente sensato es sumergirse en el texto y en sus hablantes, y permitir que la comprensión se expanda desde lo que uno lee, oye y ve hacia cualquier contexto que se presente como pertinente” (Bloom, 1998: 34).

5.1.3. Stephen Greenblatt

El notable trabajo del historiador literario Stephen Greenblatt, particularmente el último capítulo de su libro **Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare**, remarca el alcance del llamado Nuevo Historicismo.

Resulta la argumentación conclusiva de contarnos quién fue el bardo a partir de experiencias, influencias y ansiedades del tiempo que le correspondió vivir y sabiamente plasmó en las líneas, diálogos, monólogos y descripciones contenidas en su obra.

El viaje existencial, a la vez creativo, de Shakespeare se cierra con un periodo caracterizado por romances o tragicomedias al estilo de Cuento de Invierno y La Tempestad, prueba de la legitimación de su oficio, para demostrar la validez de sus escritos en una época donde el teatro inspiraba sospechas en algunos sectores, muchas veces repudiado, hasta obnubilado por la poesía entendida como actividad más noble que el drama público.

El retiro del panorama artístico no es simple. El bardo ha ganado respeto, es consciente de sus logros, su éxito material splende en términos de prueba tangible de que su vocación teatral no era un simple pasatiempo sino un arte trascendente. Haber podido entroncar su vida personal, los avatares discordantes de sus dramas familiares, los encuentros con la ley y la sociedad, su pensamiento en torno a la política, han dado cuenta de la textura imaginativa con profundo refinamiento para observar el mundo. En sus últimas producciones medita sobre el perdón, la reconciliación y la urgente visión de conciencia frente a la vida.

Con semejante actitud, nos invita a pensar en la relación simbiótica entre obra y autor. La genialidad no reside en la separación del artista y su mundo, sino en su inmersión crítica en él.

Así las cosas, estaba destinado a la inmortalidad cultural, por la forma de inventar personajes, explorar las facetas del ser humano; Próspero, el mago de La Tempestad, bien puede enten-

derse como símil de la despedida de Shakespeare del escenario, pero no hacia un final irredimible sino hacia su verdadera trascendencia.

Con Greenblatt buceamos en el panorama de la interacción creativa. Desde una orientación de la profesión jurídica, nos impulsa a mirar más allá del hermetismo de la ley para considerar el contexto humano, social y político en que va gestándose. Hace pensar las posibles sinergias entre teoría, experiencia e ideología para moldear la aplicación de justicia a partir de la creación normativa y, en consecuencia, la estructuración de los ordenamientos jurídicos.

5.1.4. Kenneth Burke

En la obra póstuma, **Kenneth Burke on Shakespeare (2007)**, este poeta, ensayista y novelista, invita a pensar al bardo como maestro de la acción y la persuasión, un verdadero arquitecto de motivaciones. Destaca el dramatismo como metodología que entiende la vida, la sociedad y la conducta humana a través del lenguaje que funge en términos de acción simbólica.

Plantea la conjunción entre acto, escena, agente, agencia y propósito para darle estructura a la motivación humana. Ello facilita la deconstrucción comportamental de los actos considerando la naturaleza de las decisiones que dirigen cada proceder. Es una manera de pensar la causalidad y la responsabilidad con los matices que las integran. Se involucra en el complejo entramado de deseos, miedos, celos, ambiciones, lealtades, etc., que impulsan a los personajes y ambientan el drama.

Otro aspecto digno de énfasis es la retórica empleada por el escritor. Para Burke el lenguaje es, ante todo, un mecanismo de persuasión. Hasta en los momentos en que los caracteres monologan se están persuadiendo o intentan persuadir a la audiencia imaginaria -que tomará forma en las puestas en escena teatrales-. La palabra no sólo refleja la realidad, también concibe un acto para moldearla, para influir en ella. Ello es evidente en el discurso de Marco Antonio en Julio

César, pues logra transformar la percepción y movilizar a la multitud en un interesante ejercicio argumentativo y propositivo que mueve y conmueve.

De igual forma, acota la relación entre el agente individual y la escena social o política. Ofrece, para ello, un marco de análisis tomando la escena, compuesta por eventos sociopolíticos, expectativas culturales, etc., la forma en que influye en el personaje y cómo las decisiones de este llegan a transformarla o subvertirla.

Así, la propuesta académica radica en la inmersión en una forma particular de pensar sobre la literatura, desde una visión dramática para entender los propósitos que guían el comportamiento de los individuos dentro de una sociedad.

5.1.5. Marjorie Garber

Marjorie Garber, profesora de Harvard y crítica literaria, aporta a los estudios que nos ocupan diversas obras entre las cuales destaca **Shakespeare After All** (2004), con una fuerte amplitud enciclopédica, pues aborda con enfoque analítico las treinta y ocho piezas atribuidas al dramaturgo en orden cronológico.

En su escrito va tejiendo desde distintas ópticas interpretativas -en lo literario, histórico, cultural, psicológico, filosófico y, por supuesto, teatral- una lectura multidimensional que revela las diferentes interconexiones entre las creaciones del bardo. Por ejemplo, expone que esa trascendencia manifiesta ha convertido sus relatos en referentes cuya vigencia perdura al haber tratado temas perennes: el poder, la justicia, la ambición, el amor, el género, la identidad, la muerte, etc., por lo cual su reapropiación y resignificación ha sido constante en diferentes épocas y por distintas generaciones.

Mediante un estilo conversacional, propone una humanización académica desde la obra shakesperiana, invita a un acto de exploración compartida que por medio de la crítica literaria introduce a los lectores contemporáneos a entender la compleja obra como una experiencia educativa.

5.1.6. Frank Kermode

Autor, editor y crítico literario británico, en su libro **Shakespeare's Language**, del año 2000, efectúa un penetrante análisis sobre la construcción de significado y efecto dramático en la obra estudiada.

La tesis central se sustenta en que el lenguaje no es un simple adorno en los trabajos shakesperianos, sino su sustancia misma. El extraordinario dominio y experimentación de la palabra, es decir, el vocabulario, la sintaxis, las figuras retóricas, las ambigüedades y esa capacidad de reade-cuar el sentido de las expresiones, ha permitido identificar la perdurabilidad de los argumentos planteados con base en los siguientes criterios:

- Un estilo que evolucionó a lo largo de la carrera del autor. Kermode indica que inicialmente era más formal y convencional para luego dotarse de densidad, complejidad y cierto tinte de desconcertante originalidad en sus trabajos más elaborados. Atiende con minuciosidad a obras de estilo tardío, como *El Rey Lear*, *Cimbelino* o *Cuento de invierno*.
- Detalles filológicos y retóricos. Acudir a una rigurosidad en las palabras individuales, las frases, las metáforas, los juegos de palabras y estructuras sintácticas, demuestra que los textos no apuestan por la improvisación, sino a una ambigüedad, riqueza y potencia dramática entroncada con alusiones, neologismos, así como la coadyuvancia para expandir los límites del idioma inglés de su época.

- Estricta caracterización de los personajes. Los diálogos mantienen un ritmo centrado en la elección de frases, ritmo expositivo y silencio elocuente. Ello conduce a que la presentación de temas complejos con implicaciones filosóficas resulta posible mediante las particularidades lingüísticas. En el caso de Lear, la fragmentación del lenguaje demuestra su desintegración mental; en Hamlet, la ambigüedad en la forma como habla resulta esencial para comprender su misterio.

5.2. Shakespeare en el cine

Muchos han sido los realizadores cinematográficos que han hallado cauce para sus expresiones en la obra shakesperiana, a saber:

5.2.1. Orson Welles

Su filmografía consiste en un compendio de audaces producciones, de claro estilo personalizado, visionarias en el tratamiento argumental en tanto replanteó la esencia del bardo.

Tres grandes películas dan cuenta de esa especial estima y honra su carrera iniciada en el teatro: Macbeth (1948), Otelo (1951) y Campanadas a medianoche (1965), donde su interpretación de Falstaff se convirtió en ícono de la historia del cine.

Explorando los aspectos oscuros, sombríos, del escritor, aborda la ambición desmedida, la locura, la soledad del poder como fuerza corruptora que deshumaniza y aísla a los personajes. Los reyes que encarna son seres atormentados, los reinados que detentan son frágiles, abocados al abismo de las desgracias. La técnica filmica enfatiza en la percepción subjetiva de los personajes, especialmente cuando descienden hacia la insania o la paranoia.

Precisamente, la narración visual se detiene en un expresionismo minimalista, decorados espartanos, brutales, abstractos, que enuncian barbarie y primitivismo. El uso de la niebla, las sombras, la arquitectura opresiva, le permiten dar forma a un universo claustrofóbico que mimetiza la psique de los caracteres. La iluminación de contraste, con base en claroscuros y profundidad de campo pergeña la dualidad moral que sintoniza muy bien con la riqueza de los diálogos y la gestualidad actoral. El montaje raudo, dislocado, con saltos temporales y secuencias con imágenes yuxtapuestas, crean impacto emocional y temático. Siendo un maestro del sonido, Welles aprovechó su propia voz en off para entroncarla con efectos atmosféricos y pistas musicales que facilitan la inmersión en la psicología de los personajes.

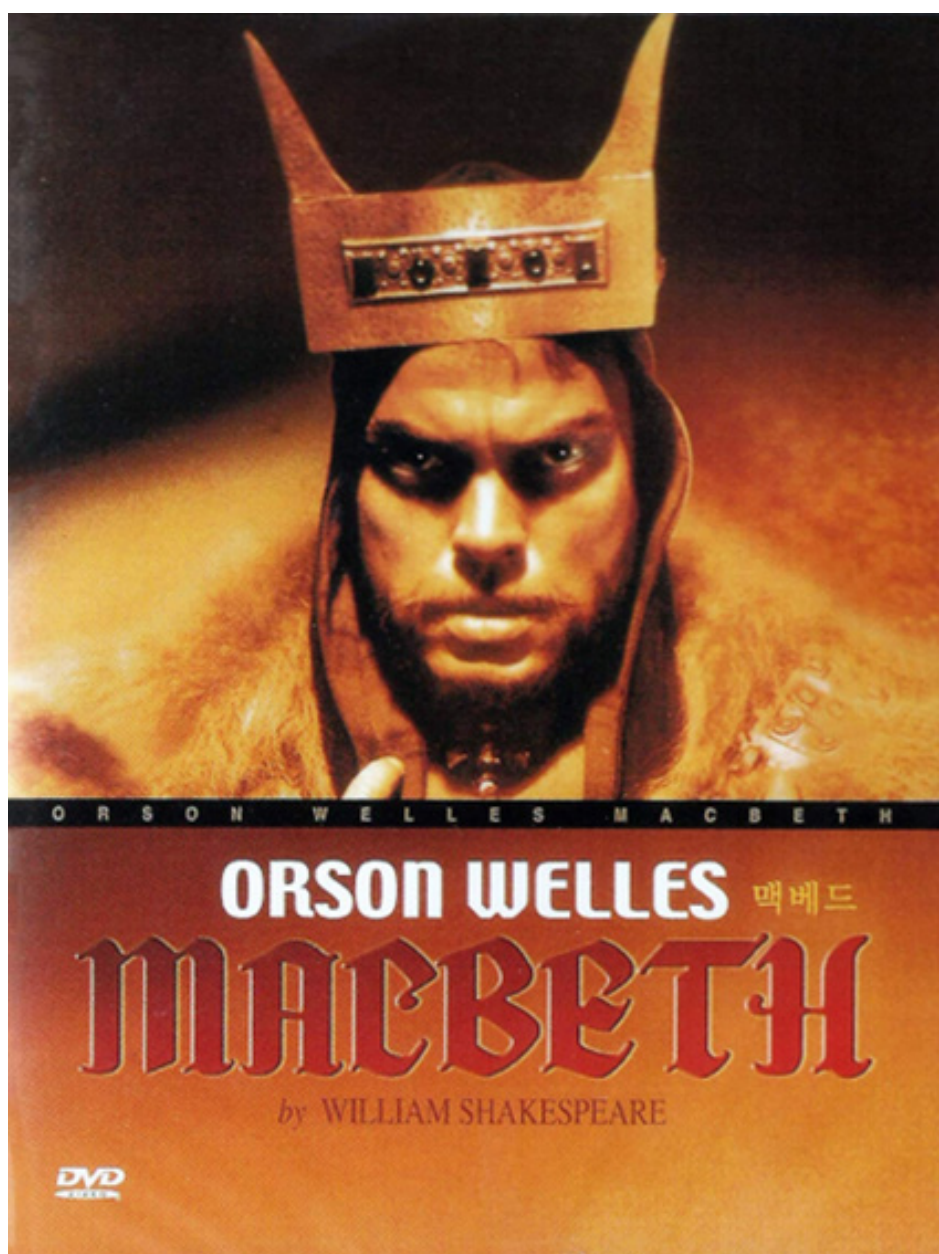


Figura 24: <https://www.amazon.com/-/es/Macbeth-Orson-Welles/dp/B07NFCF69V>

Macbeth se rodó en sólo 23 días y el resultado fue una película centrada en el primitivismo, la superstición y la construcción de una espiral de culpa en medio de un mundo lleno de niebla. La fuerza diabólica radica en el personaje de Lady Macbeth, mucho más siniestra que las brujas, con lo cual demostró la posibilidad de un Shakespeare brutal y descarnado.



Figura 25: <https://johannes-esculpiendoeltiempo.blogspot.com/2013/03/las-diez-mejores-peliculas-de-or-son.html>

Con Otelo, la producción fue más extensa; tres años en razón a dificultades financieras

que llevó al director a improvisar en el rodaje. El relato hunde sus raíces en los celos, la envidia y la paulatina destrucción de la grandeza, con un personaje protagonista imponente frente a un maquiavélico Yago. El ámbito arquitectónico define el encierro psicológico donde Otelo va difuminándose mediante una claustrofobia física y mental.

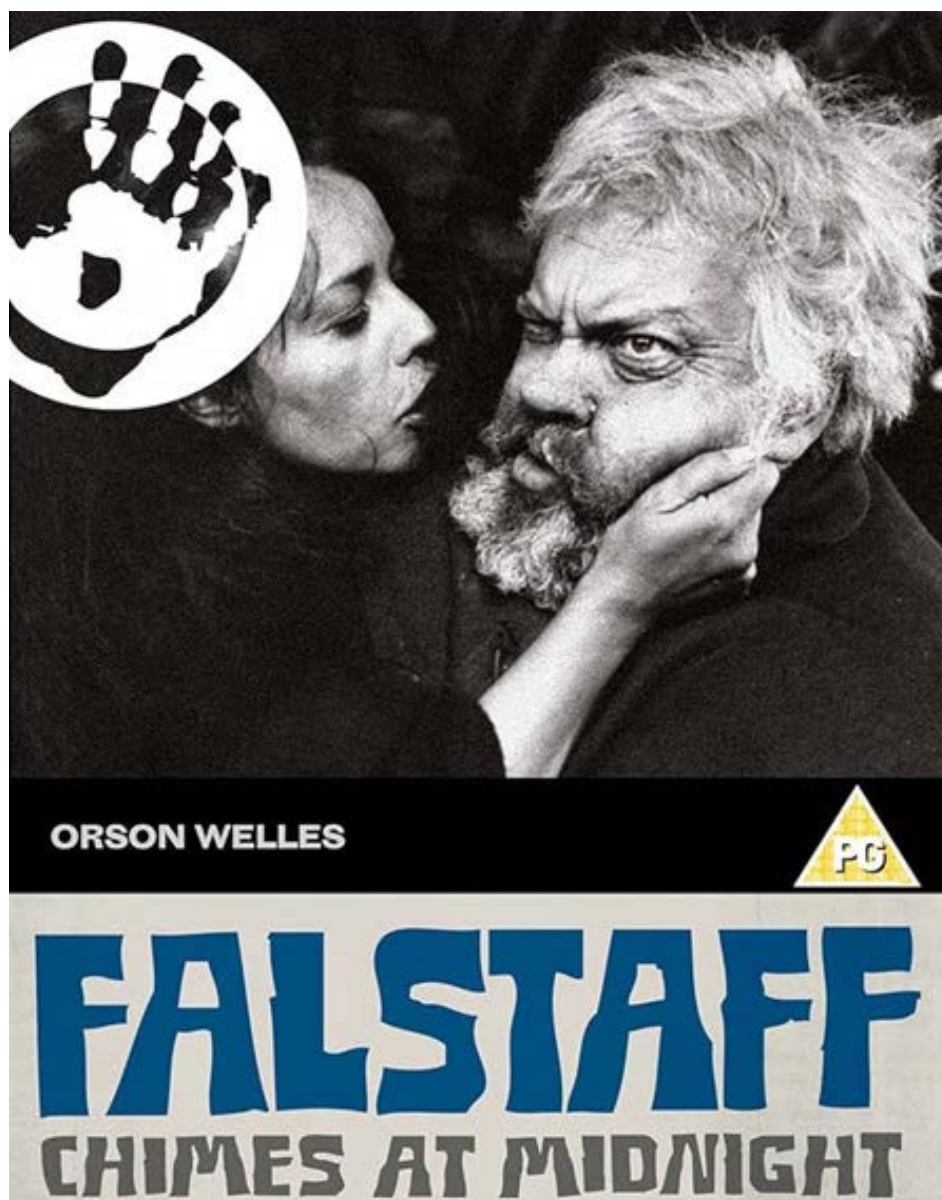


Figura 26: <https://www.amazon.co.uk/Falstaff-Chimes-Midnight-Anniversary-Restored/dp/B00W41H9XY>

En Campanadas a medianoche, Welles hace una compilación de escenas tomadas de Enrique IV, partes 1 y 2, Enrique V, Ricardo II y Las alegres comadres de Windsor. Con esa técnica, trata la amistad, la inocencia perdida y la lealtad. Falstaff es la piedra angular del filme cuya presencia inspira una meditación melancólica sobre la pérdida de la vieja Inglaterra y, por contera,

refleja el fin de una era. En cuanto a escenas icónicas, esplenden la batalla de Shrewsbury, cuyo realismo es un punto de inflexión en las contiendas bélicas llevadas a la pantalla grande y el rechazo del personaje por el príncipe Hal en un clímax trágico impactante.

5.2.2. Akira Kurosawa

El cineasta japonés se aparta de la traducción literal de las obras shakesperianas, se apropia de los temas universales shakesperianos y los llevó al contexto y la estética del Japón feudal, con lo cual ratifica la universalidad de aquellos en una magistral adaptación narrativa a partir de dos grandes producciones: Trono de sangre (Kumonosu-io, 1957), donde recrea a Macbeth y Ran (1985), en la cual da su especial visión de El Rey Lear.

Con Kurosawa asistimos a un ejercicio de transculturación; no sólo traducir, sino transponer y transformar. Los relatos se ambientan en la era Sengoku -periodo de estados en guerra- con la formalidad del teatro Noh y la cultura samurai; en ellos hay una fina capa de fatalismo, pesimismo, con arraigo en la filosofía budista y el concepto de karma.

Del teatro Noh incorpora movimientos estilizados, ritmo y emotividad contenida que logra explotar, gestos rituales, uso de máscaras en expresiones faciales. Las escenas bélicas tienen una marcada escala épica, coreografía meticulosa y brutalidad realista. La ambientación expresada en lluvia, niebla, viento y vastos paisajes, terminan convirtiéndose en personajes con efluvios de caos interno y externo. Además, el uso de colores para distinguir clanes y representar estados emocionales resulta brillante, sobre todo para acentuar las implicaciones de los diálogos. El uso de silencios y sonido, como los arcos tensados en Trono de sangre o la música minimalista opresiva en Ran, ayudan a construir tensión con fuerza psicológica.



Figura 27: <https://www.filmaffinity.com/ar/film651861.html>

La primera película es un estudio visceral sobre la avaricia y el miedo. Toshiro Mifune como Washizu -Macbeth- despliega un performance animalístico. El director suprime el ámbito sobrenatural de las brujas y lo convierte en una profecía propalada por un espíritu del bosque con altas dosis de fatalismo.

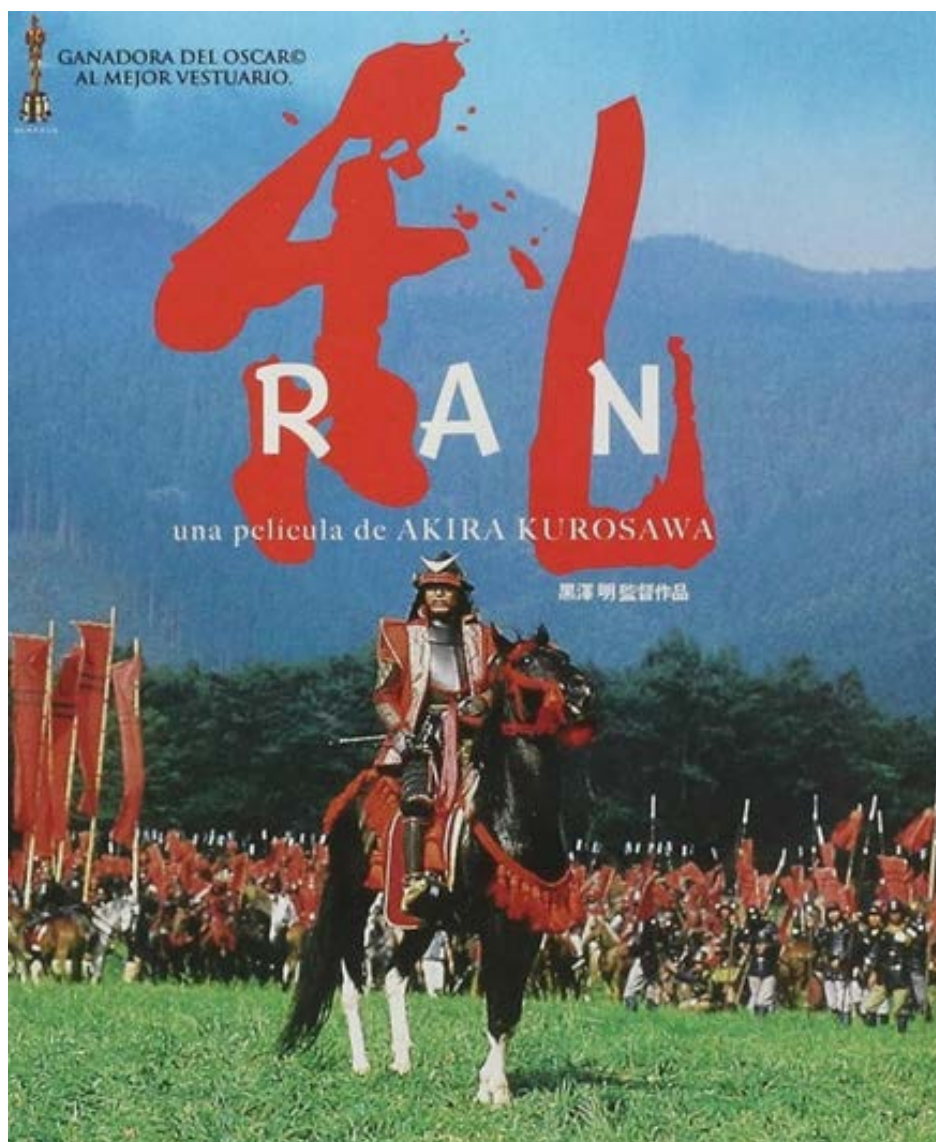


Figura 28: <https://www.amazon.com.mx/Ran-Akira-Kurosawa-Tatsuya-Nakadai/dp/B007ZKOSMY>

La segunda obra es una gran epopeya cinematográfica. La historia se traslada al drama de un daimio, un señor feudal interpretado por Tatsuya Nakadai, que divide su reino entre sus hijos, con lo cual origina una guerra fratricida. Es una experiencia abrumadora por la convergencia entre la espectacularidad visual de las escenas bélicas y el simbolismo cromatográfico, para elucidar una meditación sobre la insania, la absurdez de la guerra y la indiferencia frente al sufrimiento humano.

5.2.3. Franco Zeffirelli

Formado en la ópera y el diseño escénico, el realizador italiano opta por un romanticismo visual en sus películas inspiradas en relatos de Shakespeare: La fierecilla domada (The Taming of the Shrew, 1967), Romeo y Julieta (1968) y Hamlet (1990), todas con una elaboradísima puesta en escena a través de un excelso diseño de producción, visualmente suntuosas, con gran detalle en el vestuario, la escenografía y la ambientación; muchas secuencias parecen tomadas de pinturas renacentistas o de documentos históricos, para lograr una experiencia inmersiva a ojos de los espectadores. La luz y el color son deslumbrantes, al evocar estados de ánimo según su utilización, aspecto que otorga credibilidad a lo narrado. La fórmula funcionó muy bien en la taquilla.



Figura 29: <https://www.cinematerial.com/movies/the-taming-of-the-shrew-i61407/p/i4g9txkf>

Con *La fierecilla domada*, enfatizó en un duelo interpretativo altamente convincente entre Elizabeth Taylor y Richard Burton, llegando a un final ambiguo sobre la tensión y las dinámicas del poder femenino y masculino.



Figura 30: <https://www.imdb.com/es-es/title/tt0063518/>

Romeo y Julieta fue una película que permitió el acercamiento de un público joven a las obras shakesperianas, en especial porque por primera vez los actores seleccionados (Olivia Hus-

sey y Leonard Whiting) tenían las edades correspondientes de los personajes. Así, la conexión con el público es patente, pues logró capturar la intensidad del amor juvenil con un asomo de vulnerabilidad significativa, pese al refinamiento de los diálogos. Zeffirelli democratiza la obra del bardo para convertirla en un fenómeno cinematográfico de alta popularidad. El trabajo de reparto funge como gancho publicitario para lograr la adhesión del público, adocenado con una narrativa fluida, accesible, comprensible.



Figura 31: <https://www.primevideo.com/detail/0K19DZNAWPW5E1A50ZEAQ2P5C0>

Hamlet fue una versión más convencional, sin riesgos experimentales en comparación la de

Welles, protagonizada por Mel Gibson, y con mayor dedicación al factor psicológico, sin mayores radicalismos.

5.2.4. Grigori Kosintzev

El trabajo filmico de este director soviético se ha caracterizado por adaptar de manera sobria, intelectualmente rigurosa y políticamente impactante, debido a su visión humanista surgida del teatro de vanguardia, a Shakespeare liberándolo de romanticismos excesivos para centrarse en su contenido social, político y filosófico, con abierta crítica del poder.

Hamlet, de 1964 y El Rey Lear de 1971, manejan una mirada centrada en la lucha del individuo contra el poder tiránico. El joven príncipe es un intelectual rebelde con conciencia crítica atrapada en un estado carcelario, mientras el viejo rey explora la locura del poder absoluto. De prestar atención a la nobleza, el cineasta da voz y presencia a las masas sufrientes, los marginados, los campesinos; en la segunda película, los vagabundos y los ciegos son omnipresentes, se convierten en el coro mudo de la tragedia y los herederos del reino devastado.

A nivel técnico, utilizó locaciones reales para crear un ambiente sombrío; los elementos naturales son fuerzas activas con el propósito de reflejar el caos. La música de Dimitri Shostakóvich es un factor integral que ahonda en la psicología, la grandeza trágica y la sensación de fatalidad. El uso de primeros planos intensifica la crudeza reflejada en los rostros y los planos generales contextualizan el drama en vastos parajes.



Figura 32: https://www.imdb.com/es/title/tt0058126/mediaviewer/rm705167616/?ref_=tt_ov_i

La actuación de Innokenty Smoktunovsky dota a Hamlet de un carácter intelectual melancólico; filósofo escéptico y rebelde atrapado en un mundo corrupto cuya inacción no es debilidad sino la manera de ejercer resistencia en un sistema tiránico que lo somete, siendo la película, en conjunto, una denuncia del poder despótico. El castillo de Elsinore funge como presencia opresiva; sus muros de piedra, las pesadas puertas y los puentes levadizos son alegoría de la prisión existencial de protagonista.



Figura 33: <https://www.amazon.co.uk/Grigori-Kozintsevs-Original-Widescreen-Special/dp/B004Q8D1FS>

En Lear, caracterizado por Jüri Järvet, la caída del rey no solo es personal, deviene en epifanía dolorosa; su locura lo confronta con la insignificancia del poder, en medio de bufones y mendigos como égloga de la futilidad de la riqueza. Las condiciones climáticas adversas reflejan caos y desolación, en medio de una tierra devastada, signada por la guerra civil.

5.2.5. Roman Polanski

El único trabajo shakesperiano de este realizador polaco es la tremenda Macbeth, de 1971. Una visceral y perturbadora reinterpretación de la tragedia, marcada por experiencias personales, decantadas en brutalidad, nihilismo y horror psicológico.



Figura 34: https://ufasalettrt.click/product_details/9914353.html

No puede eludirse el evento terrible por el cual atravesó la vida del director con el macabro asesinato de su esposa, la actriz Sharon Tate, y otros amigos, a manos de la familia de Charles Manson. La mimesis sombría de lo arbitrario de la violencia, la fragilidad de la inocencia y la total ausencia de moralidad permea la obra fílmica en tanto reflejo de ese oscuro pasaje experiencial.

En el mundo del protagonista la violencia se sirve de manera cruda, desagradable; las batallas son caóticas, muy sangrientas, no hay heroísmo pues abunda el sucio ejercicio de la fuerza; es un mundo roto, el mal no es solo un acto, se define como una condición persistente en un ciclo vicioso sin final observable.

La película fue rodada en parajes escoceses e ingleses de una profunda desolación; en ella, el mundo medieval es frío, húmedo, con barro por doquier, los castillos son opresivos, no hay lugar para el romanticismo.

Los personajes también se hallan impregnados de esa oscuridad; las brujas son vetustas, sucias, casi mendigas, su poder es ambiguo e inciden en la vulnerabilidad mental de Macbeth. Los colores son grises, marrones, verdes oscuros, una paleta de opacidad y desesperanza. John Finch y Francesca Annis, actores relativamente jóvenes, convencen con un performance que desciende hacia abismos de crueldad insondable.

En conjunto, es una creación fílmica entendida como un grito de dolor, una exploración de la crueldad sin sentido experimentada por Polanski en su propia vida. La masacre de la familia Macduff, incluyendo la muerte de un niño, confronta al espectador con la atrocidad que habita en los seres humanos. El final, cuando el hermano menor de Malcolm, Donalbain, se encuentra con las brujas, da a entender que la historia de violencia y ambición se halla condenada a repetirse; en consecuencia, la naturaleza del mal se mueve en un ciclo imparable.

5.2.6. Julie Taymor

El trabajo de esta directora fusiona creatividad narrativa con visión teatral, en una estética plagada de simbolismos. Reconocida por su dirección de *El rey León* en Broadway, despliega espectáculo visual en su narrativa. Dos filmes inspirados en Shakespeare dan cuenta de su talento: *Titus* (1999) y *La Tempestad* (2010).

Ella no busca realismo histórico, sino una realidad estilizada con evocaciones arquetípicas. Utiliza máscaras, marionetas, vestuario extravagante dentro de escenarios conceptuales para transformar el espacio dramático en referente hermenéutico.

En sus obras, los actores acuden a la danza con matices rituales para realzar el drama sin la necesidad de un diálogo constante. Las metáforas visuales llevan la misma importancia de los monólogos; la violencia no le es esquivada, pues acude a lo grotesco con técnicas estilizadas y el uso de anacronismos para subrayar la persistencia de esta en el tiempo.

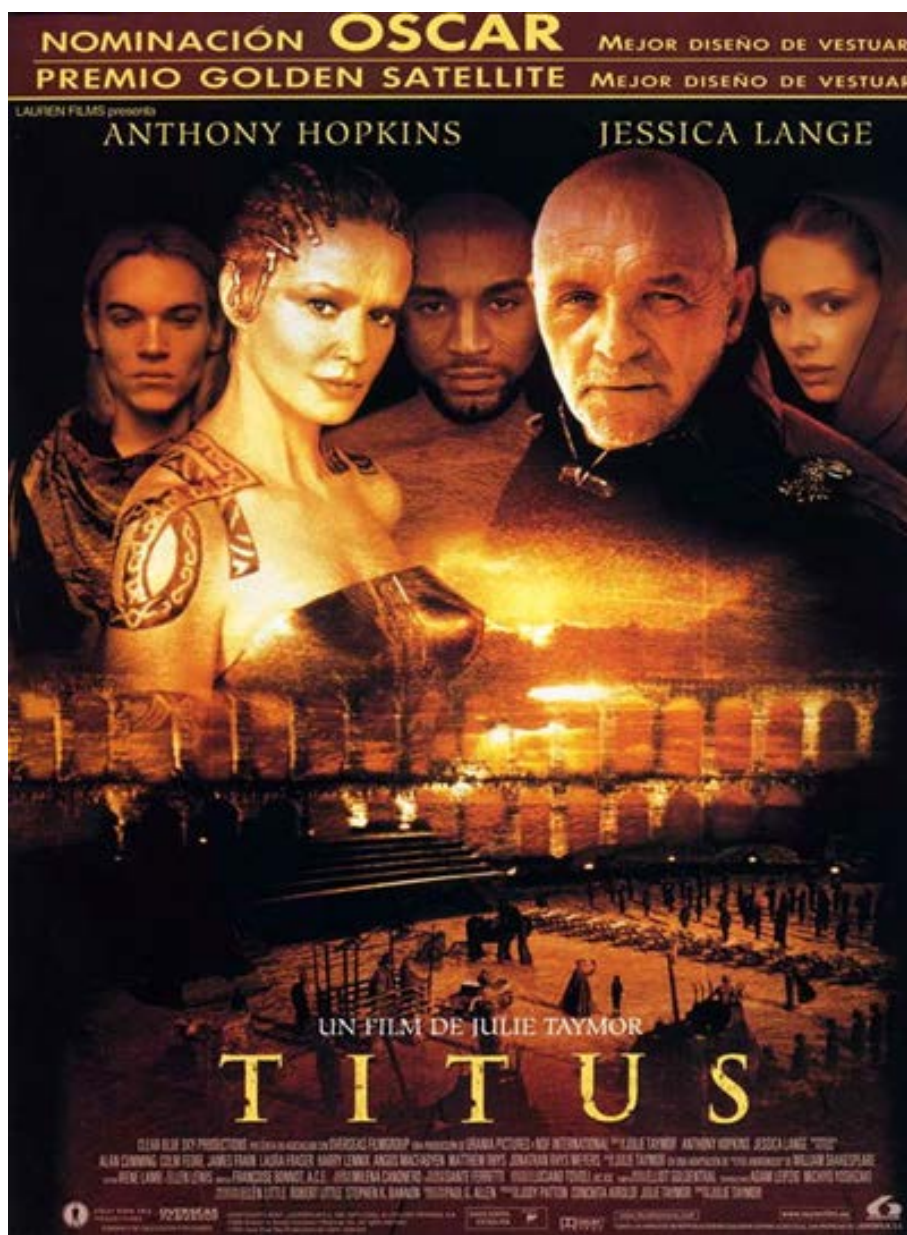


Figura 35: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-26827/>

En Titus, la deliberada mezcla de elementos antiguos con modernos, dan cuenta de la atemporalidad de la narración. Ver motocicletas en el Coliseo, o un micrófono moderno en un tribunal romano rompe con la tradición, pero subraya la vigencia del relato.

Especial atención merece el tratamiento de la figura femenina a través de fuertes contrastes: la impactante victimización de Lavinia -encarnada por Laura Fraser- y la retorcida venganza de Tamora -interpretada por Jessica Lange-, que exponen cómo el dolor y la humillación degeneran en violencia insensata.



Por otro lado, en *La Tempestad*, convertir a Próspero en una maga con el rostro de Helen Mirren, altera las dinámicas de poder y las relaciones familiares, para infundir un nuevo matiz sobre la maternidad y el perdón con enfoques que cambian la perspectiva en torno a la magia elemental, así como el control sobre la naturaleza. Así mismo, la isla se convierte en un mundo fantástico, etéreo, donde el viento, el agua, la tierra, se convierten en personajes que interactúan con los protagonistas.

5.2.7. Michael Almereyda

Caracterizado por su cine independiente de corte minimalista, el gran aporte de este realizador estadounidense se manifiesta en trasladar el lenguaje poético a entornos modernos de fácil reconocimiento. Adaptó *Hamlet*, en el año 2000 y *Cymbeline*, en 2014.

En el tratamiento de los relatos, procura mantener la integridad del verso shakesperiano mientras establece el drama en la contemporaneidad, con tecnología y costumbres coyunturales. *Hamlet* con una cámara de video, los personajes de *Cymbeline* en una banda de motociclistas, fuerza al público a reconocer la vigencia de la ambición, la traición, el amor, la venganza y la locura en nuestra época.

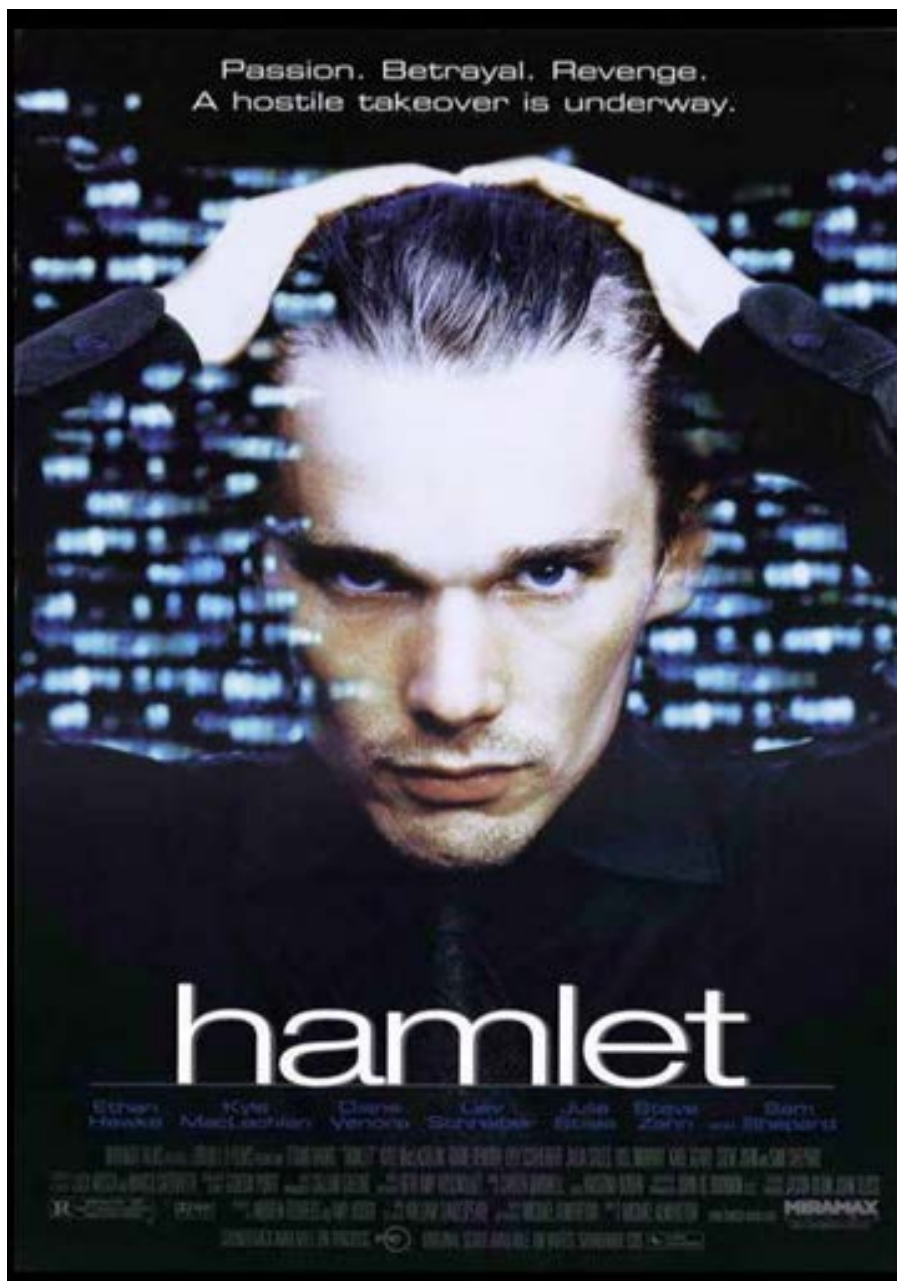


Figura 37: https://www.imdb.com/es-es/title/tt0171359/mediaviewer/rm1799369472/?ref_=tt_ov_i

Una Dinamarca corporativa reemplaza al reino feudal, acerca los movimientos del poder al mundo empresarial moderno, con la vigilancia digital y los medios de comunicación como herramientas clave para el desarrollo de la historia. Ethan Hawke es un Hamlet que va documentando su propia angustia existencial, rayana en la alienación y el escepticismo juvenil, en evidencia de su mente atormentada. La película recurre a pantallas televisivas, video casero, circuito cerrado de televisión, con el propósito de mostrar la realidad fragmentada y mediatizada como sinónimo

de la fracturada percepción del protagonista.



Figura 38: https://www.imdb.com/es-es/title/tt3093522/mediaviewer/rm3573507584/?ref_=tt_ov_i

En el segundo filme, la decadencia social y el tribalismo moderno se expresa por medio de la guerra de bandas con la consecuente anarquía social, evocando las disputas entre bretones y romanos. Una guerra territorial que entremezcla cuero, cromo, policías corruptos en la desolación de un paisaje americano; el regreso de la civilización al estado primitivo de conflicto.

5.2.8. Kenneth Branagh

El director británico contemporáneo de mayor cuidado en el tratamiento de la obra shakes-

periana. Tiene en su haber:

- Enrique V (1989), un debut que le catapultó a la fama; una mirada cruda y realista de la guerra, en particular la secuencia de la batalla de Agincourt; un protagonista complejo, heroico, pragmático y atormentado por el coste humano de la guerra.
- Mucho ruido y pocas nueces (Much Do About Nothing, 1993); filmada en La Toscana, da cuenta de una comedia romántica brillante, alegre, ligera y encantadora, con una luminosidad que resplandece.



Figura 39: <https://lamanodelextranjero.com/wp-content/uploads/2020/04/mucho-ruido-y-pocas-nueces-de-branagh.jpg>

- Hamlet (1996); su proyecto más ambicioso. Es el primer filme que presenta el texto completo de la obra original en más de cuatro horas de duración, posibilitando la exploración de matices y subtramas recurrentemente omitidos. El personaje es un hombre de acción, pensante, apasionado y abrumado por el peso de su misión.

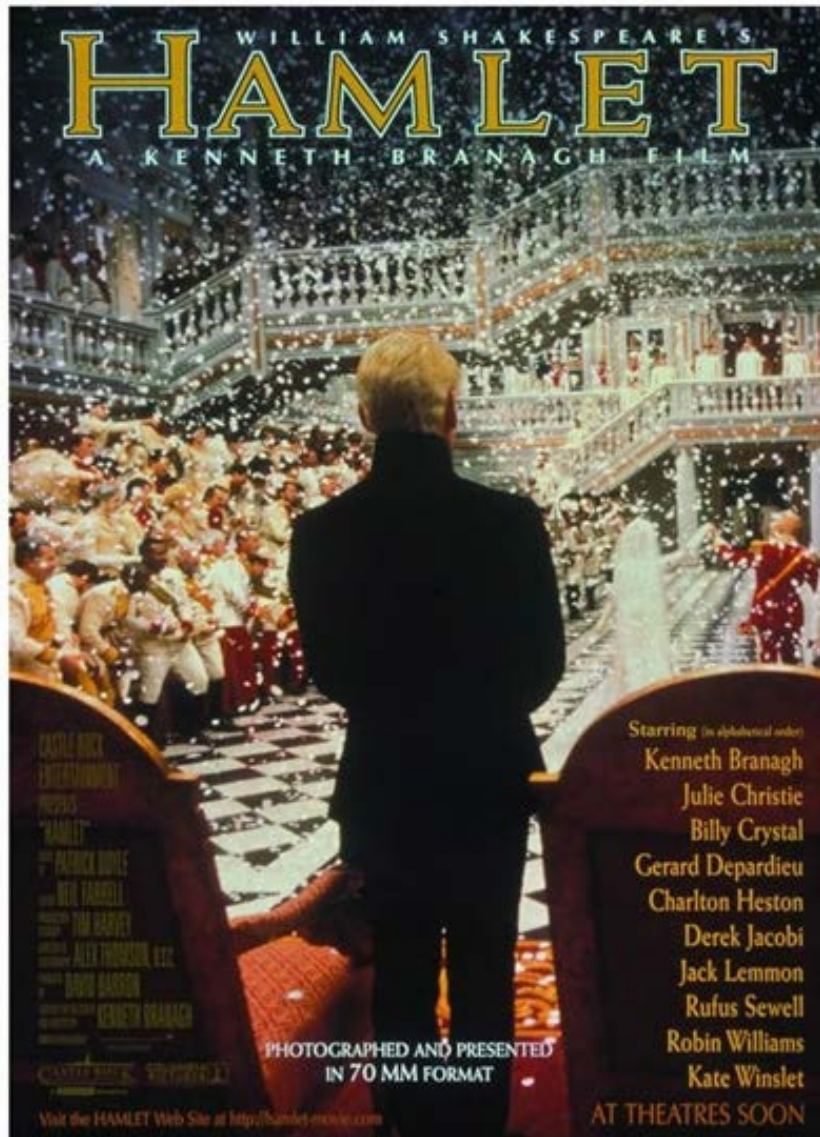


Figura 40: <https://lamanodelextranjero.com/wp-content/uploads/2020/04/cartel-del-hamlet-de-kenneth-branagh.jpg>

- Trabajos de amor perdidos (Love's Labour's Lost, 2000). Ejercicio experimental que conlleva riesgo al transformar la comedia en un musical ambientado en los años treinta.



Figura 41: <https://lamanodelextranjero.com/wp-content/uploads/2020/04/cartel-hispano-de-trabajos-de-amor-perdidos.jpg>

- Como gustéis (As You Like It, 2006). Es una adaptación tranquila, contemplativa, ambientada en el Japón feudal conservando el diálogo original.

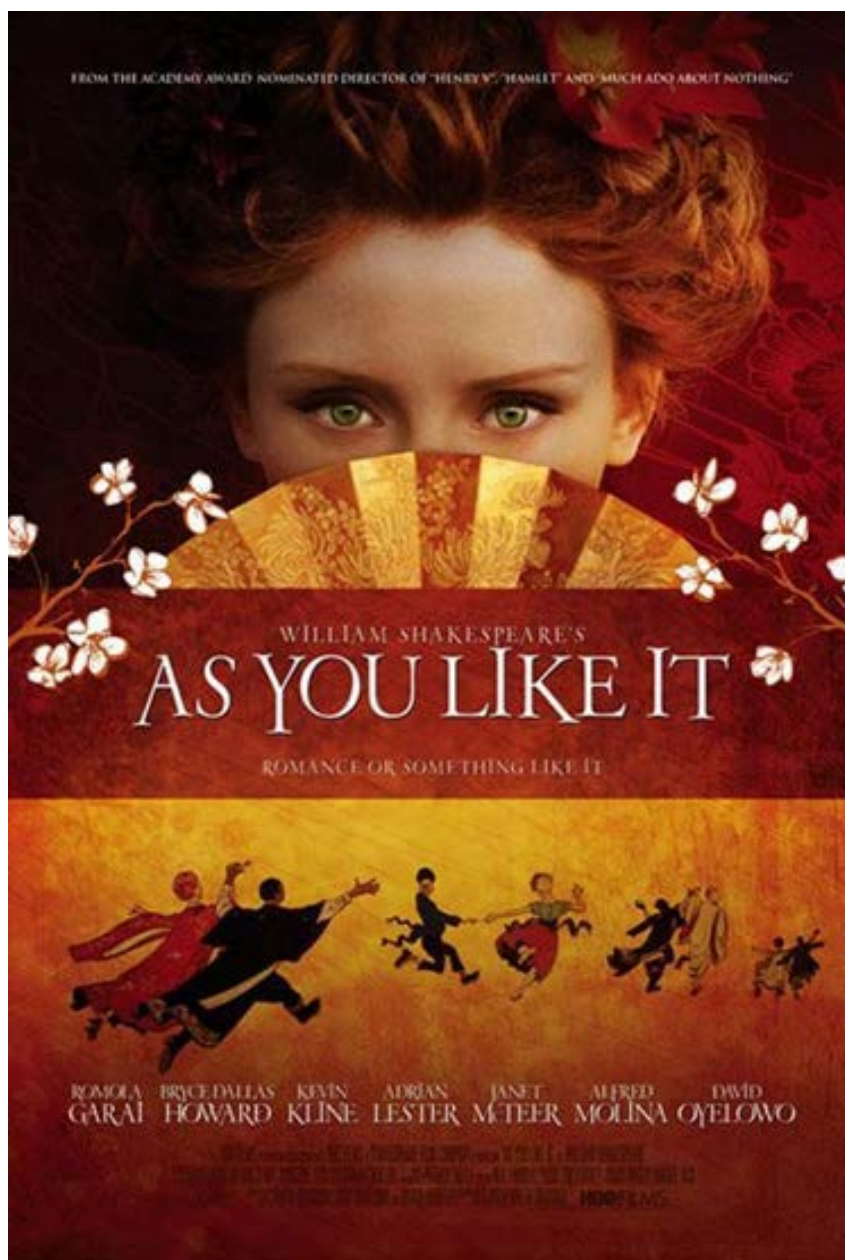


Figura 42: <https://www.filmaffinity.com/ar/film842387.html>

La calidad de sus trabajos subyace en lograr que Shakespeare sea accesible para el público en general sin afectar la integridad del texto. Su dirección aborda una dicción impecable, una entrega emocional para que el público asimile la complejidad del lenguaje sin abrumarse. Los actores son entrenados para otorgar sentido a cada palabra.

Considera que la emoción es la clave para conectarse con el bardo. En sus filmes hay pasión, alegría, dolor, furia. Rueda en vastos escenarios con exuberancia en las imágenes para mayor ex-

periencia inmersiva; la grandiosidad se detalla desde los vestuarios de época. Se vale de actores de renombre del calibre de Emma Thompson, Denzel Washington, Keanu Reeves, Kate Winslet, etc.



CAPÍTULO

06

LA DEFINICIÓN DEL INDIVIDUO Y LA SUBLIMA- CIÓN COLECTI- VA EN SHAKES- PEARE

CAPÍTULO 6

LA DEFINICIÓN DEL INDIVIDUO Y LA SUBLIMACIÓN COLECTIVA EN SHAKESPEARE



Figura 43: Teatro, individuo y sociedad

Desde la perspectiva de las ciencias sociales y, en el trasfondo de las humanidades, la noción de individuo se ha ido forjando con base en la asociación conceptual de expresiones como autonomía de autonomía, libre albedrío, subjetividad y derechos inalienables. Sin embargo, esa interpretación del ser humano ha sido resultado de una larga y sinuosa evolución semántica. Lejos de ser una categoría permanente en la historia, lo que hoy entendemos por individualidad habría resultado ajeno, e incluso lógicamente problemático, para la cosmovisión del mundo premoderno.

Comprender la distancia que separa la concepción contemporánea de la medieval respecto a dicho constructo, hace interesante otear en los primeros campos de aplicación teórica. En la Edad Media, las discusiones intelectuales más vigorosas no giraban en torno a la psicología del sujeto o a la emancipación ciudadana, sino en torno a la metafísica y la teología dogmática. Es

precisamente en ese escenario donde el término adquiere sus primeras connotaciones formales. Al respecto, se señala la siguiente precisión histórica:

“En la época medieval, el término ‘individual’ significaba ‘inseparable’ y se lo utilizaba principalmente en un contexto religioso, por ejemplo, en la discusión acerca de la naturaleza de la Santísima Trinidad, que no podía entenderse como un sólo ser con su propia naturaleza y, a la vez, conformar un todo indivisible. Este problema lógico influye en las connotaciones del término ‘individuo’. Por tanto, éste comienza a utilizarse para designar a un miembro de un grupo, clase o especie”. (Rojas, s.f.: 2).

Esta raíz de lo inseparable subvierte la lógica moderna. Mientras que hoy pensamos en el individuo como una unidad aislable del tejido social, el pensamiento medieval lo concebía como una pieza cuya existencia carecía de sentido y de posibilidad lógica si se le desvinculaba de la totalidad a la que pertenecía. La Santísima Trinidad operaba como el modelo arquetípico de esta tensión: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo no poseían una autonomía que fragmentara la unidad divina; eran individuales en tanto que indisolubles del absoluto.

Cuando esta lógica estrictamente teológica se trasladó al orden secular e intelectual general, el término mutó para convertirse en una categoría de clasificación. El individuo dejó de ser una entidad con fines en sí misma, para transformarse en la muestra representativa de un género, es decir, el miembro de un grupo, clase o especie. Así, la palabra nace con un sesgo relacional: no se es individuo por lo que se es en aislamiento, sino por la categoría general que se encarna y de la cual resulta imposible separarse.

Esta transición de lo teológico a lo taxonómico encuentra su correlato más crudo en la organización sociopolítica del feudalismo. Si el individuo es ontológicamente un miembro inseparable de una clase, la identidad humana solo puede ser legada y validada por el grupo social

que acoge al sujeto. La subjetividad interior, tal como se entenderá tras el advenimiento de la Modernidad y el Romanticismo, quedaba anulada o subordinada por completo a la función externa.

En la sociedad estamental, la ocupación o el estatus no eran accidentes históricos o elecciones profesionales en el quehacer de un sujeto, eran su esencia misma. El caballero no ejercía la milicia como un empleo, era caballero, hacia parte de su ser y definición social. El campesino no trabajaba la tierra de manera transitoria, su identidad personal y social estaba fundida con el suelo que labraba.

“La noción de ‘individuo’ es una categoría muy compleja, ya que se lo define en función de pertenencia a una clase y esto le confiere una ‘identidad’. Al utilizar la noción de ‘individuo’ en este sentido se hace referencia a la del grupo social al cual se pertenece. De este modo, se puede obtener una descripción específica de un grupo en particular y de las relaciones existentes en su interior. La mayoría de las exposiciones de la sociedad medieval hacen hincapié en que un hombre se definía por su posición en el orden social. Al respecto, Williams cita a Erich Fromm: ‘una persona era idéntica a su papel en la sociedad; era un campesino, un artesano, un caballero, y no un individuo en quien se daba el caso de tener esta o aquella ocupación’ (Williams, 2003: 81-82). De estos supuestos teóricos se deduce que la sociedad medieval poseía una rigidez y una estrechez que no permiten pensar en la movilidad social” (Rojas, s.f.: 2).

Esta correspondencia entre el ser y el hacer generaba un tejido comunitario predecible y cohesionado, pero opresivo si se observa desde el tamiz actual. La descripción de los grupos y sus relaciones internas no se realizaba a partir de contratos sociales dinámicos o convenios colectivos mutables, sino a través de códigos de honor, vasallaje y sumisión que se consideraban reflejos terrenales del orden cósmico y divino.

De los supuestos teóricos y metodológicos expuestos anteriormente, se deduce que la sociedad medieval poseía una rigidez y una estrechez que no permiten pensar en la movilidad social. Si la identidad está inexorablemente anudada a la pertenencia de clase, y si el significado de ser individuo equivale a ser inseparable de dicho colectivo, la idea de ascender o mutar de estrato socioeconómico no solo representaba una infracción legal o política, sino una violación del orden lógico de las cosas.

La movilidad social requiere, como condición *sine qua non*, que el sujeto pueda desmarcarse de su origen; exige que las instituciones reconozcan al ser humano como una unidad independiente de su linaje. Dado que el aparato jurídico, teológico y filosófico del Medioevo operaba bajo la premisa inversa —la indivisibilidad del todo y la primacía de la corporación sobre el miembro—, cualquier intento de subversión estamental amenazaba con desatar el caos sistémico. La estrechez de este modelo garantizaba la perpetuación de las élites feudales y clericales, clausurando de raíz la posibilidad de una autodefinición personal ajena al destino hereditario.

Esta inmovilidad estamental y la concepción del ser humano como un apéndice indivisible de su corporación habrían de fracturarse de manera irreversible con el advenimiento de la Modernidad temprana. El colapso del orden medieval no se produjo por una simple erosión interna, sino por una revolución tecnológica e intelectual que reconfiguró los cimientos epistemológicos de Europa. El tránsito hacia una nueva sensibilidad antropocéntrica estuvo signado por la democratización del acceso al conocimiento y el nacimiento de una subjetividad secularizada. Al respecto, se constata que, como afirma Mario Sánchez Barba:

“La nueva era del mundo occidental -la supuesta por la aplicación de los caracteres móviles de Gutenberg en Italia, España, Francia e Inglaterra- imprimió con fuerza la idea del mundo dorado y la idea del hombre como poseedor del globo dorado, tal como en Literatura ha estudiado Priestley. Es la hora del humanismo, la transmisión

de la problemática humana al mundo, de la afirmación, en definitiva, del hombre como centro del mundo, visualizado por grandes voces de la cultura occidental: Maquiavelli, Montaigne, Shakespeare, Cervantes. Ya se ha podido hablar, con mucha autoridad del ‘canon occidental’ (Hernández, 2000: 173).

La introducción de la imprenta de caracteres móviles funcionó como el catalizador que disolvió el monopolio exegético de la Iglesia y resquebrajó la fijeza de los roles feudales. Al circular la palabra escrita fuera de los monasterios, el sujeto premoderno comenzó a desmarcarse de su corporación para interactuar directamente con los textos, la filosofía y la ciencia. Esta transformación técnica coadyuvó al origen del humanismo, una corriente que desplazó el teocentrismo medieval para situar al ser humano como el eje gravitacional de la realidad.

La metáfora del globo dorado ilustra con precisión esta nueva voluntad de dominio y autoafirmación; el hombre ya no es un elemento pasivo atrapado en una red estamental inmutable, sino el soberano potencial de su propio destino y del mundo que le rodea. Las grandes voces del canon occidental —la agudeza política de Maquiavelo, el escepticismo íntimo de Montaigne, la profundidad psicológica de Shakespeare y la ironía existencial de Cervantes— formalizaron este giro copernicano. En sus obras, el ser humano ya no se define de forma simplista por su ocupación gremial, sino por la complejidad de sus pasiones, sus contradicciones morales y su naciente individualidad.

El resquebrajamiento del lazo feudal y la emergencia de este nuevo hombre autónomo exigieron de inmediato una reestructuración de los marcos jurídicos e institucionales que ordenaban la vida colectiva. La fragmentación del poder disperso del señorío medieval dio paso a la centralización estatal. Dicha época tiene algo particular:

“la creación de pensamiento político para la regulación y organización de la convi-

vencia en términos nacionales, incluso en dimensiones continentales europeas” (Hernández, 2000: 173).

La caída de la teocracia imperial y de los lazos de vasallaje atomizados obligó a los teóricos de la Modernidad temprana a inventar una nueva arquitectura jurídica. La convivencia ya no podía regularse mediante la costumbre heredada o el dogma religioso local; requería la formulación de una teoría del Estado capaz de normar las relaciones humanas en términos nacionales y continentales. El derecho positivo se desvinculó progresivamente del derecho divino para transformarse en una técnica secular de organización social.

Lo verdaderamente definitorio de este proceso de transición es que estas transformaciones normativas y filosóficas no se limitaron a los debates de las élites intelectuales. Por el contrario, se expandieron e internalizaron en el tejido social general, al punto de que para el siglo XVI las ideas políticas alcanzan el nivel de mentalidades (Hernández, 2000: 173). Esto significa que las nociones de soberanía, ciudadanía en ciernes, frontera nacional y ley pública penetraron en el imaginario colectivo, transformando la percepción que el sujeto tenía de sus gobernantes y de sí mismo. La política dejó de ser un misterio teológico reservado al monarca y se convirtió en una dimensión profana de la cual el individuo formaba parte activa.

La mutación de las estructuras macro políticas impactó de forma directa en el desarrollo micro psicológico del ser humano. Una vez desgajado de la fijeza medieval que ligaba el ser al rol social —donde, como se analizó previamente, el artesano o el caballero carecían de una vida interior autónoma desligada de su función—, el individuo moderno se vio obligado a construir su propia identidad en un escenario de tensiones dialécticas constantes. En esta nueva configuración existencial:

“el carácter se forja en la relación que establece el individuo con la historia y la socie-

dad. En ese sentido, de un lado, la sociedad le impone al individuo unos valores y una normatividad, lo que se constituye en una moral vigente; de otro lado, a partir de su capacidad racional y sensible, el individuo adopta una postura ante dicha moral, lo que habrá de contribuir a la formación de su subjetividad, otorgándole la capacidad de tomar decisiones que afectan su existencia y su desarrollo personal; son decisiones que surgen de una reflexión incesante sobre el mundo y los acontecimientos que rodean al sujeto y a su mundo interior; son reflexiones acerca de lo que es “bueno” y lo que es “malo”, acerca de lo que, en definitiva, se refiere al amplio ámbito de los valores” (Cruz, s.f.: 24).

Esta formulación describe el nacimiento del sujeto ético moderno. A diferencia del orden medieval, donde la coincidencia entre el individuo y su puesto social anulaba la disidencia moral íntima, la Modernidad instaaura una brecha entre la moral vigente (la norma heterónoma impuesta por el Estado o la comunidad) y la subjetividad (la respuesta autónoma del sujeto). La identidad ya no es un dato dado de antemano por el linaje; es una conquista biográfica, un carácter que se forja en el conflicto continuo entre las imposiciones de la historia y el juicio crítico del individuo.

La capacidad racional y sensible se convierte en la herramienta fundamental para la emancipación. Al verse dotado de un mundo interior diferenciado del entorno público, el sujeto ensaya una reflexión incesante. Los conceptos de lo bueno y lo malo se desprenden de la mera obediencia eclesiástica o señorial y pasan por el tamiz de la deliberación personal. El individuo se descubre a sí mismo como un agente ético capaz de tomar decisiones que no solo afectan su desarrollo privado, sino que pueden llegar a impugnar o transformar los valores de la sociedad que habitan.



Figura 44: Shakespeare y la violencia dramática

Si el Renacimiento y la eclosión del humanismo arrojaron al ser humano a la intemperie de su propia subjetividad —transformando al individuo de un eslabón inseparable del estamento en un agente ético autoconsciente—, esta emancipación no ocurrió en un vacío idílico. El sujeto moderno nació dentro de una maquinaria social que, a pesar de sus crecientes sofisticaciones institucionales, seguía estando profundamente vertebrada por la violencia. El teatro de William Shakespeare no solo registra el nacimiento de la vida interior, sino que sitúa a ese nuevo sujeto en el centro de una tensión irresoluble: la fricción entre los impulsos atávicos de la violencia, los intentos del Estado por monopolizarla a través del derecho y el fracaso crónico de la ley para desactivar el bucle destructivo de la venganza.

Las sociedades representadas en los dramas históricos y políticos de Shakespeare —desde la Roma de Coriolano y Julio César hasta la Verona de Romeo y Julieta— se presentan con frecuencia como órdenes civilizados, dotados de códigos legales, senados y burocracias precoces. Sin embargo, el dramaturgo descubre con rapidez la fragilidad de estas estructuras, demostrando que la paz institucional es, la mayoría de las veces, un ejercicio disimulado. Esta persistencia de las tensiones subterráneas es un rasgo inherente a los conjuntos humanos, tal como analiza la

sociología contemporánea:

“las sociedades no dejan jamás de producir violencia, importando muy poco que existan, para su control o regulación, sendos mecanismos sofisticados en gran parte de nuestras sociedades contemporáneas (sistemas burocráticos de justicia). Nuevas tensiones, nuevos conflictos de intereses, nuevas intolerancias, se generan en los conjuntos sociales, con motivo del hacinamiento en grandes urbes, de la existencia sobre-exigida por el trabajo, de las formas deshumanizadas que a menudo adquieren las relaciones sociales, etc. Por distintas vías y mecanismos, la violencia –que se puede asociar, por ejemplo, a la acción simplemente reivindicativa de derechos no debidamente ejercidos– logra ser mantenida, durante tiempos no determinados a priori, en el marco algo frágil de la latencia. Sin embargo, se esbozan así más bien escenarios de disimulación, no de erradicación definitiva de la violencia. Sociedades altamente jerarquizadas son incluso, per se, generadoras de tensiones y conflictos, para los cuales el recurso sutil a la ideología y a la producción de imaginarios sociales heteronómicos está siempre presente.” (Baeza, 2008: 51)

En Coriolano, Shakespeare anticipa de manera casi profética este diagnóstico. La Roma de la obra es una gran urbe tensionada por el hacinamiento y la escasez de trigo, donde los plebeyos se rebelan precisamente por lo que consideran una “acción simplemente reivindicativa de derechos no debidamente ejercidos”. La respuesta de los patricios no es la resolución del conflicto material, sino el recurso sutil a la ideología y la manipulación de imaginarios: se les concede la figura de los tribunos de la plebe como un mecanismo de contención burocrática.

Sin embargo, esta aparente solución jurídica no erradica la violencia, sino que la mantiene en el marco algo frágil de la latencia. La estructura altamente jerarquizada de Roma produce tensión per se, y el lenguaje de los senadores funciona como un velo de disimulación que salta por

los aires en cuanto los intereses de las clases entran en colisión directa. Shakespeare demuestra que la civilización urbana no extirpa la agresividad; solo inventa una retórica más refinada para encubrirla.

Cuando los mecanismos de disimulación ideológica fracasan y la latencia social se quiebra, el Estado apela a su herramienta definitiva: el derecho positivo. No obstante, aquí emerge la contradicción medular de la filosofía jurídica moderna. Para pacificar la sociedad, el aparato estatal debe aplicar la norma, pero la aplicación de la norma requiere, en última instancia, de la fuerza. La ley, de este modo, se convierte en un reflejo institucionalizado de aquello que pretende combatir. Al respecto, se formula la siguiente interrogante ética y jurídica:

“La tesis que articula el derecho con la violencia, la cual ha sido determinante en las sociedades modernas, así como también en las latinoamericanas, dice que el derecho debe poder emplear la violencia exclusivamente cuando esta relación de justificación está interrumpida. El Estado recurre a la violencia solo cuando los medios —de representación no violentos deben ser dejados de lado, para hacer valer la justificación sobre la que descansa el mismo Estado. ¿Pero si la violencia acompaña al derecho como una sombra ineludible, el derecho es siempre y necesariamente violento? ¿O el derecho puede ser un orden normativo de la justicia más allá de la violencia de lo vengativo?” (Cortés, 2023).

Esta perturbadora cercanía entre la justicia legal y la violencia punitiva es el núcleo de una de las obras más complejas de Shakespeare: *Medida por medida*. Cuando el duque de Viena abandona temporalmente el poder debido a que la laxitud de las leyes ha sumido a la ciudad en el desorden, el puritano Ángelo asume el control e implementa un régimen de terror legal de una rigidez matemática. Para revivir la justificación del Estado, Ángelo aplica la pena de muerte a Claudio por el delito de fornicación prematrimonial.

Aquí, Shakespeare escenifica cómo el Estado recurre a la violencia despojándose de los medios de representación no violentos. La ley se ejecuta no como un bálsamo de equidad, sino como una sombra ineludible y opresiva. En el acto II, escena II, el personaje de Isabel impugna esta violencia legalizada confrontando a Ángelo con su propia hipocresía moral, recordándole que el derecho, cuando se desvincula de la clemencia, se transforma simplemente en la tiranía del más fuerte revestida de lenguaje institucional:

“ÁNGELO: La ley no había muerto, aunque dormía. Esos muchos no habrían faltado si el primer hombre que infringió el edicto hubiera respondido por sus hechos. Ahora está despierta: toma nota de todo lo que ocurre y cual profeta observa en un espejo las futuras maldades, bien ahora, bien por rémora de negligencia concebidas: así, en progreso hacia el nacimiento ahora no tendrán ya sucesivas fases y antes de haber nacido, morirán.

ISABELLA: ¡Pero mostrad compasión!

ÁNGELO: La muestro si muestro la justicia pues compadezco a quienes no conozco, aquellos a quienes las ofensas sin castigo corromperían. Obro bien cuando impido que, viviendo, repita el ofensor su acto. Resignaos, vuestro hermano ha de morir mañana.

ISABELLA: Seréis, pues, el primero en dictar tal sentencia y él, el primero en padecerla. Oh, es excelente poseer una fuerza gigantesca pero tiránico como gigante usarla” (Shakespeare, 2016: 246).

El drama shakesperiano deja la pregunta abierta: cuando el juez está tan viciado como el criminal, el derecho es incapaz de elevarse como un orden normativo de la justicia más allá de la

violencia de lo vengativo; se reduce a una violencia estatalizada que mimetiza las pasiones humanas más bajas bajo el manto de la legalidad formal.

El fracaso más rotundo del derecho para erigirse como un orden normativo neutral ocurre cuando es sustituido por la justicia privada: la venganza. Mientras el derecho moderno busca poner fin al conflicto mediante una sentencia definitiva dictada por un tercero imparcial, la venganza opera bajo una lógica simétrica y desmesurada que imposibilita la clausura. La tragedia shakesperiana, bebiendo directamente de la tradición clásica, expone la naturaleza patológica de este mecanismo:

“En la justicia de la venganza, la venganza exige otra venganza, el mal engendra el mal y las injusticias se suman sin destruirse unas a otras. «La legitimidad y el carácter violento de la venganza están enlazados de manera indisoluble: el acto vengativo es una medida por medida y un exceso, que requiere de una nueva acción vengativa para ser puesto en la medida correcta», escribe Menke. Muchos favorecen, especialmente dentro del liberalismo, el castigo que se conforma con el modelo retributivo, según el cual quien realizó un delito debe sufrir y debe haber venganza. De acuerdo con la comprensión de la tragedia griega, la venganza sigue la ley de la igualdad; se paga de manera vengativa con la misma moneda. (...) La justicia de la venganza consiste, entonces, en la infinitud del continuo crimen. A la venganza, que es un primer crimen le sigue un segundo crimen, y así sin fin se sigue un crimen de otro.” (Cortés, 2023).



Figura 45: Justicia formal versus justicia privada

Shakespeare explora esta infinitud del continuo crimen en su obra más sangrienta, *Tito Andrónico*, la cual funciona como una deconstrucción literal del modelo retributivo del ojo por ojo. La obra se inicia con un acto de justicia ritual: Tito sacrifica al hijo mayor de Tamora, reina de los godos, para pacificar las almas de sus propios hijos caídos en batalla. Este acto, que Tito considera legítimo y piadoso, es percibido por Tamora como un crimen atroz. A partir de allí, la obra se transforma en una espiral donde cada acto vengativo es una medida por medida y, al mismo tiempo, un exceso que exige una respuesta aún más brutal.

A la ejecución del príncipe godo le sigue la violación y mutilación de Lavinia (hija de Tito); a esto responde el general romano asesinando a los hijos de Tamora para cocinarlos en un pastel y dárselos a comer a su propia madre. El horror de *Tito Andrónico* demuestra de manera gráfica la tesis de Menke: la venganza nunca equilibra la balanza; cada golpe de la misma moneda deforma el tejido social, de modo que el mal engendra el mal y las injusticias se suman sin destruirse.



CAPÍTULO

07

**SER O NO SER
BRUTO**

CAPÍTULO 7

SER O NO SER BRUTO



Figura 46: El esplendor del poder

En el convulso escenario de la antigua Roma, William Shakespeare tejió una de sus tragedias más agudas, *Julio César*, donde la grandeza de los hombres y la fragilidad de sus principios se encuentran en un punto de quiebre. Más allá de la pompa y el boato de los emperadores y senadores, esta obra nos sumerge en una reflexión sobre la intrincada y a menudo dolorosa relación entre dos de las fuerzas más poderosas que habitan el alma humana: la ambición y la lealtad. En la pieza teatral, estas dos pasiones no son conceptos superficiales; son personajes vivos que luchan por el dominio en los corazones de hombres que, como nosotros, se debaten entre el amor a sus ideales y el deseo de poder.

La tragedia comienza con la figura deslumbrante de Julio César, un hombre cuya ambición no puede negarse. No es una ambición rastrera o mezquina, sino una que ha forjado un imperio, una que le ha valido la adoración de las multitudes y el respeto -y el temor- de sus pares. El personaje principal, en su cúspide, parece estar a punto de cruzar una línea invisible, la que separa

al líder victorioso del tirano. Es su presunta ambición, esa sed inagotable de grandeza, la chispa que enciende la conspiración. Para algunos, como Casio, es un reflejo de su propia frustración, un recordatorio de que otro hombre puede elevarse por encima de ellos. Para otros, como Bruto, es una amenaza existencial para la República misma, un cáncer que debe ser extirpado antes de que devore la libertad.

Y es precisamente en Bruto donde la relación entre ambición y lealtad alcanza su punto más álgido y doloroso. No es un hombre seducido por el poder personal; su ambición es de una naturaleza más elevada, casi paradójica: ambiciona la libertad de Roma. Su lealtad, por lo tanto, se divide trágicamente. Por un lado, está su profunda lealtad a César, su amigo, su figura paternal, su compañero de armas. Una lealtad que se materializa en la confianza y el afecto mutuo que compartieron. Por otro lado, y aquí radica su dilema shakespeariano, está su lealtad a la República, a los ideales de libertad y al honor de la estirpe, esa que expulsó a los reyes.

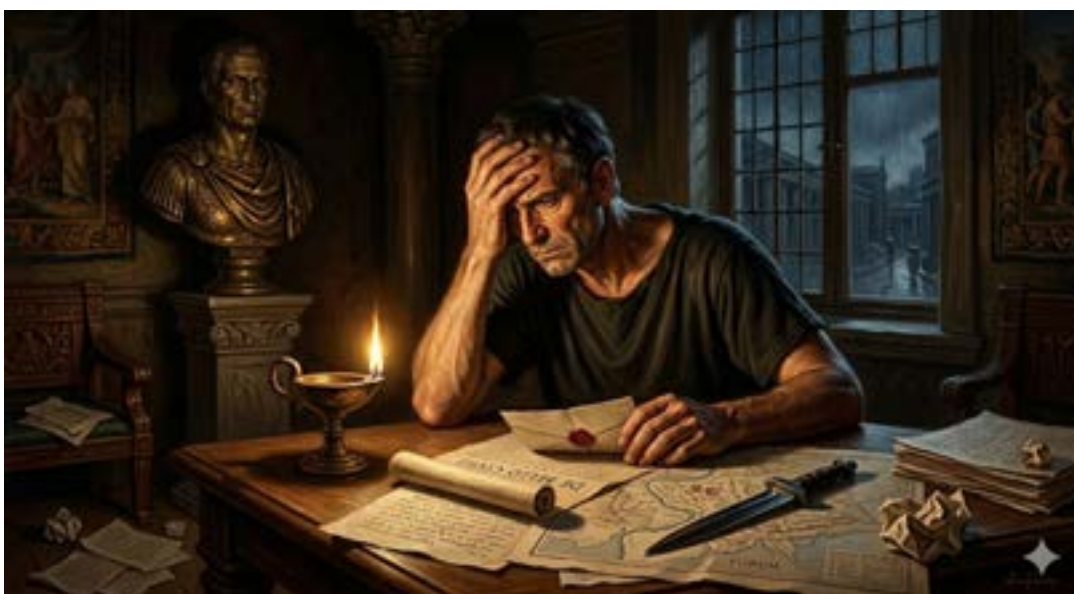


Figura 47: La decisión de Bruto

El conflicto interno de este hombre es el corazón palpitante de la obra. Su monólogo en el jardín, donde sopesa la necesidad de actuar contra César no por lo que es, sino por lo que podría llegar a ser, es el grito de un hombre que intenta justificar una traición en nombre de una lealtad

superior. ¿Puede la lealtad a un ideal abstracto justificar la traición a una persona, a un amigo? Shakespeare nos fuerza a mirar esa pregunta sin pestañear. La respuesta de Bruto es un sí trágico, un sí que lo perseguirá hasta la tumba. Él traiciona a César por lealtad a lo que cree que es la verdadera Roma, una Roma sin tiranos. Pero al hacerlo, abre una caja de Pandora de violencia y anarquía.

No se trata de un villano, ni le mueve la envidia. Shakespeare lo muestra como un individuo de principios nobles, alguien que ama a César como amigo. Sin embargo, su lealtad a la República Romana, a un ideal de libertad forjado en la historia de su propia familia, se convierte en una fuerza que choca frontalmente con su lealtad personal al gran líder. Bruto se convence de que la ambición de César amenaza la esencia de Roma, y su mente honorable se retuerce para justificar un acto atroz: el asesinato de un amigo por un bien mayor. Este es el punto más doloroso de la connivencia: una lealtad, en su forma más pura y abstracta, exige la traición de otra, más personal y concreta. El famoso “¡Et tu, Brute?” de César no es solo una pregunta, es el lamento de una amistad rota, una herida que no puede sanar.

El centro de la tragedia lo habita la figura del individuo sobre cuyos hombros pesa una responsabilidad monumental. Su alma no está corrompida por la ambición vulgar; su tormento nace de una lealtad dividida. Si bien el amor por su amigo y benefactor le acompaña, resulta superior su amor por la República, a la idea de Roma libre de la tiranía. La decisión de unirse a la conspiración no es un acto de odio, sino el resultado de un cálculo moral devastador: sacrificar la vida de un hombre, por muy grande que sea, para preservar la libertad de una nación. Este dilema lo enfrenta contra sí mismo, contra su propia moralidad y lo empuja a un acto que sellará el destino de Roma mediante el surgimiento de una guerra civil. La tragedia de Bruto es la del idealista que, al intentar evitar un mal percibido, precipita uno mayor, revelando la falibilidad de la acción humana cuando se enfrenta a una visión del futuro que no puede controlar.

El honor y la nobleza de este personaje son elogiados; en sí mismo, es un ser muy convincente, muy humano, precisamente por la imperfección que le caracteriza. Desde lo imperfecto, Shakespeare dilucida lo bueno. Antonio así lo revela; cuando se entera de la muerte de Bruto, reconoce que, además de ser un adversario, era el romano más noble de todos (Newswander, 2024: 196). No se trata de una antipatía personal, el capricho no cabe en esta circunstancia; reconoce la necesidad y el valor de admirar la memoria de alguien que, en términos de lealtad y de honor hacia Roma, es un modelo de ciudadano.

Por ello, es el personaje que demuestra carisma en la forma de apropiarse de su rol dentro del quehacer político. Hay ambigüedades desde la proyección de su actuar, contradicciones dilemáticas que le obligan a escoger entre la muerte de César y el afecto que le profesaba, un sentir de innegable humanidad, en tanto trasciende la simpleza que muchas veces entraña la moralidad. No podemos encasillarlo en ninguno de los polos opuestos que inspira la moral. No es completamente bueno ni completamente malo.

Ese juego interpretativo que propone el bardo con la indefinición explícita frente a decidir admirarlo o no, es el sustrato de la filosofía poética. La calidad de la obra, en conjunto, visualiza el conflicto humano en el que se contraponen mente y corazón (Newswander, 2004: 196-197). Así, el intérprete / lector / espectador se adhiere a la pretensión dramática donde se apelará a su criterio para intentar tomar postura frente a la tensión expresada.

Y es que nos cuenta situaciones con una clara aura de verosimilitud, acompañada de atemporalidad. El filósofo estadounidense Allan Bloom afirma, parafraseando a Plutarco, que el dramaturgo puede echar mano de la comprensión filosófica hasta el punto de traducirla en imágenes conmovedoras para descubrir el conocimiento el cual no se es plenamente consciente (Newswander, 2024: 197).

La infamia de Bruto evidencia cierto asomo de ingenuidad por la transposición de valores que surca su decisión conspiradora. En su fuero interno está convencido de obrar frente a propósitos altruistas en función de la sociedad y el cargo que representa; tampoco espera ser comprendido, reviste un carácter cuyo poder de discernimiento -o habría que decir seguridad- es tan fuerte para afrontar las consecuencias de la determinación adoptada.

Esa angustia, comparada con eventos actuales, halla relación con lo acontecido en la política internacional. Los líderes de Estados sean presidentes, primeros ministros, agentes diplomáticos de alto nivel, suelen afrontar situaciones donde su fuero interno choca con imperativos ligados a la seguridad nacional, o intereses de tipo económico, asuntos de estabilidad regional, etc. Si cruzan por situaciones límite como puede ser la intervención militar en un conflicto distante, ¿es justificable la pérdida de vidas propias por lealtad a la nación o vidas ajenas acudiendo al argumento de la moralidad universal, con el ánimo de detener un genocidio, frente al cual prevalezca el imperativo humanitario? ¿no intervenir, bajo la premisa del principio de soberanía, la protección de la nación habilitaría una traición a la humanidad? Estos debates, afincados en la responsabilidad de protección, son matices actuales del dilema afrontado por Bruto: ¿en qué momento la lealtad a la soberanía de una nación o la omisión de participar en un conflicto se convierte en responsabilidad por omisión?

La muerte de Bruto es el cierre más poético de esta compleja relación. Acorralado y derrotado, elige el suicidio, un acto que él ve como la última afirmación de su honor. Marco Antonio, su enemigo y el vengador de César, lo reconoce póstumamente como el más noble de los romanos. Esta es una reafirmación paradójica de la virtud a pesar de la traición. La obra sugiere que, aunque cometió un acto horrendo, su motivación no fue la malicia, sino una lealtad equivocada a un ideal. Su tragedia no es la de un villano, sino la de un hombre noble atrapado en un dilema imposible, donde sus lealtades lo llevaron a un acto que destruiría tanto a su amigo como a sí mismo.



Figura 48: Marco Aurelio y el elogio póstumo a Bruto

Precisamente, en el polo opuesto de la lealtad, pero igualmente compleja, se halla Marco Antonio. Su lealtad a César es inquebrantable, no idealista como la de Bruto, sino personal y emocional. César era su amigo, su mecenas, su líder. La ambición de Marco Antonio, a diferencia de la de Bruto, es palpable y estratégica. No busca un ideal; busca poder y venganza, pero lo hace bajo el manto de la lealtad. En su célebre discurso fúnebre, no ataca directamente a los conspiradores; los socava con el arte de la oratoria, repitiendo sarcásticamente que “Bruto es un hombre honorable” mientras manipula las emociones de la multitud para que se vuelvan contra los asesinos. Aquí, la lealtad se convierte en un arma, y la ambición se disfraza de luto y justicia. Marco Antonio es un maestro en usar la lealtad del pueblo a César para alimentar su propia escalada al poder.

Por lo tanto, es el vivo ejemplo de la lealtad post-mortem convertida en una fuerza política imparable. Su amistad con el líder ultimado es genuina y profunda. Pero no se limita a lamentar a su amigo; utiliza esa lealtad, y la que el pueblo sentía, como un arma. En su magistral discurso fúnebre, con cada palabra cuidadosamente elegida, convierte a los honorables conspiradores en traidores a los ojos de la multitud. Su lealtad a César no es solo personal; es estratégica. Al vengar

a su amigo, Antonio no solo cumple un deber personal, sino que allana su propio camino hacia el poder. Aquí, la lealtad se transforma en un motor de venganza y en un astuto instrumento político.

Por otro lado, tenemos a Casio. A diferencia de Bruto, su motivación es más oscura: una mezcla de envidia, resentimiento y la incapacidad de ver a otro hombre ascender por encima de él. Casio es un maestro en el arte de la manipulación. Él no busca la amistad de Bruto por afecto, sino para usar su reputación y su honorabilidad como un arma. Siembra la semilla de la duda en la mente de Bruto, apelando a su sentido del deber y la gloria ancestral. Aquí, la amistad se convierte en una herramienta, un medio para un fin. Así, la confianza de Bruto en Casio es explotada cínicamente, demostrando cómo incluso los lazos más nobles pueden ser corrompidos cuando se entrelazan con ambiciones personales.

La muerte de César no trae la paz a Roma; al contrario, desata un torbellino de caos y guerra civil, exponiendo cómo la traición, una vez consumada, reconfigura las lealtades de formas inesperadas.



Figura 49: Casio

Mientras tanto, la amistad entre Bruto y Casio, forjada en la culpa y el derramamiento de sangre, se desmorona rápidamente. Sus disputas, sus recriminaciones mutuas en el campamento antes de la batalla de Filipos, son un testimonio de que una alianza nacida de la traición no puede sostener una verdadera lealtad. La confianza que los unió para un propósito oscuro se erosiona bajo el peso del fracaso y la culpa. Esta divergencia subraya que la traición deja una cicatriz profunda que impide la cohesión duradera, incluso entre quienes la comparten.

De esa manera, la tragedia de Julio César nos enseña que la ambición, en sus múltiples formas, desde la sed de dominio personal hasta el idealismo más puro, es un motor imparable de la acción humana. Pero también nos muestra que la lealtad, en sus complejidades, la lealtad al amigo, al Estado, a un ideal, puede ser una virtud que se convierte en una condena, un disfraz para la traición, o una fuerza catalizadora de la venganza.

Al final, la obra de Shakespeare no nos da respuestas fáciles. Nos deja con la inquietante pregunta: ¿Es posible que la lealtad a los más altos ideales nos lleve a cometer los actos más horribles? ¿Y puede la ambición, incluso la más personal y egoísta, encontrar justificación bajo el manto de una lealtad aparente? En el sangriento epílogo, donde los cuerpos de los traidores y los leales yacen en el campo de batalla, Shakespeare nos recuerda que la danza entre ambición y lealtad es un ejercicio peligroso, uno que a menudo termina en tragedia, dejando a su paso no solo ruinas políticas, sino también almas destrozadas. Es un símil de la condición humana, donde las mejores intenciones y los deseos más oscuros se entrelazan hasta que no se puede distinguir dónde termina uno y comienza el otro.

El aspecto más inquietante de la traición en el drama es que germina precisamente en el terreno de la confianza y el afecto. César no es derrocado por enemigos lejanos, sino por aquellos a quienes considera sus amigos, sus iguales. Esta cercanía, que normalmente debería ser una fortaleza, se convierte en su mayor vulnerabilidad.

En consecuencia, nos obliga a mirar de frente la ambigüedad moral de la condición humana. Nos enseña que la ambición no siempre es un vicio egoísta; puede disfrazarse de ideales elevados, de amor a la patria, o de la pura convicción. Y la lealtad, esa virtud tan preciada, puede ser el catalizador de la traición más profunda o el velo bajo el cual se esconden agendas políticas.

Shakespeare, con su mirada perspicaz, no nos ofrece respuestas fáciles. Nos sumerge en las complejidades del poder y la moralidad, revelando que, en el teatro de la vida, y en especial en la arena política, las relaciones humanas son un delicado equilibrio. La tragedia en comento es un relato atemporal que nos invita a cuestionar: ¿Hasta dónde estamos dispuestos a llegar por nuestras lealtades? Y, ¿cuánto de ambición hay en nuestros más nobles actos?

Diversas lecturas procuran responder a los interrogantes. Véase cómo, por ejemplo, el derecho internacional, en su intento de regular las relaciones entre Estados soberanos, se encuentra en el centro de estos desafíos. Ofrece un marco de normas y principios, pero no puede eliminar la carga de la decisión individual. Cuando un líder debe decidir si respetar un tratado que ahora parece perjudicial para su nación, o si justificar una acción militar que roza la legalidad internacional, se enfrenta a un dilema como el promovido por Bruto: ¿La lealtad a la ley es absoluta, o hay momentos en que la supervivencia de la nación (o un imperativo moral superior) exige una desviación? Los debates sobre la validez de la guerra justa, la legitimidad de las intervenciones unilaterales o la aplicación de sanciones económicas que pueden afectar a poblaciones enteras, son ejemplos concretos de cómo las decisiones de hombres y mujeres en el poder ponen a prueba los límites del derecho y la ética en la arena global.

Gran parte de las tragedias de Shakespeare hacen pensar sobre las formas en que el peso de las decisiones depende de individuos aparentemente cualificados. Los representantes de naciones, como émulos de los personajes trágicos, no resultan inmunes a sus contradicciones, a las ambiciones que se esconden en pasajes recónditos del alma, a lealtades formalizadas a partir de

conflictos instaurados ya en marcha o a punto de explotar.

El mundo, en una suerte de tablero de ajedrez de marcadas connotaciones bélicas, es un escenario en el cual los destinos de las naciones se forjan con tratados, pero también con angustias secretas, con elecciones solitarias; así, para entender estas complicaciones de la humanidad, la obra shakesperiana permite aproximarnos a una comprensión empática y crítica de esos retos institucionales, donde cada ser o no ser puede impactar en el destino de millones de personas.



Figura 50: Conspiración

En Julio César, a los conspiradores les mueve la preocupación de lo que César puede llegar a hacer, no tanto lo que ha logrado; les aterra el carisma que proyecta, la popularidad ganada y cómo eso puede llevar al traste las instituciones que tanto esfuerzo han exigido para establecer un equilibrio admirado en la organización de poder.

En este punto entra el dilema de Bruto, que consiste en dar una suerte de golpe preventivo contra una tiranía que empieza a cocerse a fuego lento. Pues esto persiste con fuerza inusitada en el panorama internacional actual, en especial cuando surge el debate respecto a si es válido que un Estado intervenga en otro, o el rol de una nación actuando sola, situaciones sobre las que cabe

preguntarse ¿hasta dónde es legítimo derrocar a un líder, incluso si fue elegido, si sus decisiones o su ascenso amenazan la democracia o la paz del mundo?

El relato alrededor de Bruto refulge como una advertencia dolorosa sobre el alto precio de esas soluciones propuestas, así hayan sido pergeñadas con loables intenciones. La consecuente guerra civil, posterior al asesinato de César, resuena en un eco trágico de esas formas desestabilizadoras.

La fuerza de la retórica con el propósito de moldear la opinión pública es evidente en el discurso de Marco Antonio en el funeral de César; al convertir a Bruto de hombre honorable en un traidor ante los ojos de la gleba, expone la vulnerabilidad de la verdad ante la manipulación emocional. La multitud, volátil, influenciable con facilidad, refulge como un actor político poderoso pero inestable.

En comparación, véase cómo en Antonio y Cleopatra asistimos a la forja de una ambición que, además de política, es personal. La pasión que el líder poderoso ostenta por la reina egipcia obnubila sus deberes, transforma su rol; ello demuestra cómo las debilidades personales pueden socavar imperios enteros.

Bien puede compararse con la fragilidad de algunos líderes globales de hoy en día. Si aparecen envueltos en escándalos personales, conflictos de interés o no saben separar lo público de lo privado, pueden arriesgarlo todo y poner en peligro la estabilidad de sus propias naciones y, además, las relaciones internacionales. Un recordatorio de que, a la postre, quienes toman decisiones importantes son solo seres humanos, con virtudes y defectos.

Por otro lado, frente al relato de Coriolano, lo que vemos es la tragedia de un héroe de guerra. Un personaje brillante, diestro, sagaz, hábil en el campo de batalla, pero su orgullo -con-

vertido en hybris- y el ostensible desprecio por la gente común, le impiden comprender el funcionamiento real de la política. No asume el rol que exige esa dinámica de poder, opta por no actuar para ganarse al pueblo, sintonizar con ellos, negativa que lo aboca al exilio y a la ruina. Ese conflicto entre virtud del rango de élite y la necesidad de la participación colectiva es una tensión constante en las democracias y al interior de las organizaciones internacionales.

Esa premisa lleva a pensar ¿puede la excelencia o la eficiencia justificar que soslayemos lo que quiere la gente o las complejidades del dialogo democrático? La tragedia nos reta a reflexionar sobre el liderazgo en un mundo donde la legitimidad no sólo se construye con la competencia, sino también considerando los vínculos reales con los ciudadanos.

Las tragedias romanas presentan otro aspecto crítico: lo frágil que puede ser la ley cuando confronta a la política más desaforada, esa donde imperan los más fuertes o cuando las pasiones resultan desbocadas.

La conspiración contra Julio César reviste un contundente golpe al orden legal existente. Ese grupo de confabulados están convencidos de actuar en virtud de una ley superior -la que sustenta a la República-, pero su expresión no puede ser más ilegal: el asesinato político. ¿Qué puede ocurrir luego? El fracaso de la legalidad; llegan las proscripciones, la guerra civil, la vida de la gente común resulta dependiendo de la conveniencia de los nuevos poderosos, todo bajo un manto pretextual de necesidad política.

Aparecen los eufemismos. A menudo se invoca la necesidad militar o la seguridad nacional para darle justificación a situaciones terribles que decantan en vulneraciones de los derechos humanos, pasar por encima de los demás y abrirle paso a la anarquía únicamente con premisas particulares.

En cuestiones internacionales esa tensión se refleja en los desafíos a los tribunales, la manera en que se deslegitiman acuerdos entre naciones, o en el uso del veto del Consejo de Seguridad de la ONU. Allí, esa política de poder es suficiente para neutralizar la voluntad de la mayoría.

En la política y el derecho internacional de hoy, la batalla de narrativas se estima tan importante como cualquier enfrentamiento militar. La desinformación está a la vuelta de la esquina, las noticias falsas, las campañas de propaganda en las redes sociales son herramientas de alto poder para justificar agresiones, deslegitimar adversarios, movilizar apoyo o evadir la responsabilidad. Como hace Antonio, los actores políticos manipulan la empatía, el resentimiento o el miedo en busca de triunfar en la guerra informativa, no importa que se afecte la percepción de la legitimidad de un conflicto o la validez de una acción legal. El enemigo se deshumaniza, y ello se vuelve un elemento clave en la retórica bélica, si bien considerado en la historia, hoy magnificado.

Pero la violencia política como solución verdadera no perdura. El asesinato de César no sirve para alcanzar la paz ni la libertad; contrario sensu, inaugura un ciclo violento a partir del cual la venganza busca reconocimiento. Bruto y Casio, que fungían como libertadores, sucumben al monstruo que desataron.

Ese ciclo vindicativo no es ajeno a nuestra realidad. Las atrocidades pasadas alimentan nuevas formas violentas; las soluciones en derecho resultan difíciles de implementar cuando el rencor y el odio no ceden. La justicia retributiva traza un umbral interminable, distantes de una transición y reconciliación.

Estos relatos obligan a mirar más allá de la tecnocracia y los propios ordenamientos jurídicos, para atender al desbordamiento de las pasiones humanas que, sin duda, mueven las decisiones más trascendentales.

La figura de Bruto, con su gran carga de dolor marcado por una encrucijada moral, alude al peso que soportan quienes deben tomar decisiones en la geopolítica. Las tácticas de Antonio alertan sobre el eventual abuso de la retórica en la era de la desinformación, así como la caída de César, de Coriolano y Antonio mimetizan la precariedad del poder ante la fragilidad del orden.



CAPÍTULO

08

**LO QUE TITO
ANDRÓNICO NO
SUPO SOBRE
DIPLOMACIA**

CAPÍTULO 8

LO QUE TITO ANDRÓNICO NO SUPO SOBRE DIPLOMACIA

En la tragedia de Tito Andrónico, la obra más cruenta de Shakespeare es posible identificar diversos aspectos relacionados con la administración del poder en situaciones extremas, pese al entarimado de venganza que el protagonista teje, aspecto que no dista mucho de los apasionamientos por los cuales suele atravesar todo líder político frente a la toma de decisiones de carácter urgente ante la inminencia de los acontecimientos que le desafían.

En el desarrollo argumental, pueden apreciarse dos formas de abordar la gestión del poder y la regulación de la justicia. Por un lado, el personaje de Tito remite al imaginario del renacimiento que tiene la idiosincrasia inglesa, donde la manera de resolver los conflictos es a través de la venganza cruenta y sanguinaria. De otro lado, el personaje de Lucio soslaya ese mecanismo obsoleto que defiende su padre y asumir el ejercicio político sustentado en la palabra y coadyuvar en la recuperación del tejido social. Echará mano de la retórica para subsanar las heridas que sólo han vindicado un ciclo de retaliación que, si se insiste en el no podrá finalizar (Lasa, 2016: 128).

Con base en la mirada concluyente de esa narración plagada de violencia desmesurada, nos acercaremos a un conjunto de tópicos que sustentan la eficacia de las relaciones internacionales a través de la diplomacia y cómo el devenir de Tito nunca llegó a considerar para buscar una justicia por fuera de su ego, justificado en un honor mancillado.

Si algo destaca el uso de la retórica al culminar la obra, es la configuración de un nuevo sujeto político cuando muda el discurso violento a otra forma de lenguaje basado en la expresión lírica (Lasa, 2016: 128), que figurativamente entraña el quehacer diplomático, con sus aportes y riesgos.

Teniendo en cuenta el enfoque mencionado, en los renglones subsiguientes estudiaremos algunos retos del panorama internacional en los que la diplomacia, como cualidad del gobernante, ejerce un rol significativo, tópicos que debe considerar todo el tiempo, a pesar de las afectaciones que haya causado o le hayan causado. Veremos cómo en la obra de Tito Andrónico esos componentes son desatendidos y aceleran su sino trágico.

8.1. La venganza geográfica

En el libro de Robert Kaplan, *The Revenge of Geography: What the Map Tells Us About Coming Conflicts and the Battle Against Fate* (2012), se plantea la tesis de que la geografía física —incluyendo la topografía, el clima, los recursos naturales y la proximidad a otras tierras— ejerce una gran influencia y a menudo determinista en el comportamiento de los Estados y el curso de la historia. Sostiene que, incluso en una era de globalización y avances tecnológicos, la cartografía aún determina gran parte del destino y los conflictos humanos. Destaca cómo las características geográficas pueden crear fronteras naturales, definir esferas de influencia y dictar patrones de migración, comercio y conquista.

Tito Andrónico se ambienta en un Imperio Romano en constante expansión e interacción con pueblos bárbaros. Si bien no se detallan explícitamente las características geográficas específicas, la obra reconoce implícitamente el papel del control territorial y las interacciones entre diferentes pueblos a través de las fronteras geográficas. El mismo acto de Tito de llevar a Tamora y a sus hijos como cautivos a Roma, subraya el choque de civilizaciones y los imperativos territoriales que a menudo impulsan el conflicto.

La venganza de Tamora, reina de una tierra conquistada, puede verse como una forma de venganza geográfica: una represalia contra un pueblo cuyo espacio y soberanía han sido violados. La despiadada lucha por el poder dentro de la propia Roma, impulsada por la ambición y las divisiones internas, también refleja cómo las posiciones geográficas inherentes -por ejemplo, el

control de la capital- pueden ser cruciales para mantener o tomar el poder.



Figura 51: La ira de Tamora

La venganza, en el título de Kaplan, se refiere a la idea de que las realidades geográficas atemporales y los patrones históricos, a menudo ignorados durante períodos de globalismo percibido o triunfalismo del llamado fin de la historia, inevitablemente se reafirmarán. Argumenta contra la idea de que la globalización o la ideología puedan trascender por completo las limitaciones e influencias fundamentales de la geografía. Postula que las antiguas divisiones y rivalidades, arraigadas en las realidades geográficas, seguirán resurgiendo.

Este planteamiento se relaciona con el implacable ciclo de venganza de Tito Andrónico. La obra demuestra que incluso conflictos aparentemente resueltos, como la victoria de Roma sobre los godos, pueden resurgir con una intensidad aterradora. El gran logro de Roma frente a sus adversarios, así como las acciones desplegadas por Tito no conllevan a una paz duradera, sino al desencadenamiento de venganzas que reavivan la brutalidad de la guerra, pero ahora en el corazón mismo de Roma.

Cuando se desata la violencia y ella pretende explicarse a partir de la búsqueda de desagra-

vios personales o geopolíticos, se replica con consecuencias devastadoras, tal como la venganza geográfica de la que habla Kaplan. El antiguo concepto romano de *virtus* (valor, hombría) y su énfasis en la conquista y el honor pueden verse como un imperativo geográfico culturalmente reforzado para expandir y afirmar el dominio, lo que conduce a ciclos de conflicto.

Con esos parámetros, *Tito Andrónico* es una obra de un realismo avasallador. Desmonta cualquier noción idealista de justicia, misericordia o conducta honorable una vez que el ciclo de la venganza se instala. Los personajes se dejan llevar por impulsos primarios —dolor, ira, orgullo y el deseo de venganza— en lugar de un código moral elevado. El sistema legal romano, aparentemente un pilar de la justicia se convierte en una mera fachada para venganzas personales. Ante agravios y luchas de poder, los ideales abstractos a menudo se desmoronan y fuerzas crudas, a veces salvajes, toman el control. El desarrollo dramático muestra las terribles consecuencias cuando el idealismo de un imperio justo, como se autodenomina Roma, es consumido por la dura realidad de la venganza personal e intergrupala.

Si bien este autor reconoce la agencia humana, su trabajo a menudo se inclina hacia una perspectiva determinista, sugiriendo que la geografía moldea el destino en gran medida. Argumenta que comprender estas limitaciones geográficas es necesario para anticipar conflictos futuros y tomar decisiones políticas pragmáticas, en lugar de sucumbir a ilusiones. La lucha contra el destino consiste en reconocer estos patrones profundamente arraigados y tratar de gestionar su potencial destructivo.

En la tragedia, hay un sinsabor permanente que amenaza, todo el tiempo, un desencadenamiento lamentable, algo que no puede evitarse. Cuando empieza el ciclo de no retorno alrededor de la venganza, la destrucción es inminente. Los personajes intentan negociar, reflexionar, el desafuero les ata a sus acciones pasadas y, por ende, al creciente deseo de retaliación. El desenlace de *Tito Andrónico* condensa una suerte de venganza surgida de la propia naturaleza humana, ese

destino ineludible fabricado por el odio y la vindicación; los personajes son incapaces de liberarse de ese vórtice impuesto por patrones culturales y psicológicos enraizados en la violencia.

En esencia, el trabajo de Kaplan ofrece una perspectiva geopolítica a gran escala que ayuda a comprender las causas subyacentes del conflicto y la persistencia de ciertos patrones en las relaciones internacionales. La brutal representación de la venganza en la obra no es simplemente un drama psicológico, sino también una referencia sobre la naturaleza recurrente y a menudo inevitable de la violencia, derivada de los choques fundamentales de poder, identidad e, implícitamente, los imperativos territoriales que configuran las sociedades humanas. Sugiere que, incluso en los mundos ficticios, el trasfondo de la naturaleza humana y sus interacciones con las realidades físicas y políticas del mundo pueden conducir a desenlaces trágicos.

Por otro lado, la diplomacia con cierta presión suele utilizarse como herramienta para alcanzar propósitos políticos a través de la amenaza o el uso de la fuerza cuyo alcance no siempre arroja resultados esperados debido a la imposibilidad de ponderar las consecuencias. Es posible, incluso, acudir a verdades o principios fundamentales a guisa de axiomas susceptibles de interpretaciones erradas

8.2. La retribución internacional

En el libro *The Rise of International Regime Complexity* (2018), los autores Karen Alter y Kal Raustiala argumentan que el derecho internacional y la práctica estatal están experimentando un cambio perceptible hacia objetivos de mayor consonancia retributiva. Tradicionalmente, los marcos jurídicos internacionales (como las sanciones o los tribunales penales internacionales) solían estructurarse en términos de disuasión (prevención de daños futuros) o restitución/reparación (compensación por daños pasados). Sin embargo, observan un creciente énfasis en el castigo por el castigo mismo; es decir, garantizar que los transgresores paguen por sus acciones, incluso si esto no disuade ni restaura directamente. Esta tendencia se debe a factores como la cre-

ciente demanda pública de rendición de cuentas, la percepción del fracaso de otros enfoques y la indignación moral generada por las graves violaciones de las normas internacionales.

Tito Andrónico anticipa este cambio a pequeña escala. La obra comienza con una aparente justicia (el sacrificio de Alarbus por parte de Tito respecto a los caídos en la guerra romana). Sin embargo, la situación se convierte en pura retribución, especialmente por parte de Tamora. Sus acciones no buscan disuadir a Tito de cometer actos futuros, ni restaurar a su familia o reino en ningún sentido significativo. Su objetivo es infligir un sufrimiento igual o mayor al que ella experimentó. Tito, en su descenso a la locura, tampoco busca una justicia restaurativa para Lavinia, sino una compensación brutal y simbólica por su violación y mutilación. Se demuestra el peligro inherente cuando un marco legal o moral (el derecho/costumbre romanos) termina desbordado por un deseo absoluto de castigo, lo que lleva a la ruptura del orden y a un enfoque exclusivo en infligir dolor.

Los Estados también pueden caer víctimas de esta tentación del castigo puro. El auge de las represalias internacionales suele estar alimentado por intensos sentimientos de agravio, indignación moral y la exigencia de rendición de cuentas por daños atroces (por ejemplo, crímenes de guerra, genocidio y violaciones masivas de derechos humanos). Esta indignación moral colectiva puede presionar a los Estados y a los organismos internacionales a adoptar medidas punitivas, incluso si su eficacia estratégica es cuestionable.

Tal panorama refleja directamente la esencia emocional de la obra. Todo el ciclo de violencia en Tito Andrónico se enciende y se sustenta en agravios e indignación moral. La indignación de Tamora ante el sacrificio de Alarbus es palpable. La violación y mutilación de Lavinia generan un horror indescriptible que alimenta la propia caída de Tito en la locura vengativa. La obra retrata vívidamente cómo estos sentimientos de injusticia, al no abordarse mediante medios legales o políticos eficaces, inevitablemente se enconan y explotan en violencia retributiva. El análisis

contemporáneo muestra cómo dinámicas similares, aunque a mayor escala, influyen en las decisiones de política exterior de los Estados actuales. La demanda de justicia en el ámbito internacional, en particular en lo que respecta a las atrocidades, a menudo se vuelve indistinguible de la demanda de retribución.

Aunque reconocen el comprensible deseo de retribución, los autores también plantean preguntas cruciales sobre sus implicaciones para el orden jurídico internacional. Sugieren que centrarse únicamente en la retribución podría complicar los esfuerzos de reconciliación, obstaculizar las soluciones diplomáticas y potencialmente provocar escaladas si los Estados se mueven más por el deseo de castigar que por resolver conflictos o defender normas estables. También puede correr el riesgo de socavar la imparcialidad y la legitimidad de las instituciones internacionales si se perciben como meros instrumentos de venganza.

Tito Andrónico sirve como una advertencia terrible sobre estos mismos desafíos. Demuestra cómo se derrumba una sociedad consumida por la retribución. El derecho romano, el gobierno y el orden moral se desintegran por completo. No hay reconciliación, solo aniquilación mutua. La justicia impartida por Tito en el acto final es tan horrorosa que subraya el colapso absoluto de cualquier norma civilizatoria. La preocupación de que la retribución internacional pueda provocar escaladas y obstaculizar las soluciones diplomáticas pone de relieve que cuando el objetivo principal es hacer que la otra parte pague, en lugar de establecer una paz duradera o defender los principios jurídicos universales, todo el sistema está en peligro.



Figura 52: Justicia en llamas

Un punto sutil pero importante en su análisis es la pregunta implícita de si un enfoque creciente en la pura retribución es realmente eficaz para lograr la estabilidad internacional a largo plazo o un cambio de comportamiento. Si el castigo es el único objetivo, sin vías para la rehabilitación, la reconciliación o para abordar las causas profundas, puede simplemente perpetuar ciclos de resentimiento y conflicto.

El desenlace de Tito Andrónico es plena prueba de la naturaleza contraproducente de la retribución por sí misma. Ningún personaje gana en realidad, ni encuentra la paz. Toda la familia Andrónica es diezmada, y Tamora y sus hijos son brutalmente destruidos. El estado romano queda en ruinas, con solo unos pocos supervivientes para reconstruir una sociedad traumatizada. La obra no ofrece indicios de que este ciclo de venganza haya traído verdadera justicia o mejorado la estabilidad de Roma. Simplemente la vació de su esencia. La investigación de Alter y Raustiala, al observar una tendencia moderna hacia este tipo de enfoque punitivo en las relaciones internacionales, advierte implícitamente contra los mismos resultados destructivos que Shakespeare describe tan gráficamente.

El ejercicio académico ofrece una sólida perspectiva para comprender cómo el impulso humano primordial de venganza, tan brutalmente dramatizado en Tito Andrónico, puede manifestarse y, de hecho, ser cada vez más sancionado, dentro del complejo marco del derecho internacional moderno y la política estatal. Ambos análisis, separados por siglos, convergen en una advertencia común: si bien el deseo de que los malhechores paguen está profundamente arraigado, la búsqueda desenfrenada de la pura retribución ya sea por parte de individuos, familias o estados-nación, conlleva inmensos riesgos de ruptura del orden, escalada del conflicto y la inutilidad, en última instancia, de alcanzar una paz duradera o una justicia genuina.

8.3. Las consecuencias económicas

Un tema central en Derecho y Economía (Law and Economics, 6th ed.), de Robert Cooter y Thomas S. Ulen, es que las normas jurídicas, ya sea en materia de propiedad, responsabilidad civil, contractual o penal, existen para resolver problemas de cooperación social y lograr la eficiencia. Analizan cómo las diferentes normas generan diferentes incentivos y cómo las leyes bien diseñadas pueden minimizar los costos sociales, disuadir conductas indeseables y facilitar interacciones mutuamente beneficiosas. Analizan, por ejemplo, el nivel óptimo de castigo para disuadir la delincuencia (donde el beneficio marginal de la disuasión es igual al costo marginal del castigo).

Tito Andrónico retrata una sociedad donde cualquier atisbo de normas e instituciones legales eficientes se derrumba por completo. El acto inicial de sacrificar a Alarbus, aunque se presenta como una costumbre romana, es en última instancia un acto de conveniencia política y un catalizador de un ciclo de venganza, no una norma diseñada para un bienestar social óptimo. Cuando Lavinia es violada y mutilada, el sistema legal romano se muestra totalmente impotente para impartir justicia o restitución. No existe un derecho de responsabilidad civil eficaz que compense su inmenso daño, ni un derecho penal que castigue con rapidez y justicia a sus agresores. Los personajes recurren a formas de retribución extralegales, brutales y sumamente ineficientes,

lo que conlleva enormes costes sociales (muertes, mutilaciones, tormento psicológico) sin ningún beneficio social correspondiente. La obra es un claro ejemplo de una sociedad donde la ausencia de marcos legales eficaces y racionales permite que la venganza desenfrenada conduzca a la total negación social.

El derecho y la economía suelen destacar el concepto de costos de transacción: los costos asociados con la negociación, el cumplimiento de contratos o la resolución de disputas. Los sistemas jurídicos eficientes buscan minimizar estos costos. Cuando los costos de transacción son demasiado altos, la negociación privada o la resolución pacífica se vuelven imposibles, lo que conduce a resultados menos eficientes o incluso a conflictos.

La obra es una demostración de los astronómicos costos de transacción de un sistema vengativo. En lugar de negociaciones, acuerdos con la fiscalía o un proceso judicial estructurado, cada interacción se convierte en una lucha de poder mortal. Los costos se miden en sangre, extremidades y vidas. El esfuerzo invertido tanto por los Andrónicos como por la facción de Tamora en planificar, ejecutar y reaccionar ante sus actos de venganza es inmenso, y las ganancias son puramente destructivas. No hay negociación al amparo de la ley; más bien, solo hay una escalada violenta. La obra muestra que cuando el proceso legal fracasa, el costo de la resolución de disputas se vuelve catastrófico, llevando finalmente a la destrucción mutua, un resultado ineficiente desde cualquier punto de vista económico.

En su sección sobre delincuencia y castigo, Cooter y Ulen exploran la lógica económica de la disuasión del delito. Argumentan que el castigo es eficaz si impone un costo al infractor que supera el beneficio que obtiene del delito, considerando la probabilidad de detección y condena. También analizan diferentes tipos de castigo (multas, prisión) y sus respectivos costos y beneficios para la sociedad. El objetivo es un castigo eficiente que maximice el bienestar social disuadiendo el delito al menor costo posible.

En Tito Andrónico, la disuasión fracasa en forma estrepitosa. El acto inicial de sacrificar a Alarbus se concibe como un castigo severo, quizás con un efecto disuasorio sobre los godos. Sin embargo, fracasa por completo, incentivando a Tamora a cometer más crímenes. De igual manera, las crueldades posteriores de Tamora (la violación de Lavinia, la incriminación del asesinato de Bassianus) no se ven disuadidas por ninguna amenaza legal efectiva; de hecho, a menudo se llevan a cabo con impunidad o mediante engaño. Los castigos que se imponen no están calibrados para la disuasión ni la eficiencia; son actos de retribución pura y desenfrenada. Así, cuando la capacidad del Estado para la aplicación legítima de la ley se desmorona, la racionalidad del crimen y el castigo (tal como la entenderían los economistas) da paso a un ciclo donde el beneficio derivado de la venganza supera con creces cualquier costo o riesgo percibido para los personajes involucrados, lo que conduce a un equilibrio extremadamente ineficiente y destructivo.

El Teorema de Coase, piedra angular del Derecho y la Economía, sugiere que, en ausencia de costos de transacción, las partes pueden negociar un resultado eficiente, con independencia de la asignación inicial de derechos de propiedad. Sin embargo, cuando los costos de transacción son elevados, la asignación inicial de derechos, o su ausencia, se vuelve crucial. El libro también aborda el derecho de propiedad y la importancia en términos definidos y exigibles para la estabilidad económica.

En la tragedia shakesperiana, afrontamos un retrato devastador del fracaso de la negociación coaseana y la completa ruptura de los derechos fundamentales. No existe ningún mecanismo para que las partes negocien sus agravios ni lleguen a una resolución de mutuo beneficio. En cambio, los derechos como la integridad física de Lavinia o la vida de los hijos de Tito se violan impunemente, y no existe recurso legal que pueda protegerlos. La asignación inicial de poder tras la victoria de Tito, que pretendía ser un nuevo equilibrio, se ve alterada de inmediato por los deseos vengativos de Tamora.

La ausencia de reglas de juego claras y aplicables para la resolución de disputas empuja a los personajes a un estado primitivo de guerra de ojo por ojo, donde la fuerza, y no la ley, determina los resultados. Esto pone de relieve el principio económico fundamental de que, sin marcos legales sólidos que definan y protejan los derechos y reduzcan los costes de transacción, la sociedad se hunde en el caos, un estado que Tito Andrónico encarna sin miramientos.



Figura 53: El costo social del desafuero del Estado

El texto académico ofrece un conjunto de herramientas conceptuales para comprender cómo los sistemas jurídicos eficaces buscan prevenir el caos y la destrucción que se describen en Tito Andrónico. Al comparar la obra con los principios del Derecho y la Economía, observamos qué sucede cuando los mecanismos diseñados para promover la eficiencia, disuadir comportamientos indeseables, minimizar los costos de transacción y garantizar la justicia están ausentes o colapsan por completo. La narración se convierte en un trágico caso de estudio sobre los inmensos costos sociales que se generan cuando una sociedad sucumbe a la venganza desenfrenada, lo que ilustra el riesgo de pérdida del valor económico de un orden jurídico sólido y racional.

8.4. El reto de procurar la racionalidad en medio del caos

El texto *Rationality and Psychology in International Politics*, de Jonathan Mercer (2005), representa un curioso enfoque respecto a las miradas racionalistas en las Relaciones Internacionales, argumentando que las emociones no son meros epifenómenos, sino impulsores fundamentales del comportamiento estatal y los resultados internacionales. Se centra en los Estados y sus líderes, pero sus reflexiones pueden conectarse con el crudo panorama emocional de Tito Andrónico, ofreciendo una perspectiva comparativa convincente para comprender tanto la obra como los asuntos internacionales contemporáneos que hoy son susceptibles de una lectura mimética.

Mercer cuestiona la suposición tradicional de las Relaciones Internacionales de que los Estados y sus líderes son actores racionales y unitarios, impulsados únicamente por cálculos estratégicos de poder e interés. Argumenta que emociones como la ira, el miedo, el orgullo y la vergüenza son inherentes a la toma de decisiones humanas y, por extensión, al comportamiento estatal. Estas emociones pueden moldear las percepciones, influir en la evaluación de riesgos y conducir a acciones que podrían parecer irracionales desde una perspectiva puramente de maximización de la utilidad, pero que son perfectamente comprensibles desde una perspectiva emocional. La ira, por ejemplo, puede conducir a acciones agresivas o a una menor disposición a negociar.

Este es el punto de comparación más directo y contundente. Tito Andrónico es una obra maestra del poder destructivo de la emoción desenfrenada. Toda la obra está impulsada por una serie de acciones con una fuerte carga emocional:

- El sacrificio inicial de Alarbus por parte de Tito: Impulsado por el dolor por sus hijos caídos y un rígido sentido del orgullo y la tradición marcial romana.
- La venganza de Tamora: Impulsada por un dolor, una rabia y una vergüenza abrumadores por la pérdida de su hijo y la humillación de su captura. Su deseo de sangre por sangre es pura-

mente emocional.

- La mutilación de Lavinia: Un acto de venganza sádica arraigado en el odio de Tamora y sus hijos y su deseo de infligir el máximo dolor y deshonor.

- El descenso de Tito a la locura y su propia venganza: Provocado por un dolor inimaginable, una conmoción y un deseo desesperado de justicia, que se transforma en una búsqueda de venganza aterradora y emotiva. La obra evidencia cómo estas emociones anulan por completo cualquier sentido de negociación racional, proceso legal o pensamiento estratégico a largo plazo. La obra de Mercer nos ayuda a comprender que estas dinámicas emocionales no son exclusivas de la tragedia shakespeariana, sino que son fundamentales para el comportamiento de los actores (incluidos los Estados), lo que a menudo conduce a espirales de violencia difíciles de contener.

Las emociones no son solo estados internos, sino que también desempeñan un papel crucial en la construcción y el mantenimiento de las identidades sociales, tanto individuales como colectivas. Las emociones grupales (por ejemplo, el orgullo o la vergüenza colectiva) pueden consolidar la cohesión interna y diferenciar a nosotros de ellos, generando sospecha, hostilidad o solidaridad. Percibir desaires o humillaciones puede desencadenar poderosas respuestas emocionales que definen la percepción de un grupo sobre otro, perpetuando ciclos de desconfianza y conflicto.

La obra está impregnada de emociones identitarias. El conflicto inicial se da entre romanos y godos, cada uno con identidades y tradiciones distintas. La ira de Tamora no es solo personal, sino que también representa la vergüenza y la humillación de su pueblo al ser conquistado. El orgullo romano es fundamental para el personaje de Tito y sus acciones iniciales. A medida que avanza el relato, las identidades se fragmentan y distorsionan por la lógica emocional de la venganza. Expone cómo los fuertes lazos emocionales dentro de grupos (como la familia de Tito)

pueden ser una fuente de fortaleza, pero también cómo los agravios emocionales entre grupos (romanos contra godos, y luego facciones dentro de Roma) pueden conducir a diferencias irreconciliables y a la destrucción mutua. El énfasis de Mercer en cómo las emociones configuran la dinámica de nosotros contra ellos ilustra la trágica incapacidad de los personajes de Tito Andrónico para superar sus identidades polarizadas y cargadas de emociones.

Las emociones pueden alterar la percepción de los riesgos y las oportunidades por parte de los actores. La ira, por ejemplo, puede generar exceso de confianza, una menor percepción del riesgo y una mayor predisposición a tomar medidas agresivas. El miedo puede llevar a ataques defensivos o preventivos. Estos sesgos emocionales pueden contribuir a la acentuación de conflictos, ya que los actores pierden la capacidad de evaluar con precisión las consecuencias de sus acciones.

El desarrollo argumental de la obra trágica es un ejemplo aterrador de incontenibilidad emocional. Tamora, consumida por la ira, subestima por completo las consecuencias a largo plazo de sus atrocidades. Cree que sus acciones saciarán su sed de venganza, pero solo alimentan la propia decadencia de Tito, quien, en su dolor y locura, también parece ignorar los inmensos riesgos de sus extraños y violentos planes. La intensidad emocional impide a los personajes realizar análisis racionales de costo-beneficio, lo que los lleva a asumir riesgos cada vez más extremos y autodestructivos. Esto concuerda con el argumento de Mercer de que las emociones pueden cegar a los actores ante los verdaderos peligros de la escalada, hundiéndolos aún más en el conflicto.

Se sugiere que, cuando las emociones se descontrolan, pueden erosionar la confianza, romper la comunicación y socavar las mismas normas e instituciones diseñadas para facilitar la cooperación y prevenir conflictos. Un ciclo de respuestas emocionales puede conducir a una dinámica de vindicación, donde cada parte responde al estado emocional percibido (por ejemplo, la ira) de la otra, lo que hace casi imposible la mengua de la contienda.

Tito Andrónico muestra el colapso total de las normas sociales, los marcos legales y cualquier posibilidad de cooperación una vez que la venganza emocional se afianza. El complejo sistema legal romano se vuelve inútil. La confianza queda aniquilada. La comunicación se convierte en un vehículo para el engaño y la provocación, en lugar de la resolución. La dinámica de retaliación se manifiesta hasta un grado horroroso, donde cada represalia es más brutal que la anterior, todo ello reflejando la antítesis de los principios de la cooperación racional y el apego a las normas.

Así, la dinámica emocional de la política internacional ofrece un marco comparativo relevante para comprender a Tito Andrónico. Ambas demuestran que:

- Las emociones no son ajenas a la acción política, sino que son impulsores fundamentales del comportamiento.
- Las emociones descontroladas, en particular la venganza, pueden anular el cálculo racional y conducir a resultados catastróficos y autodestructivos.
- La dinámica emocional es crucial para moldear la identidad, las relaciones intergrupales y la disposición a intensificar o reducir el conflicto.
- La fuerza abrumadora de la emoción colectiva e individual puede llevar al colapso total de las normas, las instituciones y la posibilidad misma de cooperación, dejando un rastro de destrucción.

Al destacar el poder de la emoción humana en la toma de decisiones políticas, nos ayuda a ver a Tito Andrónico no solo como una tragedia histórica, sino como un comentario inquietante sobre el potencial de las emociones impulsadas por la venganza para hundir en la ruina a cual-

quier sociedad, antigua o moderna.



CAPÍTULO

09

EL TEATRO DE LA POLÍTICA LA- TINOAMERICA- NA DESDE LOS DRAMAS Y TRA- GEDIAS DE SHA- KESPEARE

CAPÍTULO 9

EL TEATRO DE LA POLÍTICA LATINOAMERICANA DESDE LOS DRAMAS Y TRAGEDIAS DE SHAKESPEARE

Cuando William Shakespeare escribía sus dramas históricos a finales del siglo XVI y principios del XVII, no solo documentaba las crisis dinásticas de la Inglaterra medieval; caracterizaba las manifestaciones reiteradas del poder político. Siglos después, al observar el mapa político de América Latina, resulta imposible no experimentar un ineludible sentimiento de *déjà vu*. La región, atrapada en un ciclo crónico de mesianismos, polarización extrema, erosión institucional y retórica populista, parece representar, una y otra vez, las mismas tragedias y dramas históricos que el bardo de Avon immortalizó en el escenario del Globe Theatre.



Figura 54: Tensiones de poder

América Latina ha sido, históricamente, un territorio de pasiones políticas desbordadas. Desde los procesos de independencia hasta las tensiones democráticas e híbridas, el ejercicio del poder en la región ha estado marcado por el personalismo por encima de la institución, el mito por encima de la ley, y el conflicto civil latente por encima del consenso deliberativo.

En este acápite, aludiremos a algunas relaciones manifiestas entre la política latinoamericana contemporánea y los dramas históricos y políticos de Shakespeare, como Macbeth, Ricardo III, Julio César, Coriolano y Ricardo II, demostrando que las patologías gubernamentales de nuestro tiempo no son anomalías modernas, sino manifestaciones de la comedia y tragedia humana del poder.

9.1. Acto I: El caudillismo, la ambición y las sombras de Macbeth y Ricardo III

El fenómeno del caudillismo es, quizás, el rasgo más persistente de la cultura política latinoamericana. Ya sea bajo el ropaje de la izquierda del socialismo del siglo XXI o de las nuevas derechas de corte autoritario y punitivo, la figura del salvador de la patria sigue siendo el eje sobre el cual orbita el sistema político. Esta concentración mesiánica del poder encuentra su reflejo más crudo en la ambición ciega de Macbeth y en la manipulación maquiavélica de Ricardo III.

9.1.1. La paranoia del poder absoluto

En Macbeth, Shakespeare nos muestra cómo la ambición desmedida, una vez que rompe los diques de la legitimidad moral y jurídica, engendra una paranoia devoradora. Macbeth no puede disfrutar de la corona porque sabe que la ha obtenido quebrando el orden; por lo tanto, ve enemigos en cada sombra y traidores en cada aliado.

En la América Latina actual, observamos una dinámica alarmante:

- La alteración de las reglas de juego: Líderes que llegan al poder por la vía democrática y proceden de inmediato a reformar constituciones, cooptar poderes judiciales y debilitar órganos electorales para perpetuarse en el cargo.
- La creación de enemigos imaginarios: Al igual que Macbeth persiguiendo los fantasmas

de Banquo, el caudillo latinoamericano contemporáneo justifica su deriva autoritaria culpando a complots internacionales, corporaciones mediáticas o élites invisibles. La paranoia del líder se convierte en política de Estado.

- El aislamiento cortesano: El gobernante se rodea exclusivamente de aduladores que validan sus sesgos, rompiendo puentes con la realidad económica y social del país.

9.1.2. El resentimiento como estrategia de conquista

Por su parte, Ricardo III encarna al político que utiliza sus propias deformidades —que en el contexto latinoamericano podemos traducir como el resentimiento social, la polarización de clases o el agravio histórico— como un arma de destrucción masiva contra las instituciones. Ricardo es un actor consumado; finge piedad, manipula a los nobles, divide a las facciones y utiliza el miedo para pavimentar su camino al trono.

El discurso político regional actual bebe directamente de esta fuente:

- Se instrumentaliza el dolor legítimo de las mayorías postergadas no para construir un sistema de bienestar sostenible, sino para demoler los contrapesos democráticos.
- La política deja de ser un espacio de negociación y se transforma en un juego de suma cero donde la aniquilación moral (y a veces judicial, mediante el lawfare) del adversario es el único objetivo aceptable.

9.2. Acto II: La volatilidad de las masas y la demagogia

Una democracia no se destruye solo desde la cúspide; requiere de la complicidad, la apatía o el fervor ciego de la base social. Shakespeare desconfiaba de las multitudes volubles, no por un

elitismo rancio, sino porque comprendía la facilidad con la que las masas pueden ser manipuladas por la retórica demagógica.

9.2.1. El discurso del foro

El asesinato de Julio César es el detonante de uno de los análisis más brillantes de la comunicación política en la historia de la literatura. Tras el tiranicidio, Bruto habla al pueblo desde la razón, la libertad y el republicanismo; el pueblo lo aclama. Minutos después, Marco Antonio apela a las vísceras, al bolsillo (leyendo el testamento de César) y al sentimentalismo; el mismo pueblo que aplaudía la república corre a quemar las casas de los senadores.

La política latinoamericana en la era de las redes sociales es el discurso de Marco Antonio multiplicado y traducido en los siguientes factores:

- El eclipse de la tecnocracia y el argumento racional: Las discusiones complejas sobre política fiscal, reformas estructurales o seguridad ciudadana basada en evidencia son sepultadas por eslóganes populistas de 15 segundos en TikTok.

- La compra de lealtades de corto plazo: El clientelismo político, elevado hoy a la categoría de transferencias monetarias directas sin contraprestación ni sostenibilidad a largo plazo, funciona exactamente como el legado de los “setenta y cinco dracmas” con el que Marco Antonio compró la furia del plebeyo romano.

9.2.2. El desprecio por las instituciones

En Coriolano, asistimos al choque entre un héroe militar arrogante que desprecia al pueblo y una ciudadanía que exige reconocimiento, pero es fácilmente manipulada por los tribunos de la plebe (los políticos profesionales). Coriolano es incapaz de hacer política —que requiere pacto,

simulación y adulación— y termina traicionando a su propia patria.

Este drama ilumina la constante oscilación latinoamericana entre:

- La tecnocracia insensible: Gobiernos de corte neoliberal o hiperracionalistas que implementan reformas económicas correctas sobre el papel, pero con un desprecio absoluto por el sufrimiento social, generando estallidos de indignación.

- El populismo anti-institucional: La respuesta inevitable a esa insensibilidad, encarnada por líderes que prometen quemar el sistema, destruir los partidos tradicionales y gobernar mediante la aclamación directa en las plazas públicas, destruyendo la mediación institucional indispensable para la estabilidad.

9.3. Acto III: La crisis de legitimidad y los dos cuerpos del rey en el contexto institucional

Uno de los aportes teóricos más fascinantes de la tragedia histórica Ricardo II es la puesta en escena de la doctrina medieval de “los dos cuerpos del rey”. Según esta teoría, el gobernante posee un cuerpo natural, sometido a las enfermedades, las pasiones y la muerte, y un cuerpo político, que encarna la inmortalidad del Estado, la justicia y el orden legal. La tragedia ocurre cuando el cuerpo natural del gobernante destruye la dignidad de su cuerpo político.

9.3.1. Ricardo II y la desacralización del Estado

Ricardo II cree que su legitimidad es divina e inalterable; confisca tierras, viola las leyes de propiedad, gobierna para sus favoritos y vacía las arcas del reino. Al hacerlo, despoja a la corona de su misterio y de su autoridad moral. Cuando su primo Bolingbroke regresa del exilio, las instituciones y la nobleza abandonan a Ricardo no porque no sea el rey legítimo, sino porque él

mismo ha vaciado de contenido la función real.

En América Latina, la crisis institucional actual es una crisis de “los dos cuerpos del rey”:

- El Estado como botín privado: Los escándalos de corrupción sistémica (desde la sobredosis de sobornos transnacionales que marcaron las décadas previas hasta los esquemas actuales de desvío de fondos públicos) demuestran que los gobernantes confunden su patrimonio personal con el del Estado.

- La pérdida de la majestad institucional: Cuando un presidente utiliza las cadenas nacionales de televisión para insultar a periodistas, cuando los congresos se convierten en cuadriláteros de vulgaridad, o cuando los jueces negocian sentencias en salas oscuras, el cuerpo político del Estado se corrompe. El ciudadano deja de respetar la institución porque el ocupante la ha deshonrado.

- El drama de la sucesión: Al igual que en la tetralogía de Shakespeare, donde la destitución de Ricardo II abre un siglo de guerras civiles (la guerra de las Rosas), el resquebrajamiento de las reglas de sucesión democrática en la región deja un vacío de poder que suele llenarse con inestabilidad social, golpes de Estado blandos e ingobernabilidad crónica.

9.4. Acto IV: El teatro del poder, la posverdad y la performance digital

“ Todo el mundo es un teatro, y todos los hombres y mujeres solo actores. Tienen sus entradas y salidas, y en su tiempo un hombre representa muchos papeles cuyos actos son sus siete edades”.

— Como gustéis, Acto II, Escena VII (Shakespeare, 2016: 608)

Si bien esta cita pertenece a una comedia, su aplicación a la política que se analiza en los dramas históricos es muy pertinente. Shakespeare sabía que el poder es, ante todo, una representación escénica. El rey debe parecer un rey; el tirano debe parecer un santo hasta que consolida su control.



Figura 55: El Estado del espectáculo

En la política latinoamericana contemporánea, la performance ha devorado por completo a la gestión. Hemos pasado del Estado de bienestar al Estado del espectáculo.

La siguiente tabla condensa tres ejemplos comparativos entre el quehacer performativo y cómo se manifiestan en la política latinoamericana hoy en día:

Estrategia shakesperiana	Manifestación latinoamericana
La simulación de piedad (Richard III rechazando la corona para hacerse rogar).	Líderes que se presentan como outsiders reacios al poder, ciudadanos comunes obligados por el clamor popular a salvar a la nación.

La escenificación de la fuerza (Henry V antes de la batalla de Agincourt).	Militarización de la seguridad pública utilizada como escenografía televisiva; despliegues de tropas no para la efectividad táctica, sino para generar imágenes de impacto en redes sociales.
La manipulación de la culpa (El fantasma de Banquo que solo Macbeth ve)	El uso del archivo histórico y el revisionismo ideológico para culpar crónicamente a administraciones pasadas de la incapacidad de resolver los problemas del presente.

Tabla 1. Elaboración propia

Esta teatralización extrema erosiona la verdad objetiva y se inserta en el prisma de credibilidad de la sociedad. En el universo shakesperiano, las palabras son armas maleables, véase cómo las cartas falsificadas por Edmund en *El rey Lear* para destruir a su hermano, reflejan con precisión el fenómeno actual de las Fake News y las campañas de desinformación diseñadas en laboratorios digitales para linchar opositores y polarizar al electorado.

Al analizar el tejido político de América Latina, y en específico el caso colombiano, se hace evidente que las dinámicas de poder no se agotan en la administración burocrática o en la contienda electoral; se ejecutan como una cruda performance existencial. La política regional opera con frecuencia bajo la estructura de un drama clásico, donde la deliberación democrática es sustituida por una puesta en escena dualista: las élites diseñan el libreto, delimitan el escenario y asignan los roles de héroes y villanos.

“la guerra continúa operando dentro del territorio colombiano, ya que se sigue pretendiendo, desde la lógica que impone las élites, borrar e invisibilizar a otro por su diferencia ideológica; se continúa posicionando y sujetándolo a enemigo que debe ser exterminado, por representar un peligro a los simbolismos de orden, patria, buenas

costumbres y “personas de bien”. De esta forma, limitar su participación en aspectos políticos, sociales y económicos que le puedan dar cabida para visualizarse como ciudadano. Tal doctrina, permite que los sujetos que la asumen normalicen la violencia, la exclusión e incluso lleguen al goce mientras se percibe el sufrimiento de otro sujeto, con el cual no puede generar un proceso de identificación. De igual forma, se puede analizar como dentro de este discurso también hacen parte de la cotidianidad el odio, en el campo de separación dualista que no permite concebir otras formas de pensamiento, pues él no estar a favor de determinada postura lo convierte en adversario a combatir.” (Cuello, 2020: 26-27).

La cita desnuda los engranajes de esta maquinaria al describir cómo la violencia y la exclusión ideológica se normalizan mediante la creación coreografiada de un enemigo absoluto. Este fenómeno se entronca de forma directa con el teatro de la política latinoamericana y encuentra un eco clarividente en las tragedias de William Shakespeare, donde el uso del simbolismo patriótico, la deshumanización del adversario y el goce ante el sufrimiento del otro son recursos perennes para la conservación de la hegemonía.

El texto destaca cómo las élites latinoamericanas instrumentalizan conceptos como orden, patria, buenas costumbres y personas de bien no como categorías éticas reales, sino como utilidad y vestuario conceptual para legitimarse a sí mismas. En la dramaturgia política de la región, autoproclamarse persona de bien equivale a colocarse la máscara de la virtud inmaculada. Quien porta esta máscara se otorga el derecho automático de definir quién pertenece a la comunidad legítima y quién es un cuerpo extraño que debe ser extirpado.

Este uso coreográfico de la simbología estatal es una estrategia puramente shakesperiana:

- La máscara de la piedad en Ricardo III: Al igual que las élites que se escudan en las bue-

nas costumbres, Ricardo III aparece ante los ciudadanos de Londres flanqueado por dos obispos y sosteniendo un libro de rezos (Acto III, Escena VII). Esta puesta en escena busca construir el imaginario de un hombre devoto y protector del orden, ocultando que detrás de la tramoya se encuentra un tirano dispuesto a exterminar a sus rivales.

- La manipulación del patriotismo en Julio César: En el foro romano, los conspiradores justifican el magnicidio apelando al símbolo abstracto de la Libertad y la Patria. Al igual que en el discurso oligárquico latinoamericano, el asesinato político se reviste de un deber cívico supremo: salvar los valores tradicionales del peligro que encarna el otro.



Figura 56: El maniqueísmo del poder

Un elemento escalofriante de la cita de Cuello es la advertencia sobre cómo este discurso dualista provoca que los sujetos vean la violencia como parte del paisaje y se regodeen en el sufrimiento del otro, debido a la incapacidad absoluta de generar un proceso de identificación con el adversario. Cuando la política abandona el terreno del derecho y entra en el de la teología secularizada (el Bien absoluto contra el Mal absoluto), el contrincante deja de ser un ciudadano con opiniones distintas y pasa a ser un enemigo que debe ser exterminado.

Esta fractura de la empatía humana es el motor de las tragedias de Shakespeare basadas en el odio civil y de facciones:

Ya se avizora en *Romeo y Julieta*, donde el enfrentamiento entre Capuletos y Montescos en Verona ilustra a la perfección este odio en el campo de separación dualista. La rivalidad ha alcanzado tal nivel de normalización cotidiana que los sirvientes de ambas casas se agreden en las calles por el simple hecho de pertenecer al bando contrario. No hay un motivo racional; el no estar a favor de determinada postura lo convierte en adversario a combatir.

En otro contexto, el goce del sufrimiento en *El mercader de Venecia* se manifiesta cuando Shylock es derrotado en el tribunal y despojado no solo de sus bienes, sino forzado a renunciar a su identidad religiosa, las élites venecianas (los ciudadanos de bien de la época, liderados por Antonio y Gratiano) no muestran clemencia. Por el contrario, experimentan un goce explícito ante su ruina. Al haber sido posicionado Shylock como el otro radical, la sociedad es incapaz de generar un proceso de identificación con él, transformando la crueldad judicial en una fiesta colectiva.

Finalmente, Cuello señala que el objetivo último de esta doctrina es obstruir cualquier participación en los escenarios propios de la responsabilidad ciudadana, a efecto de ningunear al diferente. En América Latina, las masacres, el desplazamiento forzado y la estigmatización mediática han funcionado históricamente como herramientas de exclusión estructural. Si el derecho moderno otorga al individuo la capacidad de tomar decisiones autónomas sobre su existencia, el guion de las élites latinoamericanas, sean de derecho o de izquierda, opera en sentido inverso: despoja al sujeto de su condición de ciudadano y lo devuelve a la vulnerabilidad del pobre animal desnudo.

En *Coriolano*, Shakespeare explora con lucidez este intento de las élites oligárquicas -los

patricios- por invisibilizar las demandas de los sectores populares. Para el general Coriolano, los plebeyos no son ciudadanos con derecho a participar en el destino de Roma; son ratas que no merecen el trigo del Estado. Cuando la masa exige representación a través de los tribunos, la respuesta de la aristocracia es la intolerancia absoluta ante la diferencia. Coriolano es incapaz de concebir una Roma heterogénea; para él, la disidencia ideológica es un peligro de alta traición al orden establecido que debe ser aplastado militarmente.



Figura 57: La ideología subliminal

La construcción de este guion de la exclusión en la política latinoamericana no ocurre al margen de las instituciones jurídicas; al contrario, se vale de ellas. Cuando las élites regionales, independientemente de su postura política, intentan imponer su concepción del bien o de las buenas costumbres, no lo hacen mediante una cruda declaración de tiranía, sino traduciendo sus intereses políticos al lenguaje de la norma legal. Esta utilización del aparato normativo para revestir de legitimidad una visión particular del orden social se conecta directamente con los debates contemporáneos sobre la naturaleza del derecho. Como bien lo plantea la teoría jurídica crítica:

“La formalidad del derecho internacional hace posible que cada Estado piense su con-

cepción substantiva de la sociedad mundial, así como su visión acerca del alcance de la libertad soberana, a través del prisma de los conceptos y de las categorías legales. No existe una distorsión externa introducida en el Derecho. Se trate de una consecuencia necesaria de una visión según la cual no hay una ‘buena vida’ naturalmente existente, no hay un límite a la libertad soberana que existiría por fuerza de alguna necesidad histórica. Si rechazamos este tipo de naturalismo –y, desde la Ilustración, todos han tenido buenos motivos para rechazarlo –, entonces imponer una concepción substantiva de la vida comunal o de los límites a la soberanía solo puede aparecer como una restricción ilegítima –prefiriendo la política de un Estado por sobre la de otro” (Koskenniemi, 2025: 38).

Trasladado este argumento del plano internacional al escenario intraestatal latinoamericano, se devela la gran paradoja del constitucionalismo de la región. Las constituciones y códigos se presentan como marcos neutrales y abstractos, pero en la práctica existe un riesgo muy marcado de ser sublimados por las facciones dominantes para proyectar su propia concepción substantiva de la sociedad con una perspectiva ética particularizada.

Al rechazar el naturalismo aristotélico o religioso —es decir, al aceptar que en la modernidad no hay una única definición indiscutible de buena vida—, el intento de las clases poderosas por sacralizar sus valores mediante la ley se revela como lo que es: una restricción ilegítima diseñada para preferir la política de un sector sobre la de otro.

Esta dificultad de desvincular el ordenamiento jurídico de las pasiones conduce a que el derecho pueda ser mancillado. Cuando un Estado legitima el uso de la fuerza pública o persigue judicialmente a la disidencia bajo el argumento de proteger la institucionalidad, está tomando una decisión que pertenece enteramente al campo de la ideología. En palabras del propio Koskenniemi:

“Es imposible tomar decisiones substantivas dentro del Derecho y que éstas no impliquen una elección política. El giro moderno tardío hacia la equidad en los distintos ámbitos del derecho internacional es, en este sentido, una admisión saludable de algo que está presente de cualquier modo: al final, legitimar o criticar determinado comportamiento estatal no es una cuestión de aplicar reglas formalmente neutrales, sino que depende de lo que uno considere políticamente correcto, o justo.” (Koskenniemi, 2025: 38-39).



Figura 58: La justicia instrumentalizada

El fenómeno contemporáneo del lawfare (la instrumentalización de la justicia para destruir rivales políticos) hace pensar que hay cortes, juicios políticos e inhabilitaciones electorales que no operan mediante reglas formalmente neutrales, sino que son el resultado de decisiones políticas ligadas a lo que el bloque en el poder considera justo o conveniente para la preservación de su hegemonía.

Shakespeare desmitifica esta supuesta neutralidad de los jueces y soberanos de manera implacable. En *Henry V*, antes de invadir Francia, el rey exige una justificación legal al arzobispo de Canterbury respecto a la Ley Sálica (Acto I, Escena II). El monarca no busca una verdad jurídica

imparcial; exige una interpretación legal que legitime su ambición geopolítica.

El dictamen del arzobispo no es derecho puro, sino una decisión política disfrazada de erudición jurídica. Cuando el derecho se utiliza en el trópico latinoamericano para criminalizar la protesta social o para blindar la corrupción estructural de las personas de bien, asistimos a la misma puesta en escena: la norma se dobla para servir a la hybris del gobernante de turno.

La persistencia de la violencia, el fracaso del derecho como árbitro neutral y la recurrencia crónica del dualismo excluyente en América Latina adquieren una dimensión desgarradora porque la región es, por herencia colonial, depositaria de la matriz cultural de Occidente. El dolor de las víctimas de las dictaduras, los falsos positivos y los desplazamientos forzados no se vive en el anonimato; se arroja con violencia a la esfera pública, convirtiendo la historia de la región en una puesta en escena de la angustia existencial. Esta particular forma de procesar el dolor a través de la representación colectiva es analizada magistralmente por la crítica literaria:

“Todos los hombres tienen conciencia de la tragedia en la vida. Pero la tragedia como forma teatral no es universal. El arte oriental conoce la violencia, el pesar y los embates de los desastres naturales o provocados; el teatro japonés está repleto de ferocidad y muertes rituales. Pero esa representación del sufrimiento y el heroísmo personales a la que damos el nombre de teatro trágico es privativa de la tradición occidental. Hasta tal punto ha llegado a ser parte de nuestro sentido de las posibilidades del comportamiento humano, tan arraigados están en nuestros hábitos espirituales la Orestíada, Hamlet y Fedra, que olvidamos cuán extraña y compleja noción es esta de representar la angustia privada en un escenario público. Tanto esa noción como la visión del hombre que implica son griegas. Y casi hasta el momento de su decadencia las formas trágicas son helénicas” (Steiner, 2012: 19).

Al entroncar este postulado con el teatro de la política latinoamericana, se comprende que el continente no solo padece la violencia material, sino que está atrapado en las estructuras narrativas del teatro trágico occidental. La insistencia de las élites, ya sea que proclamen defender la vida o la muerte, por escenificar la destrucción del otro y la condena de sociedades enteras a revivir el bucle infinito de la venganza (Cortés, 2023), responden a unos hábitos espirituales arraigados en el canon occidental.

América Latina es el escenario donde la angustia privada se representa en un escenario público con una fidelidad espantosa. Cuando las madres de los desaparecidos marchan en las plazas públicas, o cuando los juicios contra los tiranos se transmiten en televisión nacional, la región está escenificando su propia versión de la Orestíada o de Hamlet.

El problema radica en que, a diferencia de la catarsis griega —que buscaba purificar a la polis y fundar un tribunal de justicia racional (el Areópago) para detener el continuo del crimen—, el teatro político latinoamericano parece encallado en los actos previos a la redención. Es una tragedia que se recrea a sí misma sin llegar jamás a la resolución del conflicto, donde el sufrimiento de los ciudadanos comunes es el combustible estético y político que las élites, de uno y otro lado, consumen para sostener el espectáculo del poder.



Esta espectacularidad del sufrimiento y la inercia del conflicto civil no pueden entenderse como simples accidentes de la puesta en escena política; constituyen, en realidad, la materia prima con la que se construye la ansiedad colectiva que legitima a los regímenes autoritarios. La violencia en el teatro de la política, tanto en la Inglaterra isabelina como en la América Latina contemporánea, muta de un mero fenómeno de control de masas a una indagación sobre las patologías del gobierno. Al respecto, la crítica literaria señala una evolución crucial en la dramaturgia del bardo:

“la violencia es central en las obras de Shakespeare. Aunque al principio la finalidad de la violencia era el entretenimiento, sus obras posteriores, incluyendo a *Macbeth*, profundizan en la relación entre la violencia y la naturaleza humana, especialmente en lo que concierne a la guerra, el gobierno y la monarquía. Debe mencionarse que en la época de Shakespeare la violencia era una fuente de ansiedad y había un gran interés por el terrorismo y la guerra” (Arboleda, 2010: 62).

Este tránsito de la violencia como entretenimiento (propio de las primeras truculencias de Tito Andrónico) hacia una disección anatómica de la guerra y el gobierno en *Macbeth* es exactamente el mismo recorrido que ha padecido el discurso político latinoamericano. En la región, la violencia rural y urbana fue inicialmente capitalizada por los medios masivos y los discursos oficiales como un espectáculo lejano o una justificación moral para el consumo punitivo. Sin embargo, en las últimas décadas, el conflicto armado, el narcotráfico y la criminalidad organizada han dejado de ser noticias de fondo para convertirse en la principal fuente de ansiedad existencial de los ciudadanos.

Bajo este clima de terror latente, muy similar al interés isabelino por el terrorismo y la guerra tras la Conspiración de la Pólvora de 1605, las élites políticas tropicales han perfeccionado su

técnica de gobernanza. La ansiedad colectiva se transforma en la divisa más rentable del mercado electoral. Al igual que en el universo tardío de Shakespeare, el miedo al terrorista, al insurgente o al vándalo que destruye las buenas costumbres (Cuello, 2020) es utilizado por el soberano para exigir una obediencia ciega y justificar la suspensión de las garantías institucionales. La violencia deja de ser una anomalía del sistema; se convierte en la naturaleza misma del gobierno.

Llegados a este punto de colapso institucional y saturación trágica, cabe preguntarse si el teatro de la política latinoamericana está condenado a un eterno retorno de su propia destrucción, o si la misma aceleración de sus crisis esconde la clave para su propia superación. Las formas en que una sociedad computa su devenir —ya sea atrapada en el bucle del trauma o proyectándose hacia un futuro transformador— definen sus horizontes democráticos. El clímax de la tragedia shakesperiana ofrece una respuesta lumínica a esta encrucijada temporal:

“Mientras Hamlet parece observar y acusar las transformaciones temporales y sociales de su época, y Warwick interpreta las posibilidades humanas que ambas ofrecen, Macbeth parece encargarse de materializar, casi cual profecía, el desenlace que todo aquello sugería prometer. Sin embargo, en virtud de que las formas de intelectualizar y habitar el tiempo determinan las formas posibles que puede asumir la vida social (tradicional dentro de las estructuras temporales cíclicas, y modernas dentro de las estructuras temporales lineales), la destrucción del tiempo significa una crisis de las formas de organización social en general que pone sobre el tapete el asunto de qué tipo de vida conjunta vale la pena llevar adelante. De manera que el tema literario escogido por Shakespeare podría no solo remitir a las dificultades que la aceleración de las actividades trae consigo durante la persecución del poder, sino también, y al mismo tiempo, a la oportunidad que todo aquello produce para crear formas de vida más amigables, pues, por imposible que llegue a parecer en algunos momentos determinados, ningún orden social puede sostenerse por siempre” (Ciorte y Fleitas, 2020).

En Macbeth, el tirano, en su afán desesperado por retener la corona, fractura el orden natural y destruye la linealidad del tiempo: para él, el mañana carece de sentido y el presente es una fosa de paranoia. Esta destrucción del tiempo precipita una crisis terminal en la organización social de Escocia, pero es precisamente en el nadir de esa oscuridad donde Shakespeare sitúa la gran pregunta emancipatoria: ¿qué tipo de vida conjunta vale la pena llevar adelante? Cuando el horror se normaliza, la sociedad se ve obligada a refundar sus pactos desde los escombros.

América Latina habita hoy esa misma fractura temporal. Por un lado, padece una estructura cíclica de la violencia donde el presente repite los traumas coloniales y las exclusiones; por el otro, sufre la aceleración lineal de la modernidad tardía que devora los lazos comunitarios en nombre de la eficiencia y el mercado. Sin embargo, la profecía de Macbeth encierra una advertencia que las élites latinoamericanas harían bien en escuchar: ningún orden puede sostenerse por siempre. Las ficciones jurídicas que fingen neutralidad (Koskenniemi, 2025), las escenografías de la distinción social y los muros invisibles que borran al disidente tarde o temprano mutan y las cargas tienden a invertirse. La caída del tirano en el drama no es solo un desenlace estético; es la demostración de que los sistemas basados en el miedo terminan por devorarse a sí mismos.

CONCLUSIONES

1. La grandeza de la tragedia shakespeariana reside en su capacidad para iluminar la tortura de las decisiones que, a veces, enfrentan a un hombre contra sí mismo y contra el destino de su nación. Esta exploración de la encrucijada individual, donde la moralidad personal, la ambición y la lealtad se dan cita con las más altas apuestas del poder y la gobernanza, encuentra un eco inquietante y perenne en los desafíos que entraña el derecho y la política internacional en la actualidad. Los dilemas de príncipes y generales se hallan vigentes hoy en los despachos de los líderes globales, donde las decisiones de unos pocos pueden moldear el futuro de millones.

La trayectoria que recorre la noción de individuo desde el horizonte medieval hasta la consolidación de la Modernidad temprana evidencia una metamorfosis radical en la ontología del ser humano. El significado original del término como algo inseparable, constreñido a las taxonomías teológicas y a la rigidez estamental que asimilaba al hombre con su mera función social, fue pulverizado por la revolución humanista del siglo XVI.

La obra de William Shakespeare se erige como referente artístico de la transición hacia el sujeto moderno. Al interior de sus dramas históricos y tragedias, las viejas categorías de la escolástica y el feudalismo medieval resultan evanescentes. El individuo deja de ser una categoría taxonómica o un miembro pasivo e indisoluble de una clase para convertirse en una entidad biográfica conflictiva, dotada de una vida interior densa y de una capacidad racional para impugnar la moral heredada.

A través del dolor de Hamlet, la ambición de Macbeth o la desnudez de Lear, el canon occidental registra el nacimiento de una nueva era. Shakespeare demuestra que la organización de la convivencia y la forja del carácter ya no dependen de una cosmología estática, sino de la trágica y libre capacidad del ser humano para tomar decisiones, sopesar valores y construirse a sí mismo

como el centro y poseedor de su propio globo dorado.

La democratización de la imprenta, la consolidación del Estado-nación y la emergencia del canon occidental, rescataron al sujeto de su anonimato corporativo para erigirlo en el centro del saber. Es en esta encrucijada donde nace la verdadera subjetividad: un espacio de libertad interior donde el carácter ya no viene predeterminado por el nacimiento, sino por la capacidad racional de cuestionar la moral vigente, tomar decisiones autónomas y asumir la autoría de la propia historia.

Al relacionar el desarrollo del individuo humanista con los dilemas de la violencia y el derecho, la obra shakesperiana horada en las contradicciones y desafueros de la civilización occidental. Sus dramas nos recuerdan que los mecanismos sofisticados de la justicia burocrática y las ficciones del Estado moderno son estructuras frágiles construidas sobre un panorama de violencia avasallante y presente.

Cuando las instituciones fracasan en su tarea de ofrecer una justicia equitativa que trascienda la barbarie, las sociedades retroceden de inmediato a la ley de la igualdad retributiva, donde la venganza se perpetúa a sí misma en un bucle sin fin. Shakespeare advierte que el verdadero desafío de la modernidad no consistía únicamente en descubrir el mundo interior del sujeto o en proclamar al hombre como el centro del universo, sino en inventar un orden ético y jurídico capaz de romper la inercia de la sangre, evitando que la historia humana sea, eternamente, una estela continua de acciones criminales.

2. El fenómeno del poder en las obras de Shakespeare no es un accesorio del argumento o un recurso de fondo; es el eje fundante e integral que atraviesa toda su producción dramática, condicionando la moral, la psicología y el destino de sus personajes.

El ejercicio del gobierno se presenta como una puesta en escena, una performance. Los líderes exitosos en el universo shakesperiano son consumados actores y directores que comprenden que el poder depende de la gestión de la percepción pública, los símbolos y la retórica.

A través de dramas históricos como Ricardo II, se entiende que el pretendido derecho divino de los reyes es insuficiente si el gobernante carece de la competencia política y jurídica para sostener el orden. La ineficacia desmitifica la corona.

El contraste entre Enrique V y Enrique VI demuestra la antítesis del poder, según el bardo, detallando el paso del máximo esplendor militar a la completa disolución del Estado.

Enrique V utiliza la palabra para unificar a su pueblo, proyectar una fuerza implacable, generadora de confianza, y construir su legitimidad. Ser rey es actuar y conquistar, invoca a Dios como el aliado que bendice sus cañones, sus palabras transforman a campesinos en héroes. Enrique VI considera que ser rey es una penitencia divina y un castigo, invoca a Dios como el juez ante el que debe arrodillarse, delegando la política terrenal a la providencia, su discurso transforma a sus aliados en traidores por frustración ante la debilidad que muestra.

La tiranía, expresada en obras como Macbeth y Ricardo III, no es solo un fallo institucional, sino un proceso de deshumanización, paranoia y aislamiento absoluto. El tirano destruye el tejido jurídico del país, arrastrándolo a una espiral de miedo que solo culmina con su propia autodestrucción.

Las obras reflejan con claridad la teoría político-jurídica medieval y renacentista: la coexistencia del cuerpo físico del monarca, expuesto a pasiones, vejez y errores, junto a su cuerpo político e institucional, que deviene en inmortal, representativo del Estado y de la ley.

3. La ley pocas veces es neutral en el teatro shakesperiano; con frecuencia aparece como un instrumento maleable que los poderosos manipulan, mediante argucias y tecnicismos, para revestir de legalidad sus ambiciones personales o sus purgas políticas.

En los grandes debates públicos y juicios, como en Julio César, la elocuencia y la manipulación del lenguaje demuestran tener un impacto real más determinante sobre el orden político y el destino de los ciudadanos que las propias leyes codificadas.

Las tramas exponen de manera reiterada la crisis que se genera cuando las leyes dictadas por el soberano entran en contradicción directa con los principios morales universales o los derechos inherentes a la condición humana.

Bajo la cosmovisión isabelina, toda transgresión grave del orden jurídico o político, como el regicidio, desata un desorden sistémico que se manifiesta no solo en guerras civiles, sino también en la locura de los individuos y en la perturbación de la propia naturaleza.

En obras como Coriolano, la ciudadanía no posee una agencia política ilustrada; funciona como un coro trágico o una masa moldeable por la demagogia de los líderes, anticipando los riesgos de la manipulación mediática moderna.

Personajes como Claudio en Hamlet o Edmundo en El rey Lear encarnan la irrupción de la razón de Estado y el pragmatismo político amoral, marcando la dolorosa transición histórica entre el orden feudal y los albores del Estado moderno.

El teatro shakesperiano vislumbra la noción de que el poder del gobernante no es absoluto ni incondicional, sino que descansa sobre un pacto implícito de reciprocidad; los súbditos ofrecen obediencia a cambio de que el soberano les garantice justicia, seguridad y protección.

Los traumas familiares, los celos, la soberbia y las flaquezas de carácter íntimas de los gobernantes dejan de ser asuntos privados para convertirse de inmediato en problemas de seguridad nacional y crisis constitucionales.

Los bufones, los desterrados o los personajes que fingen demencia, por ejemplo, Hamlet y el bufón en *El rey Lear*, son, paradójicamente, los únicos actores capaces de denunciar la corrupción del reino y enunciar verdades jurídicas sin sufrir la represión directa del poder.

Cuando los tribunales humanos fracasan o se corrompen, el drama apela a una instancia superior, a la tortura de la conciencia interna que se manifiesta mediante la culpa reflejada en visiones y fantasmas, o el destino metafísico que actúa para restablecer el equilibrio moral.

Se plantea de forma sistemática una de las grandes preguntas de la filosofía del derecho: ¿hasta qué punto está obligado el ciudadano a obedecer un mandato injusto, y en qué momento la rebelión contra un gobernante ilegítimo se convierte en un deber moral?

La tensión entre los sistemas normativos basados en el honor caballeresco y la consolidación de un sistema burocrático, cortesano y centralizado sirve como registro histórico de las transformaciones institucionales de la Inglaterra de finales del siglo XVI.

El escenario isabelino funcionaba como un espacio seguro para el debate constitucional de su tiempo, permitiendo examinar los límites de la corona y la naturaleza de la justicia bajo el velo de la ficción.

4. El recorrido por los dramas históricos de William Shakespeare nos ofrece un diagnóstico descorazonador, pero lúcido de América Latina. La región sigue atrapada en el trasegar mítico de la tragedia, un tiempo circular donde el derrocamiento de un tirano solo pavimenta el camino

para el nacimiento del siguiente; donde la indignación popular es el combustible de nuevos autoritarismos; y donde las leyes son entramados que los poderosos rompen y los débiles padecen.

La gran lección que Shakespeare deja a la ciencia política y al derecho es que las instituciones son tan fuertes como la altura moral de los hombres que las operan. Las leyes e ingenierías constitucionales más perfectas colapsan si los actores políticos están poseídos por la *hybris* de Macbeth, el resentimiento de Ricardo III o la soberbia de Coriolano.

Para América Latina, salir de este bucle shakesperiano implica una transformación profunda de su cultura política, con puntos a considerar como:

- Reemplazar el culto al líder providencial por la fe en los procesos institucionales abstractos.
- Entender que la democracia no es el foro de Roma donde el demagogo más ruidoso se lleva el aplauso, sino un espacio de deliberación racional, tolerancia al disenso y respeto absoluto a las minorías.
- Reconstruir la sacralidad del cuerpo político del Estado, asegurando que quienes ejerzan el poder entiendan que son servidores transitorios de la ley, no dueños particulares del solio institucional.

Mientras la región no aprenda estas lecciones, sus palacios de gobierno seguirán siendo escenarios perfectos para recrear, como si fuese un bucle temporal, las tragedias del bardo; y sus ciudadanos, el público cautivo que paga con su desarrollo, su libertad y su paz el costo de una instrumentalización preconcebida que parece no tener fin.

La radiografía sobre el territorio colombiano se expande como una metáfora del gran teatro de la política en Latinoamérica; una muestra de cómo la región sigue atrapada en un libreto donde las élites, temerosas de perder sus privilegios económicos y políticos, escenifican crónicamente una especie de guerra secularizada.

Al envolverse en la bandera de discursos, intenciones y propuestas demagógicas, el poder oligárquico latinoamericano reactiva los peores fantasmas del teatro shakesperiano: la paranoia de Macbeth, la amoralidad histriónica de Ricardo III y la intolerancia patricia de Coriolano. Mientras el escenario político regional siga estructurado bajo esta separación dualista e implacable, la violencia continuará siendo una sombra ineludible en lo cotidiano, imposibilitando el nacimiento de una verdadera ciudadanía basada en el reconocimiento mutuo y la pluralidad democrática.

América Latina sufre porque heredó la noción moderna del sujeto sediento de derechos y libertades, pero al mismo tiempo quedó atrapada en una arquitectura estatal donde el derecho es una herramienta de elección política substantiva y la otredad es clasificada como un enemigo existencial. Al carecer de una justicia que trascienda la retribución vengativa, y al estar sus hábitos espirituales moldeados por la estética del teatro trágico, la región continúa representando la angustia en el foro público.

Romper el guion de esta tragedia perenne exige dismantelar la ficción de las reglas formalmente neutrales, abandonar el dualismo que deshumaniza al disidente y entender, finalmente, que la política no debe ser el escenario para el exterminio del adversario, sino el espacio humanista donde la convivencia se organice, de una vez por todas, más allá de la sombra ineludible de la violencia.

Teniendo en cuenta las consideraciones expuestas, el bardo de Avon no nos ofrece una re-

ceta política, sino un conjunto argumentativo que funge como advertencia. Nos demuestra que cuando una sociedad permite a sus líderes jugar el rol de Macbeth o de Ricardo III, o la pasividad inútil de Enrique VI, el resultado inevitable es la deshumanización del sistema, la conversión de la justicia en un arma de facción y la transformación de la vida pública en un escenario trágico sin consideraciones.

América Latina no debería estar condenada a la violencia, pese a sus orígenes basados en ella; se encuentra, en todo caso, mal dirigida por un elenco de especies políticas -y politiquerías- que insisten en representar un guion obsoleto de exclusión y soberbia, así como naciones que no comprenden la responsabilidad inserta en cada ciudadano, donde la ignorancia política, histórica, etc., campea por doquier, y se atribuyen falsos moralismos, aparentes gritos de lucha descontextualizadas de la realidad, espejismos sobre el poder en los cuales poco o nada importa educarse y formarse para tomar distancia de las pasiones y repensar el contexto al cual pertenece y dentro del cual interactúa.

La crisis actual de la región, marcada por la ansiedad ante la guerra interna y la erosión de las democracias formales, no debe leerse como el epílogo definitivo de su historia, sino como la oportunidad histórica para crear formas de vida más amigables. Al asumir que ningún orden opresivo es eterno, los ciudadanos de la región podrían adquirir la capacidad racional y sensible para bajarse del escenario de la retribución vengativa.

Solo cuando se logre quebrar el espejo dualista del odio, desmitificar la neutralidad trampa de las leyes hechas a la medida de la facción que se turne el poder, y reconstruir un tejido social donde el otro no sea un enemigo a exterminar, sino un conciudadano legítimo, América Latina podrá finalmente cerrar las crónicas de sangre de su largo período de reconocimiento diferencial. Solo entonces el telón caerá sobre la tragedia del trópico para dar paso, por fin, al nacimiento del verdadero individuo soberano, en paz con su historia, su derecho y su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Alter, Karen J. and Raustiala, Kal, The Rise of International Regime Complexity. Annual Review of Law and Social Science, 2018, UCLA School of Law, Public Law Research Paper No. 17-47, Northwestern Public Law Research Paper No. 17-30, available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=3085043>
2. Arboleda Guirao, Inmaculada de Jesús (2010). La lucha entre el bien y el mal en Macbeth, de William Shakespeare. Cartaphilus 7-8 (2010), 59-65, Revista de Investigación y Crítica Estética. Recuperado de: <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/download/112731/106851/447881>
3. Arbuet Osuna, Camila (2015). La tragedia como idea política. Apuntes para la reconstrucción crítica de la tradición trágica. Anacronismo e Irrupción. Tragedia, comedia y política. ISSN 2250-4982 – Vol. 5 N° 8 – mayo 2015 a noviembre 2015 – pp. 12-30. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5667720.pdf>
4. Baeza, Manuel Antonio (2008). Violencia y sacrificio. La contribución antropológica de René Girard y reflexiones para la investigación. Sociedad Hoy, núm. 15, 2008, pp. 45-54. Universidad de Concepción. Concepción, Chile. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/902/90217091004.pdf>
5. Blanco, María Soledad (2017). Paradojas y aperturas de sentido en Macbeth de Shakespeare. Destino, brujería y monstruosidad. Jornaler@s, Revista científica de estudios literarios y lingüísticos. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de Jujuy, Argentina. Año 3, No. 3, agosto 2017. Recuperado de: https://www.fhyics.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales3/07-Art_Blanco.pdf

6. Bloom, Harold (2008). *Shakespeare: la invención de lo humano*. Editorial Norma, Bogotá, Colombia.
7. Bradley, Andrew Cecil (1912). *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. MacMillan and Co. Limited, st. Martin's Street, London. Recuperado de: <https://ia600506.us.archive.org/11/items/shakespeareantra1905brad/shakespeareantra1905brad.pdf>
8. Burke, Kenneth (2007). *Kenneth Burke on Shakespeare*. Parlor Press LLC, West Lafayette, Indiana.
9. Cáceres Riquelme, Jorge Eduardo (2020). Propuesta de un esquema analítico para la teoría del discurso de Ernesto Laclau. *Estudios Sociológicos del Colegio de México*. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/598/59865004002/html/>
10. Ciorrea, Raluca y Fleitas González, Martín (2020). Macbeth y la destrucción del tiempo como motivo literario. *Rev. chil. lit.* no.102 Santiago nov. 2020. Recuperado de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952020000200289
11. Cortés Rodas, Francisco (2023). *Venganza, violencia y derecho*. Universidad de Antioquia. Recuperado de: https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia/!ut/p/z0/fY4_D4JADMW_igsj6aF44kgcTIyDgzFwi2ngxCq2_DmJ8dN-76GBcXJr-Xt97KRjIwDAOVKEjYaw950Yfk-VqGqWx2ioda5XqXTxfTNez_UHBBsx_g2-gS9ua-FEwh7OzDQdZI57C-lxYDhf0vneVmP_s4JyyOCsI-UO80Uymj6ytLQ-x_DdRguUJ-YjiQ1Jb9N-TwVXZRYttBcTf4C902HDA!!/
12. Cooter, Robert & Ulen, Thomas (2012). *Law & Economics* (6th ed.). Pearson Edu-

cation. H http://www.econ.jku.at/t3/staff/winterebmer/teaching/law_economics/ss19/6th_edition.pdf

13. Cruz Oliveros, P. (2019). La tragedia de Hamlet como espejo del ser humano. *Revista Entrelíneas*, (3). Recuperado a partir de <https://revistas.ut.edu.co/index.php/elineas/article/view/1591>

14. Cuello Serna, María Esther (2020). El odio y la venganza como movilizadores de la guerra y el conflicto armado en Colombia. Universidad Cooperativa de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Programa de Psicología. Recuperado de: <https://repository.ucc.edu.co/server/api/core/bitstreams/f5c2690b-8565-4e1b-a371-7f95f7356be0/content>

15. Dias, Marina Simone (2014). El teatro de Shakespeare y el espacio contemporáneo. Ponencia en el XIX Seminário Acadêmico da APEC: O Local, O Global e o Transnacional nas Produção Acadêmica Contemporânea, 19 e 20 de junho de 2014, Barcelona, Catalunha. Disponible en: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/38418027/Ata-do-Seminario-APEC-2014-libre.pdf?1439033978=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DA_AGUA_COMO_ELEMENTO_MOTIVADOR_DO_DIALOG.pdf&Expires=1780938359&Signature=ZQYC-VxIuHiWyCXZxqE501C1Jj3jcm6yPn5hK3H4PRkNHV87iz28bQ~I6jPHJ1q~ssbChd4VVx-hCeS9iqxcgHZYz9VXr-f5JIU3lAKiy2Lnq4d4Q4BB5gsp78OU25-eWRCU5~tD80ndBziLC-qXLx8XuxXE-piNn1PzJb8COMjCdI738x6ktmcsQbdOkHmJjH~MWNFz98-pqpp82230iPX2pa-Bb01xWmd2yrXjbZKU2PrEglU-ysqHjVp0bD1g7oUroUa3tLXcOQM~maoy74cOKVlirRcOzJ-9QhtBtbM7CIUUSvsfAEeL46ZW9qaQrY72dYAtGYeQQxHaz~NWiF-pGFg__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=122

16. Fernández García, Marcela (UNT). (2007). Shakespeare: El diálogo entre la ideología imperial y la utopía de los oprimidos. XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia.

Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. Recuperado de: <https://cdsa.aacademica.org/000-108/373.pdf>

17. Garber, Marjorie (2005). *Shakespeare After All*. Vintage Books, New York.
18. García Álvarez, César (2017). Para la comprensión de la tragedia - ¿Quién es Dioniso? -. *Byzantion nea hellás*, número 36. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-84712017000100347&script=sci_arttext_plus&tlng=es
19. George, Margaret (2011). *Isabel I*. Ediciones B: Barcelona, España.
20. Greenblatt, Stephen (2004). *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. W. W. Norton & Company, London.
21. Gutiérrez Gil, Alberto (2009). Cleopatra como heroína trágica en Shakespeare y Rojas Zorrilla. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_4_019.pdf
22. Halliday, Frank Ernest (1985). *Shakespeare*. Editorial Salvat, Barcelona, España.
23. Hernández Sánchez-Barba, Mario y Cándido Pérez Gallego (2000). El poder en los dramas de William Shakespeare: comprensión histórica generacional y la política como crítica. *Mar Océana, Revista de Humanismo Euroamericano* No. 5, 173-182. Recuperado de: <https://ddfv.ufv.es/rest/api/core/bitstreams/d289a440-4ebe-4bf2-a112-2e39263f2f95/content>
24. Iriarte Núñez, Amalia (1996). *Lo teatral en la obra de Shakespeare*. Ediciones Uniandes. Editorial Universidad de Antioquia. Bogotá / Medellín.

25. Kermode, Frank (2001). *Shakespeare's Language*. Farrar, Straus and Giroux.
26. Koskenniemi, Martin (2025). La política del derecho internacional. *Revista Latinoamericana de Derecho Internacional (LADI)* Nro. 1. Recuperado de: <https://www.revistaladi.com.ar/index.php/revista-ladi/article/view/127/106>
27. Lamb, Charles (2016). Sobre las tragedias de Shakespeare consideradas en cuanto a su idoneidad para la representación escénica. *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* ISSN 1885-7353 N° 20 2016/2. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6745771.pdf>
28. Lasa, Cecilia (2016). Retórica y política en Tito Andrónico, de William Shakespeare. *Exlibris, Revista del Departamento de Letras de la Universidad de Buenos Aires*. Recuperado de: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3013/959>
29. Menassé, Adriana (2024). El guerrero y el asesino. Tres miradas sobre Macbeth, de William Shakespeare. *Metafísica y Persona. Filosofía, conocimiento* junio da Año 16, Núm. 31, enero-junio, 2024. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9399240.pdf>
30. Menke, Christoph (2020). *Por qué el derecho es violento*. Siglo XXI; Buenos aires, Argentina. Recuperado de: https://books.google.com.co/books/about/Por_qu%C3%A9_el_derecho_es_violento_y_deber.html?id=bYrZDwAAQBAJ&redir_esc=y
31. Mercer, Jonathan (2005). *Rationality and Psychology in International Politics*. Vol. 59, No. 1, p. 77-106. Cambridge University Press. <https://www.jstor.org/stable/3877879>
32. Mozejko, D. y Costa, R. (2003). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias*

discursivas. Rosario: Homo Sapiens.

33. Newswander, Lynita K. (2024). The Poetic Philosophy of Shakespeare's Julius Caesar. *The Political Science Reviewer* • Volume 48, Number 1. <https://politicalsciencereviewer.com/index.php/psr/article/view/812/1001>

34. Padilla, María Cecilia (2021). La acción como clave de la politicidad de la tragedia. Fortuna y Suicidio en Hamlet y Julio César de William Shakespeare. Tesis para optar por el título de Magíster en Ciencia Política. Universidad Nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios Sociales. Recuperado de: https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1843/1/TMAG_EI-DAES_2021_PMC.pdf

35. Pucmüller, Andrea (2017). 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. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.11912/6841>

36. Ramos, Carlos (2004). De la venganza y el perdón. Desde el jardín de Freud, No. 4. Bogotá. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2419849.pdf>

37. Rinesi, Eduardo (2005). Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes. Buenos Aires: Colihue. Recuperado de: https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=Y8NRmf9qot0C&oi=fnd&pg=PA3&dq=hamlet&ots=vjt-_5RHez&sig=ekMorvMkiQwk28qbiMD3qF-Cpoc&redir_esc=y#v=onepage&q=hamlet&f=false

38. Rojas, María Eugenia y Otras (s.f.). Construcción identitaria en Tito Andrónico. Universidad Nacional de Catamarca. Secretaría de Ciencia y Tecnología – Editorial Científica Universitaria, Argentina. Recuperado de: <https://editorial.unca.edu.ar/Publicacione%20on%20>

line/Confluencias/PDF/Confluencias%20IV/PDF/4-Literatura/42-Rojas%20Silva%20Zamora.pdf

39. Romero Mariscal, Lucía P. (2017). El coro en la tragedia griega. II JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO, Universidad de Málaga 26.04.17. <https://riuma.uma.es/rest/api/core/bitstreams/e3f8e9eb-fc69-4fee-aaad-3bb5582664d5/content>

40. Sabroso Cortés, María (2021). Shakespeare y Roma: Las “Roman Plays”. Anuario del Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia en Calatayud. N.º 27, pp. 89-107. Recuperado de: <http://www.calatayud.uned.es/web/actividades/revista-anales/27/2-3-Sabroso.pdf>

41. Sánchez Barba, Mario (1999). El poder en los dramas de William Shakespeare: comprensión histórica generacional y la política como crítica, en el libro El poder político en los dramas de Shakespeare, Espasa-Calpe, Madrid. Recuperado de: <https://ddfv.ufv.es/rest/api/core/bitstreams/d289a440-4ebe-4bf2-a112-2e39263f2f95/content>

42. Shakespeare, William (2012). Obra completa III. Dramas Históricos. Debolsillo, Random House Mondadori. Barcelona, España.

43. Shakespeare, William (2016). Comedias. Obras completas 1. Lectulandia. Recuperado de: <https://static1.squarespace.com/static/5d2dfea38c708800014f8c1a/t/62c466ef98465d0b81f46c26/1657038581182/Comedias+-+William+Shakespeare.pdf>

44. Shakespeare, William (2016). Tragedias. Penguin Clásicos, Obras completas -2. España.

45. Shakespeare, William (2016). *Romances*. Obras completas 4. Lectulandia. Recuperado de: <https://static1.squarespace.com/static/5d2dfea38c708800014f8c1a/t/62c4681ce0469b24b77b1e1d/1657038879391/Romances+-+William+Shakespeare.pdf>
46. Shakespeare, William (2016). *Hamlet*. Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires, Argentina.
47. Steiner, George (2012). *La muerte de la tragedia*. Trad. de Enrique Luis Revol, trad. del prefacio de María Condor. — 2ª ed. — México: FCE, Ediciones Siruela, 2012 288 p.; 21 × 14 cm — (Colec. Lengua y Estudios Literarios).
48. Trillo-Figueroa, Federico (1999). *El poder político en los dramas de Shakespeare*. Espasa-Calpe, Madrid.
49. Wilson Knight, George Richard (2005). *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy*. Routledge, New York and London. Recuperado de: <https://elearning.raghunathpurcollege.ac.in/files/824B601815874821491.pdf>
50. Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*. Nueva Visión, Buenos Aires.
51. Zuleta, Estanislao (2018). *Shakespeare: una indagación sobre el poder*. Instituto Distrital de las Artes, Alcaldía Mayor de Bogotá. Recuperado de: https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/137.%20Shakespeare%20una%20indagaci%C3%B3n%20sobre%20el%20poder.pdf

LOS AUTORES

CÉSAR OLIVEROS AYA. Abogado de la Universidad Libre. Doctor en Bioética de la Universidad Militar Nueva Granada (Bogotá D.C.). Posdoctor en Filosofía del Derecho y Cine (UNED, España). Posdoctor en Nuevas Tecnologías y Derecho (Universidad Mediterránea de Reggio Calabria, Italia). Magister en Derecho Administrativo. Magister en Docencia e Investigación Universitaria. Especialista en Derecho Constitucional. E-mail: oliverosaya@gmail.com

SARAH VALENTINA JARAMILLO CHAVES. Discente de Relaciones Internacionales y Estudios Políticos de la Universidad Militar Nueva Granada (Bogotá, D.C.). E-mail: sarahvjaramil@gmail.com

SHAKESPEARE: EL TEATRO DE LA POLÍTICA Y EL DERECHO