

01092'

2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"...itself / But by reflection...":
conversaciones sobre Shakespeare y el arte inestable

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN LITERATURA
COMPARADA
PRESENTA:

267446

Manuel Alfredo Michel Modenessi



MEXICO. D.



1996 - 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tesis de Doctorado en Literatura Comparada: "...itself/ But by reflection...": **Conversaciones sobre Shakespeare y el arte inestable**. Manuel Alfredo Michel Modenessi, Facultad de Filosofía y Letras—UNAM. Resumen.

Esta tesis explora de modo primordialmente analógico las relaciones estéticas e ideológicas entre la literatura de William Shakespeare y el arte y la ciencia de su época (siglos XV, XVI y XVII), con énfasis en las obras dramáticas *Romeo y Julieta* y *El cuento de invierno*, así como en sus sonetos.

Consta de un total de 422 páginas más 74 figuras ilustrativas. Se divide en tres partes, una sección de conclusiones y una bibliografía. Las tres partes están constituidas como sigue: 1ª.: Introducción y capítulos 1 y 2; 2ª.: capítulos 3 y 4; y 3ª.: capítulos 5, 6, 7 y 8.

En la primera parte se establecen premisas teóricas y metodológicas a través de un examen de la transición histórica entre el arte medieval y renacentista temprano hacia el arte inestable del intersiglo XVI-XVII, con base en una revisión del inicio del arte y la ciencia de la época moderna temprana y de los sonetos de Shakespeare como sistemas alegórico-geométricos en movimiento hacia la ruptura crítica. La segunda parte explora la inceptión de la inestabilidad en la literatura isabelina, sus orígenes tanto cultos como populares, y su naturaleza subjetiva y emotiva, mediante una comparación entre *Romeo y Julieta* y *El cuento de invierno*. En la tercera se realiza un análisis exhaustivo de *Romeo y Julieta* a la luz de los postulados anteriores, subrayando su carácter ambiguo y errático. En todos los casos, se realizan comparaciones con la plástica contemporánea, en especial con obras de El Perugino, El Veronés, Miguel Ángel, Velázquez y El Greco. Las conclusiones sugieren problemas adicionales por considerar. La bibliografía ofrece una combinación de textos clásicos y publicaciones muy recientes sobre los temas pertinentes.

Dissertation, Ph.D. in Comparative Literature: "...itself/ But by reflection...": **Conversaciones sobre Shakespeare y el arte inestable**. Manuel Alfredo Michel Modenessi, Facultad de Filosofía y Letras—UNAM. Summary.

Written in Spanish, this dissertation explores the aesthetic and ideological relationships between Shakespeare and the art and science of his time (15th, 16th, and 17th centuries), mainly in an analogical way, with an emphasis on *Romeo and Juliet*, *The Winter's Tale*, and his sonnets.

The dissertation consists of 422 pages and 74 illustrations, and is divided in three parts, conclusions, and a bibliography. In turn, its three parts are divided as follows: Part I: Introduction and chapters 1 and 2; Part II: chapters 3 and 4; and Part III: chapters 5, 6, 7, and 8.

Part I establishes theoretical and methodological premises through an examination of the historical transition between medieval and early renaissance art toward the unstable art of the end of the 16th century and the beginning of the 17th, based on a discussion of the onset of early modern art and science and Shakespeare's sonnets as allegorical-geometrical systems heading toward critical disruption. Part II explores the inception of instability in Elizabethan literature, its origins—both in high and in popular culture—and its subjective and emotional nature through a comparison between *Romeo and Juliet* and *The Winter's Tale*. Part III offers a detailed analysis of *Romeo and Juliet* in agreement with the premises above, foregrounding its ambiguous and erratic character. Comparisons with contemporary art are made throughout, in particular with works by El Perugino, El Veronés, Michelangelo, Velázquez, and El Greco. The concluding section suggests additional issues for further consideration. The bibliography offers a combination of classic and very recent texts on the relevant subjects.

*"...itself/ But by reflection...":
conversaciones sobre Shakespeare y el
arte inestable*

Tesis que para obtener el grado de
Doctor en Literatura Comparada
presenta

Manuel Alfredo Michel Modenessi

Universidad Nacional Autónoma de México
1996—1998

Para Mónica

y

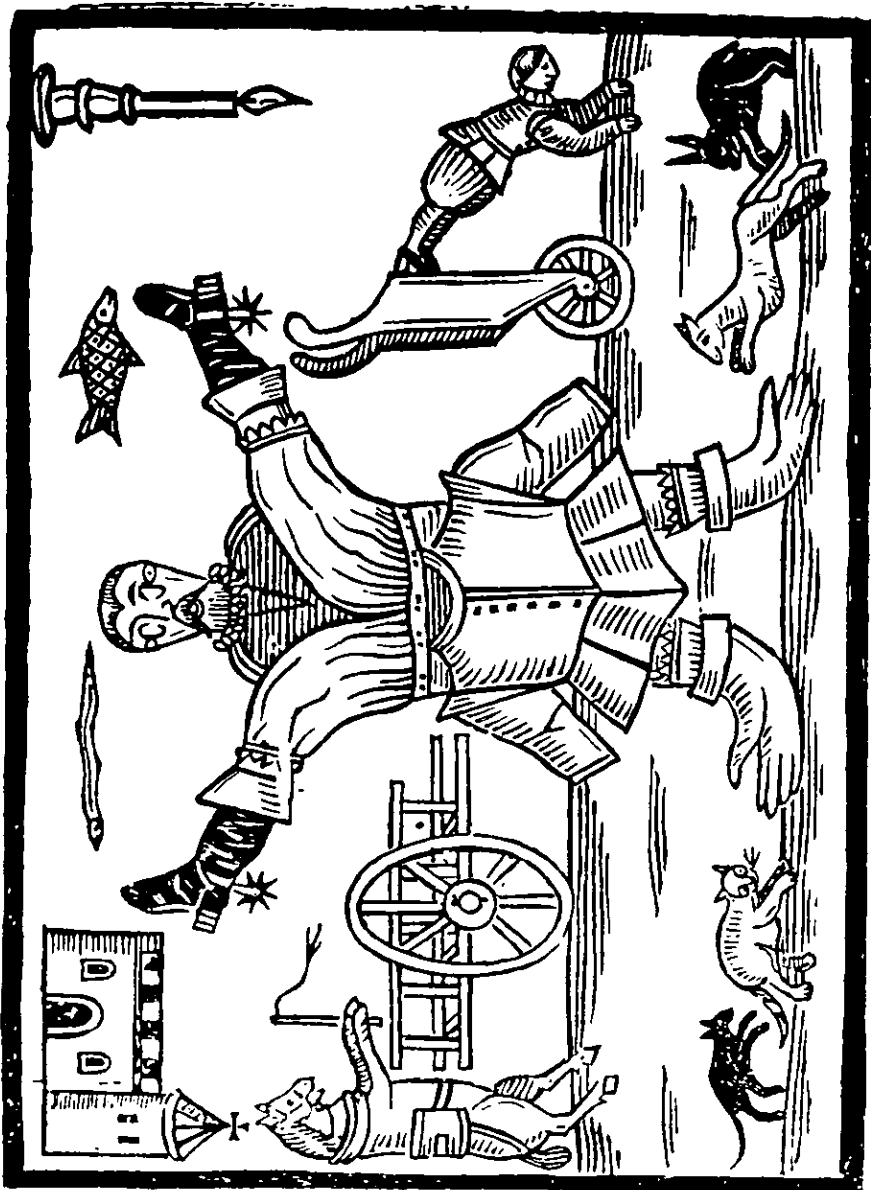
para Sarah Emilia

"Two loves I have..."

Para mi familia: **Mayté, Dina, Francisco, Manuel,
Jennifer y Paco**

y para mis amigos:

los verdaderos



PORTADA

ÍNDICE

Primera parte: "If this be magic, let it be an art, lawful as eating": el pensamiento dramatizado

<i>Introducción</i> . Construcción y experiencia. Caminos de la Idea hacia lo inestable.....	1
<i>Capítulo 1</i> . "Foole, said my Muse...". Programa, ironía, cuerpos urgentes.....	45
<i>Capítulo 2</i> . Teatro de cuerpos que se miran.....	87

Segunda parte: "... for a Muse of fire...": la percepción en crisis

<i>Capítulo 3</i> . Disidencias. El teatro popular y las emociones.....	137
<i>Capítulo 4</i> . <i>The Winter's Tale</i> y <i>Romeo and Juliet</i> . Portadas de distinta memoria: el artifice al descubierto.....	179

Tercera parte: "... and thy image dies with thee": la reflexión errática

<i>Capítulo 5</i> . <i>Romeo and Juliet</i> . Colusión y colisión.....	209
<i>Capítulo 6</i> . De soneto a cuerpo: programa y convencionalismo en crisis.....	247
<i>Capítulo 7</i> . Sol quebrantado.....	281
<i>Capítulo 8</i> . "An egg full of meat": coloquio cómico y crítico.....	309

Conclusiones.....367

Bibliografía.....397

Índice de figuras.....419

Primera parte.

***“If this be magic, let it be an art, lawful as eating”:
el pensamiento dramatizado***

Introducción

Construcción y experiencia. Caminos de la Idea hacia lo inestable

"Tres espejos dispón: dos a una dada
distancia, y al tercero, más distante,
entre los dos encuentre tu mirada."
(Dante, *Paraíso*, Cielo I, 94-96)

I. RUTA DE LAS CALLES Y LOS MUROS. DENTRO Y FUERA DEL COSMOS

Lo estable. Construcción. Reposo. Claridad. Continuidad. Para ello, existía un Cosmos.

* * *

El peso de la llave del reino

Al mirar una pintura religiosa del Perugino, digamos *La entrega de las llaves* (fig. 1), el observador se enfrenta con la monumentalidad de la composición perfecta, reposo que concurre con la armonía: el espacio es un sereno continente de la representación sacra. Al mismo tiempo, empero, le asombra que, de manera controlada y suave pero ineludible, el conjunto de figuras lo invite a *alejarse* del hecho presumiblemente central hacia la realización misma del espacio en que se le coloca, incluso hacia algo que parezca trivial a sus ojos modernos, algo cuya significación ya no le es sobreentendida.

En *La entrega de las llaves*, por ejemplo, resulta casi imposible no detenerse en el edificio central, flanqueado por los dos arcos monumentales, y prestarle igual o mayor atención que la otorgada al grupo de personajes del primer plano horizontal, relato primordial del fresco, quienes de hecho ocupan más de un tercio de la composición que asciende por la perspectiva geometrizada. ¿Acaso hay una extraña intención de desplazar nuestro interés del hecho sacro hacia la representación de un espacio de sobria belleza pero en apariencia indiferente al momento crucial de la investidura del guía de la verdadera fe? De tener un conocimiento incluso somero de la historia personal del Perugino, podríamos sentir la tentación de evocar su comentado escepticismo religioso. ¿Existe aquí un desafío al quehacer del pintor renacentista de lo sagrado?

Es mejor reflexionar un poco más. Sin duda, en principio, la capilla es el "personaje" predominante del fresco. De inmediato provoca que la atención se desplace del tema central —la entrega de las llaves— hacia su magnífica arquitectura. ¿Hay acaso una inconcordancia con el título, con esa especie de *impresa* que define al cuadro todo? La monumentalidad

simétrica, coronada por una cúpula que se alza como remate dorado de la armonía compositiva —se podría decir acariciada o incluso besada por las nubes, en especial las del lado derecho, que indudablemente se, y nos, dirigen a ella— se torna delicadamente simple en las arcadas laterales, cuyos tejados, por sí solos, parecerían sugerir recursos humildes, devotamente serviciales, en comparación con los arcos y columnas que los sostienen, de no ser por su atenuada concordancia cromática con la gran cúpula, que es a un tiempo resguardo y continente. Podríamos, sí, creer en una distracción, aun en una disensión.

Sin embargo, una vez establecida la dominancia del edificio central por la primera impresión de conjunto, el eje vertical —que corre en línea recta desde la cúpula a través del medallón del frontis, el punto del arco, los dos lejanos personajes a la puerta y las manos de la figura juguetona de calzas rojas al centro del grupo intermedio o segundo plano— nos conduce con firmeza al grupo temático, pues coincide con la rectitud absoluta, pasmosa por la perfecta inmovilidad, la limpieza del trazo, la homogeneidad cromática, de la llave que ya pende de la mano de Pedro; esa llave apunta con firmeza al suelo, y nos ancla, por obra de un peso físico —que es un absoluto metafísico— en la significación de este acto supremo: la ordenación del apóstol como líder de la cristiandad. El título no podría ser más coherente.

A partir de nuestra arrobada contemplación del edificio, y de una más disciplinada observación de los elementos del cuadro *y de sus sólidas relaciones compositivas*, hemos descubierto un objeto primordial y su poder respecto a la capilla y a nuestras creencias. ¿Tenemos, quizá, la tentación de probar la llave en el aparente ojo-ombigo de una aludida cerradura que es el medallón en la mitad del triángulo, cuya coincidencia horizontal con los tejados laterales y los segundos cuerpos de los arcos triunfales lo hace aun más conspicuo, junto con su evidente eco en la asidera circular de la propia llave? La segunda llave está prácticamente oculta en la diagonal que a lo largo del manto y hombro del redentor une el rostro de Cristo a la vez con el de Pedro y, más enfáticamente, con la mano de la que cuelga la primera. El definitivo peso de la llave colgante, luego, es todavía mayor, siempre lo ha sido, lo comprendemos en una visión absoluta. Los pliegues de los mantos de Jesús y de las tres figuras a su derecha semejan un develar de cortinas que se abren hacia el objeto primordial: son enmarcamiento, énfasis, hacia y del Instante Intemporal. El postrado Pedro y sus acompañantes complementan tal develación a nuestra derecha, creándose un cuadrángulo limpio y luminoso para la parte inferior del fresco. Dentro del cuadrángulo, quien transmite el instrumento de entrada al reino permanece proporcionadamente único en el flanco izquierdo,

sin otra figura que se le interponga o encima, en tanto que la piedra de su Verdadera Iglesia crea el límite opuesto con la integración y extensión de los tres santos inmediatos.

Estamos en posición de "ascender" (¿subir por los tenues escalones?) de nuevo hacia la capilla, cuyo cuerpo central es un cuadrángulo idéntico en el tercer plano: integrado, sólido, monumental ...pero no; la verdad es que eso ya lo hemos hecho, lo hacemos como parte de una contemplación total. Entre uno y otro plano corre un delgado cinto de personajes menores, vidas en gozoso juego o conversación graciosa, así como recordatorios de historia sacra (véase el prendimiento de Cristo a la izquierda), conexión sublime y humana entre los dos grandes grupos, el del Hecho Trascendente y el de sus monumentos definitorios. Sólo en un espacio tal –reunión de lo imperecedero con la ilusión de lo Ideal, construcción de un todo armónico, una Verdad– pueden coexistir sin ironía dos relatos pictóricos en los que el personaje central es el mismo; y sólo allí se pueden unir representación y símbolo sin la impaciencia del Tiempo: la simetría renacentista nace desde el interior del objeto y preserva el orden en la proporción humana, preserva la liga entre ser y totalidad.

Armonía, congruencia. Equilibrio, conjunción. Idea magnífica en comprensión plástica.

There is an important lesson to learn from these [...] conceptions of symmetry. It means that when one examines Renaissance art he should expect to find symmetrical and harmonic structures that bind the parts to the whole. Renaissance works can therefore be legitimately described arithmetically and geometrically. (Darst 1984, 10-11)

El Perugino mismo, quinto personaje desde la derecha en el primer plano, severamente vestido de negro, parece mirarnos y no, testimonio de la cabal construcción.

Para contemplar. Al centro de las cosas

En la descripción del fresco del Perugino, cuatro términos, entre otros, se hacen significativos para consideraciones que luego nos ocuparán. *Contemplación* es el acto realizado por quien mira el cuadro y correlato del reposo que caracteriza a la obra misma en tanto concepto. Si las ropas de algunos personajes se "abren" es para develar la firme y reposada, intemporal, escena que enmarcan, no para dar paso a una representación dramática, al tiempo vivo y urgente. La razón y cédula de existencia de semejante "movimiento" (que es en realidad *Movimiento*, concepto impreso en el trazo, el color, la luz) es inscribir la intemporalidad de lo representado. Las "cortinas" no implican en realidad una "apertura" activa, mucho menos reiterable: la esencia de nuestro cuadro está en exposición permanente, sin importar que lo visitemos o no. Cuando lo hacemos, hemos de contemplarlo: su estabilidad es la misma de

nuestro acto, pues nuestro acto también aspira a la abstracción de sí mismo; esto es, al éxtasis, al salir del cuerpo para acceder a la Idea. Contemplar es acceder a la abstracción: un acto de renuncia pura en el que el cuerpo es *otro*, un otro totalmente respecto del artefacto, que deviene, así, un otro por entero respecto del *espejo*: el artefacto de Idea es reflexión pura; el del espejo es la imperfecta reflexión del cuerpo y de sus deseos, un *deseo*. Éste es el viraje primordial en el tránsito de una estética de la Idea (una estética de la cosa en sí, de lo que se construye para ser sólo idéntico a sí mismo), y una estética de lo inestable (de lo que admite el deseo, la humanización verdadera, no la idealizada, y por tanto crítica, inasible). La diferencia entre un Perugino (éste) y otro (al que visitaremos) o bien la de un Shakespeare respecto de otro Shakespeare, materia primordial de estos ensayos, siempre disímil de sí:

El deseo, es decir, la tendencia de cualquier entidad hacia 'algo' que esa entidad no es, señala que esta entidad no puede ser reducida a lo que es. Contiene una parte de inmaterialidad (tendencia, fuerza, deseo, alma)¹ que la hace diferente de ella misma. Por lo contrario, un ser perfectamente satisfecho de ser lo que es carecería de deseo. (Marejko 1984, 10)

El arte shakespeariano, y el que lo circunda como red de coincidencias y disidencias críticas, dinámicas, es un arte inestable, jamás idéntico a sí mismo, es de cuerpos y deseos.

El segundo término nos revela y se nos revela del anterior. *Sobreentendido*, en efecto, queda un mundo cuya Verdad es intrínseca, cuyos principios operan en conjunto y congruentemente con una Verdad trascendente. Graciosa pero sólidamente, cada uno de los pliegues de las ropas responde al otro en una armonía que está en relación absoluta con la Arquitectura.² Casi se podría decir que la pintura las *construyó*, con línea, luz y color, como materia grave que se aposenta para la eternidad.

El tercero nos revela y se nos revela del anterior. La *Arquitectura* aún reina, sublimada. Los ropajes son elementos creados y organizados arquitectónicamente, una impresión de los materiales graves en la particularidad humana que no es tanto particularidad cuanto transcendencia de lo contingente, cohesión del significado con el signo. Vitruvio mismo quedaría satisfecho con tal comprensividad: *Cum in omnibus enim rebus, tum maxime etiam*

¹ En adelante preferiré el término "energía" como crítica y equivalente de lo que Marejko propone como definición de este fenómeno.

² Y muy capaz relación, por cierto, a pesar de que esta obra es una de las más tempranas identificadas para el maestro de Perugia. (Vid. De la Encina 1971, 95)

*in architectura haec duo insunt: quod significatur et quod significat.*³ En efecto, es posible observar las dos "cosas" del tratadista arquitectónico desde el diseño hasta el artefacto del Perugino. La composición las abraza y las enlaza, creando la red favorita de Vasari:

Proportion was the universal law applying both to architecture and to sculpture, that all bodies should be made correct and true, with the members in proper harmony; and so, also in painting. Draughtsmanship was the imitation of the most beautiful parts of nature in all figures whether in sculpture or in painting; and *for this it is necessary to have a hand and a brain able to reproduce with absolute accuracy and precision, on a level surface—whether by drawing on paper, or on panel, or on some other level surface—everything that the eye sees; and the same is true of relief in sculpture.* (En Holt 1960, 25-26, énfasis mío)

Para la pintura sacra renacentista, claro está, se trata de lo que el ojo "ve del natural" ya como modelo trascendido, hasta la permanencia estable de la Idea: lo que el ojo trascendente ve inscrito en el muro, en la Arquitectura. La colocación de lo pictórico en la superficie del elemento arquitectónico es ulterior correspondencia en la red firme, coherente. Por ello, pues, resulta *necesario* "to have a hand and a brain..." intrínsecamente conectados y orientados por la Idea al "eye/[!]", creando "harmonic structures that bind the parts to the whole", como nos indica Darst. Estas estructuras se remiten a la arquitectura del templo, que rige la escena callejera con una geometría exacta: pues la "calle", una plaza en realidad, es la construcción artística de una Idea. A la pintura la rige, desde un "ojo" central, la Ciudad-Mundo.

El cuarto término, desde luego, nos revela y se nos revela del anterior. Y nos completa el artefacto cerrado, *tectónico*, por virtud de su Unicidad. Es el *ojo-ombligo*, matriz y receptáculo de la geometría arquitectónica del cuadro, multirreferente pero Uno. En él se congregan los demás términos y se equilibran por entero. La arquitectura es la rectora implícita del arte renacentista.

En ese mundo renacentista, en el que la religión, sin dejar de ser una de las fuentes de inspiración para los artistas, se había convertido —de modo bastante paradójico— en algo periférico, el hombre era en realidad la medida del universo: "l'uomo è misura del mondo", dijo Leonardo. Detrás de esta categórica afirmación hay una corriente de pensamiento filosófico —la compleja teoría pitagórico-platónica [...]— que se manifestaba sobre todo en la arquitectura, pero que también impregnaba al resto de las artes, incluida la literatura. Es allí donde debe buscarse la estructura fundamental, el *ductus* de la época. (Praz 1979, 84-85)

³ Una versión española nos dice: "En la arquitectura, como en todas las otras ciencias, se observan dos cosas: el significado y lo que significa." (Vitruvio 1955, 5)

El t3pico del *uomo misura del mondo*, conectado con la arquitectura, es matriz importante para considerar la relaci3n del espectador con el espect3culo de la pintura renacentista, como en el caso del cuadro del Perugino —y con *El Espect3culo* como concepto, el mismo que rige a la composici3n dram3tica. En 3l, la significaci3n est3 dada por la Arquitectura, tanto expuesta cuanto sobreentendida como referencia omn3moda para la composici3n. Esa Arquitectura reclama para s3 al cuadro en tanto fen3meno coherente consigo y con el significado del mundo. Si la Arquitectura es el principio art3stico original, ese principio est3 en conexi3n con la propia medida que reclama comprender en el Renacimiento: el ser humano. El concepto de una Arquitectura arm3nica con el ser humano, y armonizadora de 3l con su Cosmos, es desde luego mucho m3s antiguo que el Renacimiento. frontera inicial de los tiempos modernos, que, a su vez, hacen frontera "terminal" con los nuestros. En esa vinculaci3n podemos distinguir un fen3meno que tambi3n tiene que ver con las fronteras.

* * *

Dentro del mundo...

La relaci3n Ser-Arquitectura es la relaci3n Ser-Ciudad en el urbanismo antiguo: una experiencia de percepci3n trascendental pero activa. As3 la describe Tilo Schabert:

Supposons qu'au cours de notre voyage nous arrivions en Chine, dans l'une des villes centrales de la p3riode classique: 3 Luonyang ou Hangzhou, Chang'an ou Beijing (P3kin). Nous ne nous sommes pas particuli3rement bien pr3par3s 3 notre tour de la ville et nous en arpentons tout simplement les rues, tels des 3trangers dans une cit3 3trange. Et pourtant, nous ne demeurerons pas 3trangers bien longtemps. Nous ne tardons pas 3 r3aliser que les rues suivent un mod3le bien d3fini: qu'elles se croisent 3 angles droits, qu'elles d3finissent des zones de forme carr3e. Nous tombons sur une rue bord3e de constructions dont nous avons tout lieu de penser qu'il s'agit de b3timents officiels. Nous continuons 3 nous promener dans cette rue. On est en fin de matin3e, les temps est clair et nous suivons la course du soleil 3 travers la lumi3re que r3fl3chissent les 3difices et les ombres qui ne cessant de reculer. La trac3 de la rue, observons-nous, est conforme 3 certaines coordonn3es cosmiques: en longeant la rue, nous suivons un axe c3leste qui va du nord au sud. O3 nous dirigeons nous? Ou plut3t, ainsi que nous nous en posons maintenant la question, o3 nous laissons-nous conduire?

Nous nous trouvons sur l'axe majeur d'une ville imp3riale chinoise, sur son "m3ridien". Nous "voyons" l'axe — dans le dessin de la ville qui se pr3sente 3 notre conscience. Et pourtant nous ne le voyons pas: sur son parcours, les murs de la ville int3rieure, qui s'ouvrant les unes apr3s les autres, formant une s3rie de marches ascendants au cours de notre promenade, de porte en porte, d'un endroit de la ville 3 l'autre. A travers l'architecture de la rue et de la ville, notre promenade ressemble de plus en plus 3 une *peregrinatio*. Dans la rue o3 nous marchons, nous suivons la trajectoire sc3nique d'un drame du regard. Que va-t-il surgir derri3re le prochain mur, derri3re le prochain 3difice? Y aura-t-il une autre porte plus large, un autre place encore plus superbement

disposée que la précédente? Les gradations architectoniques, sur notre chemin, progressent vers quelque chose – vers un but. Dans les couleurs et les formes de l'architecture qui nous entraînent de l'avant, quelque chose se profile: un apogée. Pourtant, nous ne percevons pas encore la "destination" de notre voyage: nous la "voyons" à l'avance, dans la découverte de l'*anagoge* que révèle l'architecture de la ville. Enfin, nous l'apercevons et savons que nous sommes "montés" jusqu'à lui: le palais impérial au centre de la cité, où l'axe nord-sud que nous avons suivi croise le second axe de la ville, l'axe qui va d'est en ouest.

Or, qui dit centre, dit circonférence. Une fois encore, au "milieu" de la ville, nous "voyons" quelque chose sans le voir. Nous "voyons" l'encerclement de la ville parce que nous sommes en son milieu, et pourtant nous ne le voyons pas parce que nous n'avons pas encore traversé la ville pour rejoindre le mur d'enceinte. Le mur de la ville, nous le découvrirons lorsque nous le longerons, forme un dessin géométrique: un carré, dont chacun des côtés est percé par trois portes dont la position correspond à celle des portes du côté opposé. (1991, 4-5)

Esta extensa descripción de la experiencia dinámica ("la trayectoria scénica d'un drama du regard") de quien recorre una ciudad antigua, conduce a una conclusión cohesiva:

L'architecture des villes reflète une structure de la ville perpétuellement récurrente, et cette structure, cette ville-miroir, reflète une configuration qui ne cesse de resurgir: le *mandala*. Dans l'architecture des villes, il y a une ville unique reflétée que est le miroir d'une seule et même architecture. (Schabert 1991, 6)

Los afanes de cohesión emprendidos por civilizaciones antiguas, hasta ciertos esfuerzos de la Edad Media, pueden remitirse a la concepción urbanista del *mandala*. Todos ellos buscan la realización de un diseño que haga de la ciudad no sólo un lugar simplemente para vivir sino una Ciudad-Mundo, con sus particulares reflexiones arquitectónicas (como un templo, por ejemplo): espacios que creen una sede del orden implícito en las normas significativas y civilizatorias del Cosmos correspondiente (vid Schabert 1991, 7-14, y figs. 2, y 3). El centro de la Ciudad es la reflexión del *ombiligo* o centro del mundo:

D'une civilisation à l'autre, on trouve ce même "concours" dans l'idée d'une ouverture de l'univers en son centre qui le rattache à ses entrailles; et cette ouverture est marquée par le milieu de la ville ou par l'implantation de la ville au centre du territoire: par exemple, *mundus* et *umbilicus urbis Romae* (fosse du monde et nombril de Rome) dans la Rome antique; *bhuvanasya nabhim* (nombril du monde) et *garbha grha* (matrice du temple) dans l'Inde ancienne; *tabbur eres* (nombril de la terre) dans l'ancien Israël; Jérusalem comme *umbilicus terrarum in orbis medio* (nombril du monde au milieu de l'orbe terrestre) dans la vision du monde de l'Europe médiévale; la Mecque comme *surrat al-ard* (nombril de la terre) dans l'Islam; *ges omphalos* (nombril de la terre) dans la pensée grecque. (Schabert 1991, 10-11)

La relación Ser-Ciudad-Habitación es corresponsal de la relación Ser-Ciudad-Cosmos. Al situarse todos los elementos en una conmesurabilidad cuya escala de proporciones es

invariable y específicamente cósmica (Hombre: Habitación: Ciudad: Mundo: Cosmos, o viceversa) conservan un orden de unidad mayúscula a minúscula, ésta, desde luego, *contenida* en sus antecedentes. Como reflexión del gradual tránsito hacia un urbanismo moderno, donde la integración acusa los embates de la expansión irregulable, el concepto del "omblijo" se vuelve clave para la construcción de la geometría de la *pintura* renacentista. Con ello, ésta, al elegir al ser humano como medida, entra en un conflicto de conmesurabilidad.

Los arquitectos del Renacimiento, a fin de hallar la mejor definición del ambiente arquitectónico del hombre, medido conforme al Hombre,⁴ propusieron la respuesta antropomórfica, que inicialmente es respuesta al sacudimiento provocado por el arte gótico:

By a process of opening up the wall and "aerating" the interior, the gothic ogive led to a highly intellectualized design of buttressing and ribbing that emptied the system and finally, in its flamboyant phase, reached a negation of architecture [...] When architecture ceased to master spatial experience, the sculptor, and then the renaissance painter, whether he willed or no, necessarily dealt with the problem of organizing three-dimensional space. And by rights this is not the painter's problem at all. Thus when the renaissance painter sought to represent cubical space by inventing vanishing-point perspective, he damaged the integrity of both architectural and painted space. One might, indeed, define renaissance art as an attempt to resolve the spatial problems gothic architecture evaded. (Sypher 1978, 44)

Como lo sabemos y lo intuimos de la experiencia moderna —en muchos modos cercana a la experiencia "gótica" de los sacudimientos del siglo XII (cf. Panofsky 1960, 1-114 y Sypher 1978, 36-55)— la cualidad cósmica de la Arquitectura-Ciudad finalmente se diluyó. Siglos más allá, en 1792, William Gilpin se vio forzado a decir:

[...] y ciertamente existe una *regla de la proporción*, pero sería en vano buscarla. El secreto se ha perdido. Los antiguos lo poseían. Conocían bien los principios de la belleza y tenían esa regla infalible que en todas las cosas templaba su gusto. Es posible apreciarla aun en su más modesta cerámica. En sus obras, la proporción, si bien diversificada en miles de direcciones, es siempre la misma; y si tan sólo pudiésemos descubrir sus *principios de la proporción*, entonces poseeríamos el arcano de esta ciencia y podríamos resolver nuestras disputas acerca del gusto con suma facilidad. (Gilpin 1972,s/p)

Algo así se percibía incluso un siglo antes, como lo hizo Perrault en 1683, quien escribe que las proporciones correctas de la arquitectura ya parecían correctas solamente porque así las

⁴ El establecimiento del patrón *masculino* para la representación tanto escultórica como pictórica es, desde luego, una herencia helénica: "El cuerpo viril bien formado y fuerte era muy admirado [en Grecia]; también por los artistas, que a partir de las formas anatómicas del hombre, que no las de la mujer, consiguieron el equilibrado realismo que admiramos en la escultura clásica" (Boardman 1978,42). El presente comentarista no intenta evadir sino registrar la implicación patriarcal de esto.

percibimos (cf. Schabert 1991, 18). Del Renacimiento a los albores de la física newtoniana se presenta una gran desintegración de la relación Ser-Ciudad-Cosmos. Schabert concluye que, junto con la poderosa transformación de la ciencia, a la arquitectura de las ciudades llegaría:

[...] quelque chose qui allait mettre à bas toutes ses proportions et l'arracher entièrement à son cadre universel. L'homme se vit alors expulsé de la terre [...] L'univers de Newton en finit avec le monde des limites, du centre, des axes qui se coupent, du haut et du bas, bref avec le monde de l'architecture cosmique -- ce monde-ci, qui était l'architecture du monde des hommes. (1991, 19)

Antes que considerar el impacto científico en la desintegración de la Arquitectura cósmica, resulta prudente reflexionar sobre uno de los efectos de la modificación de las relaciones Ser-Ciudad-Cosmos: el que ejerce sobre la experiencia estética, en especial, la plástica.

...frente a él

En el Renacimiento, modernidad incipiente, la desintegración de las relaciones otrora cohesivas entre los seres humanos con la Arquitectura se inscribe en *los artefactos* mismos. El agente de tal desintegración es la ecuación de las proporciones de la experiencia estética con la norma humana: el espectáculo se vuelca hacia el *interior* del artefacto y, a la vez, hacia *afuera* de la nueva norma, el propio cuerpo.

El arquitecto del Renacimiento buscó reorganizar la Arquitectura y sus arquitecturas. El esfuerzo, no obstante, se cruza con la designación humanística de la nueva norma-medida de lo humano, el tópicus de Leonardo. Tópicus y todo, para la pintura esto trae consecuencias como las antes relatadas por Sypher respecto de la *experiencia* del artefacto gótico por el lector-espectador, puesto que implican transformaciones a *ambos* lados del artefacto. Si la arquitectura de las ciudades antiguas estaba en directa y concreta relación con la Arquitectura cósmica; esto es, si los edificios y calles y espacios así delimitados estaban —o buscaban estar— en relación cohesiva con un modelo del universo estable y significativo, y *a la vez* con los seres que lo habitaban, en el Renacimiento el desplazamiento del principio de la medida comprensiva (el diseño de un universo, de un todo enorme pero conmensurable) al principio de la medida del ser humano tiene una resulta respecto del mero *tamaño* y luego *experiencia* de las cosas-normas que resulta crucial.

El espectador que mira un cuadro como el del Perugino, cuyas dimensiones no son despreciables (3.35 X 5.50 m. aproximadamente) contempla y comprende no sólo un artefacto pictórico, sino una construcción trascendente realizada sobre la misma matriz que la

de la Arquitectura-Cosmos. Empero –por obra, en principio, de la simple relación escalar invertida– ese observador no realiza un *recorrido* cósmico como el propuesto por la Arquitectura de la Ciudad y sus arquitecturas constituyentes. La relación y proporción de la *experiencia* de la Ciudad –Cosmos: Arquitectura: Hombre (o viceversa)– está activa e imaginativamente organizada de mayor a menor (o viceversa), como no lo está la *contemplación* pictórica –Hombre: Arquitectura: Cosmos–, que es *unidireccional* y constituye la base conceptual del cuadro del Perugino o de cualquiera en cuyo diseño y composición se correspondan los mismos principios en similar reciprocidad cohesiva.

La *experiencia* del recorrido ("...au 'milieu' de la ville, nous 'voyons' quelque chose sans le voir...") necesariamente se transforma en contemplación *pura*: en la pintura "vemos" el todo "viéndolo". Ciertamente, una panorámica "aérea" del trazo urbano nos permitiría hacer lo mismo con la Ciudad: la misma contemplación de los planos o del Plano (e.g. figs. 2, y 3) arrojaría ese resultado. Pero entre Plano y Ciudad hay una mutua convertibilidad que permite tanto la contemplación externa como la experiencia desde el interior. En el caso de la pintura, el principio de convertibilidad contemplación-experiencia no se aplica, en tanto la *dirección* de la proporción se conserva intacta: podemos tomarlo "en las manos", siempre "afuera". Un "plano" simple de la pintura del Perugino, aun si fuese de las mismas dimensiones del cuadro, seguiría siendo una contemplación, inhabitable en los hechos, sólo metafísicamente comprensible, nunca dramáticamente experienciable.

En el Renacimiento la realización de la Arquitectura de la Ciudad es posible en un grado muy limitado, por obvias razones histórico-sociales. El crecimiento de la población y los consecuentes asentamientos adicionales a, y obliterantes de, un urbanismo cosmológico (como los ocurridos en Roma) comienzan a hacer transferencia de la experiencia trascendente de la Ciudad como *impresa* activa del Cosmos hacia objetos más particulares: las arquitecturas particulares. Es decir, la experiencia del espacio organizado para la coexistencia social significativa ahora se orienta hacia *los elementos discretos* de lo que era *Una* Arquitectura (proyecto o realización, eso no obsta): los edificios aislados en trazos aislados remanentes del diseño original; las plazas y calles conectoras de ellas y de sus edificios, residuos del Mundo-Ciudad cada vez más fragmentado; etc.

En medio de esta fragmentación de la experiencia de la ciudad como espacio cohesivo (ideológicamente cohesivo, desde luego) en el Renacimiento se registran respuestas de resistencia, estrictamente, respuestas de *contención* de la apertura subjetiva apreciable en la

inestabilidad "gótica", o de la inestabilidad cualquiera. En cada Edificio-Cosmos creado con la medida humana es aún posible establecer una relación de *habitabilidad* del modo antiguo: entrar en un templo o en un palacio puede ser entrar en la Arquitectura, y contemplar el cuadro integrado en el espacio del muro de un edificio es refrendar tal posibilidad, como sucede, inevitablemente, con Rafael, cuya *La disputa* (fig. 4) es una Arquitectura sublimada en la Arquitectura (el muro) de la *Stanza della Segnatura*. Sin embargo, la condición es precisamente la de la contemplación: la unidireccionalidad. No observamos *La disputa* meramente como un cuadro: el artefacto pictórico y la arquitectura que lo enmarca se eligen mutuamente para desarrollar la estabilidad. La presencia de una ciudad en el fondo, sobre el horizonte geometrizado (*otra ciudad que junto con la ciudad protagónica conforman, cierran, La Ciudad*) nos remite al "exterior" del recinto en que vemos este cuadro como modelo-concepto de la Idea original; realiza *metafísicamente*, en la *virtualidad* pictórica, la revelación que logra, *como viajero*, como elemento *dramático*, el viajero de Schabert: "nous ne percevons pas encore la 'destination' de notre voyage: nous la 'voyons' à l'avance, dans la découverte de l'anagoge que révèle l'architecture de la ville".

Esto es poco semejante a la experiencia intangiblemente particularizada de un Giotto, por ejemplo (fig. 5, *La predicación ante Honorio III*), donde arquitectura y figuras promueven una interacción de nuestra mirada con ese aquí, ahora; vemos *desde* un lugar, *en un* lugar bastante pormenorizado: he aquí un instante realizable, parece decirnos; y parece decirnoslo como nos lo diría una oralidad subsumida en la textualidad. Con Rafael estamos mirando desde un lugar que es Uno, el habitáculo de lo permanente, y miramos un espacio de representación omnicompreensivo, captación del Instante de todos los posibles instantes confluyentes, no de tiempos-espacios en sucesión. El teatro último de la *Stanza della Segnatura* de Rafael es un paradójico teatro de lo no dramático.⁵

Mirar este cuadro (o el del Perugino) también significa fijar y revertir la experiencia de la contemplación. Tal como nos la ha descrito Schabert, la contemplación de la Arquitectura-Ciudad-Cosmos es experiencia, un proceso integrado de dinámica y estática desde el interior. En todos los lugares el recorrido se convierte en hecho, y si bien está *prefigurado*,⁶ es recorrido y experiencia: drama y trascendencia coinciden. Por lo contrario, quien observa a

⁵ Por supuesto, el recorrido de la *Stanza della Segnatura* es majestuoso en Gombrich (1983, 135-174).

⁶ En adelante preferiré esta denominación, por razones, sí, figurativas.

Rafael o al Perugino no halla tiempos-espacios en sucesión y mutua modificación.

No obstante, tal vez sí percibiría ese efecto al observar, digamos, *La matanza de los inocentes* de Reni (fig. 6). Tanto la pintura del Perugino como ésta plasman un relato religioso dentro de un espacio que refiere la Arquitectura. Pero en tanto el cuadro de aquél realiza la Arquitectura como archirreferencia, el de Reni la utiliza, a un tiempo, como fondo escénico, elemento discreto, indicación del teatro de la masacre, y comentario sombrío. La luz que cae sobre los angustiados o implorantes rostros femeninos del cuadrante inferior izquierdo⁷ nunca alcanza a la indiferente y rectilínea arquitectura distante, desde cuyas sombras alguien mira, lejano, lo que nuestras emociones sí logran aprehender: sólo nosotros, así de cerca, podemos ver los cuerpos de los dos niños, casi blancura, que yacen en el principal sector de iluminación, en un sueño contranatural que es todo reposo inocente, drama irónico.

La distancia entre Reni y el Perugino es la que hay entre la dinámica y la estabilidad, y es ironía. El espectador de un cuadro-teatro de lo no dramático y el de lo dramático de cualquier modo comparten, a partir de la inversión de la escala de la participación del espectador con el artefacto, la notable conversión de los artefactos hacia la contemplación: ambos cuadros, no sólo el de Reni, reclaman un estatuto de realismo a partir de la norma humana. Pero Reni registra una experiencia cuya idea o ideas operan con ciertos grados de libertad, en especial *emotiva* y *expresiva*, una ilusión de realidad y caracterización compleja; mientras que el Perugino tiene que realizar la Idea en una estricta sublimación del Tiempo: su realismo es sublimación de emociones y expresiones, es más categórico, más típico.

La lectura del Perugino es contemplativa y de la armonía; está ligada a la reducción escalar y la confrontamos con el cuerpo que le prestó su proporción *como un todo a la vez específico y fijo*; la resultante es un *deseo* de la Proporción. En el contexto de la Arquitectura cósmica que *representan* los cuadros, ya pormenorizada en una arquitectura particular (el muro de un edificio) que los incluye como partes integradas, tanto el Perugino como Rafael constituyen punto de referencia para la contemplación. Vemos desde el interior de un tiempo-espacio que no es tal, que es deseo de la totalidad del Tiempo-Espacio.

Así, y sólo así, es posible que las ropas de los personajes de *La entrega de las llaves* sean a la vez cortinaje y piedra. Por la misma virtud, la referencia del *ombligo* de cuadros así contruidos se da desde algo como el *ombligo* del lector-espectador. Al colocarnos de frente

⁷ En adelante las referencias "izquierda" o "derecha" son desde el punto de vista del lector-espectador, a menos que se indique otra cosa. En el teatro la costumbre es referir desde el punto de vista *de los actores*.

a las pinturas del Perugino o de Rafael, posición que prácticamente nos exigen, el cuadro se extiende en una proyección geoméricamente organizada hacia el fondo en que se fuga la red de la perspectiva por lo general respecto a un punto central *en nuestro cuerpo*, pero no *con* él. Nuestra mirada, por tanto, queda "legítimamente" separada de la "realidad" trascendente plasmada en el muro, un espacio *otro* respecto de nuestra posición como observadores: la plaza se presenta autónoma *a partir* del límite basal del marco. El cuadro es un todo estable, sostenido en la referencia al cuerpo. Mas no es cuerpo.

El cuadro de Reni (de sólo 2.68 x 1.70 m.), por lo contrario, permite una visión coextensiva. En el "plano" recto de la superficie de la pintura —donde Giotto encuentra el límite sutil pero definido entre nuestra presencia y el Tiempo de su fresco— Reni apoya hacia nosotros el codo del hombre que blande el puñal, activo y feroz foco de su pintura. El ángulo del codo indica "hacia acá", la ilusión tridimensional "aérea". El cuadro de Reni puede existir como un artefacto aislado pues implica un teatro al que nos conduce el propio cuadro, que hace el tiempo-espacio representado coextensivo a la experiencia del lector-espectador: un artefacto dramático, diríamos. Aún más, un cuadro así es individuación no sólo por su implícita coextensividad al espectador, sino también en tanto es transportable a sus espacios de intimidad sin menoscabo de sus virtudes. Éste es, en efecto, el tipo de pintura que, si bien normal y naturalmente ideada para muros de palacios o grandes arquitecturas, es *decoración* potencialmente trasladable a *cualquier* muro; por ejemplo, al de un museo, pero mejor, al de una habitación privada, lugar que no es correlato de la Arquitectura.

El cuadro de Reni es una escena que puede hallar otro tiempo-espacio más allá de sí, lo sabemos al poder visitarlo cómodamente desde cualquier punto de observación. El cuadro del Perugino, por lo contrario, depende de una exigencia grave: detenido el andar significativo de quien recorría la Ciudad, el pintor renacentista debe ejecutar un acto apreciablemente difícil (a veces despreciado): reencauzar la Arquitectura mayúscula, la de la Ciudad que ya no es, hacia la Arquitectura como reflexión (concepto y reflejo) en el minúsculo lapso que se extiende *dentro* de los límites del campo visual de *un* cuadro y sujetar la observación a la contemplación, casi ineludiblemente frontal. El hombre, medida de las cosas, está *fuera* del continente que es medida suya y que, sin embargo, reclama comprenderlo. La estabilidad es toda (o mera) construcción. Lo que resta es la desilusión moderna:

En el universo moderno no hay un lugar del que el hombre pudiera decir: éste es mi lugar, el lugar del hombre en un orden durable de seres y cosas. En realidad, el hombre moderno carece de "hogar". En retrospectiva, la causa de este

desplazamiento se ha hecho aparente: él mismo se exilió cuando empezó no sólo a "conquistar" la naturaleza, sino también a transformarla en una imago hominis, en una pura manifestación del poder humano. Se convirtió en un extraño en un mundo contingente. (Schabert 1984, 112)

Es la tesis de este trabajo que semejante fenómeno tiene un impacto decisivo en la estética shakespeariana, en conjunción con la estética que circunda al fenómeno Shakespeare, así como al marco de referencia científico que las acompaña. Su rasgo característico: la inestabilidad, en múltiples sentidos. Su asiento primordial, desde la perspectiva de este estudio, es la ruptura con la estética de la Idea en favor de una estética, la "inestable", que conjuga a la experiencia con la crítica, mediante el poderoso instrumento de la ironía, que da lugar a dos corrientes de energías divergentes: lo trágico inacabado, errático, que deriva del conflicto de la libertad individual, tanto personal como creativa; y lo cómico, como explosiva respuesta a la crisis del intersiglo. En ambos casos, la sede de encuentro y conflicto es el cuerpo: la gradual asunción de su existencia y su realización en el arte que hace crítica de la Idea inmanente. Como dice Marejko, el arte de la Idea crea lo opuesto a un Cosmos:

[...] un mundo constituido por objetos idénticos a ellos mismos no sería un cosmos, sino un caos. Es ese caos el que se dibuja en todos los proyectos enciclopédicos, analíticos o positivistas tendientes a atribuir un 'referente' perfectamente estable y delimitado a todas las palabras del lenguaje. Desenlace inesperado: queriendo saber exactamente de qué hablamos, nos arriesgamos a enfrentarnos a un mundo hecho trizas. Un lenguaje que relaciona el espíritu con los objetos tal como un espejo refleja lo real sería un lenguaje acósmico. [...] En el interior de un lenguaje acósmico ya ninguna metáfora sería posible, de manera que la poesía, forma de expresión que por excelencia deja a los seres y las cosas en libertad de que sean a la vez idénticos y diferentes de ellos mismos sería proscrita. (1984, 13)

En lo particular, mi deseo es explorar las correlaciones de tales procesos en la crisis del petrarquismo tal cual se le adoptó en la Inglaterra isabelina y jacobea a través de dos productos shakespearianos colocados precisamente en medio de esa encrucijada: sus sonetos y su obra "sonetista" por excelencia: *Romeo and Juliet*. En ambos casos, quiero sostener, se presenta un esfuerzo por responder a esa disgregación de la posibilidad de hacer metáforas, a través de replantear los fundamentos mismos de la imaginación que las crea. De modo deliberado o no, Shakespeare es el signo y fenómeno de la ruptura y de la continuidad en el justo instante en que se desintegran y nos vuelven los seres de tal desintegración: los "sin hogar" de Schabert, cuyas pinturas de la vida han transitado de habitar a carecer de habitación.

Los caminos de Alberti y Leonardo

Este cambio crucial debido al desplazamiento de la medida-norma mayúscula (el Cosmos) hacia la medida-norma minúscula (el ser humano) tiene innumerables consecuencias. Una de ellas, de suma importancia, la describe así Panofsky:

[...] el Renacimiento italiano consideró la teoría de las proporciones con una especie de veneración sin límites; pero a diferencia de la Edad Media, no la concibió como un recurso técnico, sino como la realización de un postulado metafísico. (1980, 102)

Este acto metafísico --diríase, mágico-- es, luego y en efecto, *construcción absoluta*, como no lo era tan del todo la creación de la Ciudad-Cosmos, hecho positivo *integrado* a la trascendencia. El cuerpo conserva el constructo de ser con y dentro de un Cosmos, si bien frente a él en la relativa magnitud que recorre sólo como acto de contemplación.

Otro fenómeno es un proceso concomitante: invertida la escala y las proporciones, la Arquitectura-Arte queda conceptualmente homogeneizada. Rige desde la Idea, como con el Perugino, pero esa posición suprema en la jerarquía de las artes comienza a desvanecerse en la vigorosa profusión de correspondencias estéticas. El momento corresponde abiertamente a los reclamos de la plástica como arte "liberal". Vale la pena volver a Panofsky, ahora *in extenso*, para apreciar importantes raíces de lo que, más somera y modernamente, conocemos como "el principio de la subjetividad en las artes":

Es cierto que la Edad Media se hallaba perfectamente familiarizada con una interpretación metafísica de la estructura del cuerpo humano. [...] No obstante, en la medida en que la teoría medieval de las proporciones se internaba en la senda de una cosmología armónica, quedaba sin relación con el arte, y en la medida en que entraba en relación con el arte, degeneraba al propio tiempo en un código de preceptos prácticos, que había perdido toda conexión con una cosmología armónica. (1980, 102)

A partir de la fragmentación de las relaciones Arquitectura: Cosmos: Ser, la empresa reintegradora renacentista desea convertirse en solución estable y firme, pero a la larga deviene fragilidad. La organización jerárquica busca armonizar conceptualmente los fenómenos de la creación; a la vez, empero, esa armonización conduce a la confluencia de las manifestaciones particulares (los artefactos de cualquier índole) en un estatuto teórico que a la larga provoca su propia desintegración. La correspondencia de las artes expresada en principios teóricos idénticos, como principios para todas, es insostenible, o bien, cual sucede en el Renacimiento, sólo sostenible si se conserva como constructo puro:

El renacimiento, puede decirse, fundió la interpretación cosmológica de la teoría de las

proporciones (interpretación corriente en la época helenística y en la Edad Media) con la noción clásica de "simetría", entendida como el principio fundamental de la perfección estética. [...] Así, doblemente o tres veces santificada [...], la teoría de las proporciones alcanzó en el Renacimiento un prestigio insólito. Las proporciones del cuerpo humano fueron elogiadas como una encarnación visual de la armonía musical; se redujeron a principios generales aritméticos o geométricos (particularmente a la "sección áurea", a la que este periodo adorador de Platón atribuyó una importancia casi exorbitada); se las puso en relación con las diversas divinidades clásicas, de manera que parecían revestidas de una significación arqueológica e histórica e igualmente mitológica y astrológica. [...]

Esta elevada estimación de la teoría de las proporciones no fue, sin embargo, correspondida siempre por la aptitud para perfeccionar sus métodos. Cuanto más entusiastas se mostraban los autores del Renacimiento a exaltar la significación metafísica de las proporciones humanas, menos dispuestos parecían, en general, al estudio, y a la verificación empíricos. (Panofsky 1980, 103-104)

Es decir, el propio principio de correspondencia termina por desequilibrar el modelo jerárquico, al tender a la homogeneidad y no a la hegemonía armónica

De ahí, el camino hasta Alberti y Leonardo prácticamente no se modifica. Con ellos, no obstante, la Idea se refina en dos direcciones, a la vez compartidas y divergentes:

[...] Alberti y Leonardo complementaron una práctica artística que se había emancipado de las restricciones medievales con una teoría de las proporciones que procuraba al artista algo más que un esquema planimétrico de dibujo: una teoría que, fundándose en la observación empírica, era capaz de definir la figura humana normal en su articulación orgánica y en su plena tridimensionalidad. No obstante, estas dos grandes personalidades "modernas" difieren en un punto muy importante: Alberti trató de alcanzar la meta común a entrambos perfeccionando el método, y Leonardo, ampliando y elaborando el material. (Panofsky 1980, 106)

Las consecuencias son de sobra conocidas. De la observación, Alberti construye una tabla que, si bien ingeniosa, no es realmente "científica", y arroja una normativa, independiente, sí, pero sustancialmente constrictiva del objeto de observación, el cuerpo:

Los resultados obtenidos por Alberti son [...] algo pobres; consisten en una tabla única de medidas que Alberti pretende, sin embargo, haber verificado analizando un número considerable de personas diversas. (Panofsky 1980, 106-107)

Alberti realiza un reencauzamiento de la experiencia hacia la idealidad, que servirá la causa de un mundo intelectual capaz de dar cohesión provisional a la disparidad esencial de las "exigencias espirituales de la época" (Panofsky 1980, 103), esto es, a la conciliación estética de principios racionales y místicos. Tal conciliación depende casi irremediamente de *construir*, de producir "cosas", objetos abstraídos con unidades discretas que, atómica y paradójicamente, se postulan como sí mismas. De ahí la situación aparentemente acríica y

adramática de un cuadro como el del Perugino:

As we now see it, the final problem of all renaissance artists is not to represent objects naturalistically but instead to *dispose* objects within a rationalized composition, to reconstruct about the figure of a man a cosmos whose proportions are determined from a fixed point of view. (Sypher 1978, 60)

Leonardo, por su parte,

se embarcó en una investigación sistemática de los procesos mecánicos y anatómicos a través de los cuales las dimensiones objetivas de un cuerpo humano, *de pie y en reposo, se modifican según las circunstancias*, y de este modo vino a fusionar la teoría de las proporciones humanas con una teoría del movimiento humano. (Panofsky 1980, 107, énfasis mío)

La tarea de Leonardo se traduce, si no efectivamente en un arte dinámico, si en una dinamización del arte, si consideramos que su estudio del movimiento atiende al principio de la representación normativa del cuerpo *en reposo*, como se advierte de su archifamoso *Canon*. Pero la diferencia y contribución mayúsculas están allí, inscritas como lo que son: el reclamo lógico de la reflexión crítica sobre el abundante y casi insostenible énfasis teórico-normativo. Leonardo, luego, incide en la frontera del tránsito definitivo hacia lo "moderno" con el principio de lo reconocidamente moderno: una operación crítica. A partir de la observación de la "cosa" —elevada, en su propia frase, al nivel de Norma omnimoda, el cuerpo humano— Leonardo se inclina (casi diríamos que se mueve, a juzgar por sus enigmáticas composiciones, inconformes con un reduccionismo "científico" a la Alberti) hacia el reconocimiento de que "la cosa en sí misma" está irremediabilmente entrelazada con la subjetividad.

Luego, estos pensadores hacen reflexión del cuerpo para la estética, y coinciden...:

Estas dos contribuciones iluminan lo que tal vez constituya la diferencia más substancial entre el Renacimiento y todas las fases precedentes del arte. [...] pueden ser tres las circunstancias que obliguen al artista a distinguir entre proporciones "técnicas" y proporciones "objetivas": la influencia del movimiento orgánico, la influencia del escorzo y la preocupación por la impresión óptica que reciba el observador. Estos tres factores de variación tienen esto en común: que todos ellos presuponen el reconocimiento, en el plano artístico, de la subjetividad. [...] es el Renacimiento el que, por vez primera en la historia, no sólo ha afirmado, sino también ha legitimado formalmente y ha racionalizado estas tres formas de subjetividad. (Panofsky 1980, 109)

...en direcciones divergentes. Porque si bien Panofsky señala puntualmente la coincidencia, asimismo la esboza como punto de partida para proyectos del pensamiento esencialmente difractados desde la coincidente manifestación de la subjetividad.

En la representación, Alberti privilegia la racionalización de las circunstancias que artísticamente admiten la subjetividad: genera un conjunto de especificaciones para la fijación del tiempo-espacio y la asunción de las identidades ideales. Su proyecto encuentra pronta respuesta en un ambiente creativo ansioso de armonía metafísica. Leonardo pone en *práctica* las especificidades de la representación, si bien con la *normatividad* de la proporción humana. Su proyecto queda en la frontera y reclama atención en cuanto anuncia la inceptión de sistemas creativos-críticos, mas no completa una transición. La grieta de la subjetividad dentro de la representación trascendente en uno se subsana, en el otro tiende a ampliarse.

El subsanamiento de esta grieta crítica, la de la subjetividad, toma forma en la adopción de criterios matemáticos (principalmente geométricos-numéricos) para normar representaciones atemporales que reconcilien las exigencias espirituales e ideológicas en sistemas y artefactos *tectónicos*. Yates (1982, esp. cap. IX) nos da un ejemplo al describir la integración del neoplatonismo en la literatura inglesa del siglo XVI específicamente con Edmund Spenser. Dentro de tales sistemas, cada esfuerzo de representación somete la correspondencia artística a un afán de integración. Sus productos son constructos guiados por la demostración del constructo mayor (en Spenser, por ejemplo, un sistema imaginativo e ideológico protestante-nacional), y no por la exposición o expresión de diversas y dinamizadas reflexiones del sujeto en relación con la experiencia, una operación crítica.

Con Leonardo, empero, la normatividad del cuerpo no obsta para abrir la observación a la representación pormenorizada como experiencia, algo más cercano a nuestra identificación de un realismo moderno, no sólo vivido sino esencialmente subjetivado, no construido tanto como efectiva y dinámicamente representado. En él, la Idea y el cuerpo, como no sucede con el Perugino de *La entrega de las llaves*, pueden entrar en un diálogo que no necesariamente ha de resumirse sólo en la Idea suprema, sino en la aparición de variables particulares y potencialmente dramáticas dentro de ella, *en contingencias*. Al problema de la relación lector-espectador frente a Leonardo se suma un elemento primordial: la "cosa en sí" se coloca en relación de reciprocidad activa con *otras*. Panofsky lo formula como hemos visto: "Alberti trató de alcanzar la meta común a entrambos perfeccionando el método, y Leonardo, ampliando y elaborando el material."

Así, el énfasis de Alberti en el método convierte al arte de la Idea en el arte de un deseo puro, el deseo de que la cosa en su representación final coincida consigo misma y nada más, una de las más grandes falacias de la modernidad. La normalidad no es más que

anhelo, cualquiera que sea su concreción como artefacto. A ojos vistas, el "disidente" debería ser Alberti y no Leonardo: disidente del mundo que hemos experimentado desde entonces. De haber continuado el proceso más allá de su extraordinaria contribución a la normatividad dinamizada desde el cuerpo, Leonardo hubiera completado el giro definitivo: del *qué* al *cómo*, de la normatividad como objeto de sí (reflexión de la totalidad) a la elaboración de las bases de una normatividad en abstracciones de la experiencia (reflexión del devenir).

Cuantos gustan de interpretar los hechos históricos simbólicamente pueden reconocer en ello el espíritu de una concepción específicamente "moderna" del mundo, que permite al tema o asunto afirmarse en oposición al objeto como algo igual e independiente. La Antigüedad clásica no había llegado a autorizar una formulación explícita de esta contraposición, y la Edad Media estimaba que el tema y el objeto se encontraban inmersos en una más elevada unidad. (Panofsky 1980, 110)

La resulta constituye el centro de atención de la activa controversia arriba señalada: la subjetividad como desafío a la estabilidad de la Idea sólo puede asumirse como tal, como desafío, en asunción equivalente de la Verdad ideológica, de la normatividad construida. No es ése al parecer el camino de Leonardo (con los enigmas de sus artefactos como testimonio), ni lo sería el de la constitución del pensamiento científico.

Nuestro punto crucial es la colusión de lo inestable con la subjetividad en el ámbito del cuerpo visible de un fenómeno, Shakespeare. Este fenómeno dramaturgico-poético tiene orígenes y desarrollo dentro del mismo cuadro, complicado por el enriquecimiento histórico de la controversia a través de fenómenos concomitantes que lo construyen como crítica. En particular, empero, se le debe referir a las reflexiones de esos procesos en la inestabilidad propia de sus artefactos, a guisa de dos fenómenos concomitantes:

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

II. ARQUITECTURA DE UNA VERDAD POÉTICA

Adoptando la postura de la Verdad por meras razones de, sí, normatividad, observemos un minúsculo ejemplo de cómo la poética y el pensamiento creativo del momento shakespeariano se pueden entrelazar con este entrelazamiento de Alberti y Leonardo.

Observemos cómo se recorren mundo y cosmos en la esfera literaria inglesa que adopta el camino Ideal constructivo de Alberti, y luego vira hacia la experiencia crítica.

De Edmund Spenser: monumento minúsculo al supremo pensar

My love is lyke to yse, and I to fyre:
 how comes it then that this her cold so great
 is not dissolv'd through my so hot desyre,
 but harder growes the more I her intreat?
 Or how comes it that my exceeding heat
 is not delayed by her hart frosen cold,
 but that I burne much more in boyling sweat,
 and feele my flames augmented manifold?
 What more miraculous thing may be told
 that fire, which all thing melts, should harden yse:
 and yse which is congeald with sencelesse cold
 should kindle fyre by wonderfull devyse?
 Such is the powe of love in gentle mind
 that it can alter all the course of kynd.

¿La subjetividad, desafío a la Idea constructiva? No en el fresco del Perugino, al parecer. ¿En este poema del "Renacimiento" inglés? ¿Los elementos en pugna, la naturaleza subvertida por las insondables contradicciones del amor? ¿El amante como ser escindido? ¿Experiencia? El soneto 30 de los *Amoretti* de Spenser nos puede hacer reflexión del encauzamiento de la subjetividad hacia la construcción, tal como lo desearía Alberti. Como con el Perugino, a partir del contenido, la impresión inmediata hace pensar en un posible diferir respecto de la construcción perfecta. De nuevo es necesario explorar la reflexión de la Idea en las relaciones entre programa y composición.

Presumiendo en el lector de este soneto el reconocimiento y la contemplación de la Idea —que no de la emoción— de una turbulencia (o al menos un sacudimiento) debida al amor no correspondido, lo que nos queda para juzgar es *la lógica de la construcción* del soneto. Ésta resulta esplendorosamente comprensiva; de hecho, la mejor calificación, como con *La entrega de las llaves*, es la de armoniosamente geométrica y arquitectónica.

The most obvious result of the new mentality is the revived use of Euclidean geometry in architecture, city planning, astronomical systems, mathematics, and the scientific one-point perspective so dominant in the Renaissance. (Darst 1984, 3)

La respuesta a si existe un desafío a la Idea de la construcción intemporal en el soneto 30 de Spenser puede fundarse en considerar a la perspectiva, y a su intrínseca visualidad, como guías del análisis de la aparente confusión, el estado *expuesto* del amante no correspondido.

Spenser ha adoptado el sistema y lo aplica puntualmente.⁸ ¿En este soneto, la fuente y efecto creativos son crítica y experiencia? ¿Cómo vemos el soneto? ¿Es un objeto que se genera desde su propio interior y se autocontiene, aspiración de lo absoluto, en su propia red de simertrías y concordancias armoniosas? ¿O hay disonancia?

Como tantos otros de los *Amoretti* —quizá más simplemente, es verdad— el soneto 30 es una miniatura monumentalista. Su trazo es esencialmente geométrico, su distribución de elementos, simétrica. De hecho, el soneto arranca como un juego semejante a una proposición matemática. El primer verso equivale a proponer: sean A=hielo y B=fuego, luego entonces... . Luego entonces es posible *desarrollar* una estructura cohesiva en la cual los términos de una oposición temática hallan coherencia formal, prácticamente arquitectónica. En ella se acomoda el aparente estado de asombrosa divergencia-coexistencia del amante, su *discordia concors*, y nos conduce a feliz conclusión ideológica. Tal resolución preserva la armonía y rescata —en Idea construida y, lo más importante, con perspectiva clara e igualmente redentora del superficial desorden— a ese ser atribulado por el amor. Existe en él, finalmente, una respuesta positiva y totalizante. Miremos en detalle.

Las tradicionales cuatro unidades del soneto spenseriano operan como cuerpos de la abstracción de un edificio. Tras la proposición del primer verso, empleado como basamento conceptual y en esencia separado de la primera unidad por esa virtud, los tres siguientes recuperan el espacio adjudicado a la fundamentación con la primera de las tres preguntas que conforman el marco general de expresión. Las dos primeras, que ocupan los cuartetos correspondientes, son simétricas y complementarias, al invertir y tratar a los agentes en un desarrollo cruzado, para plantear la situación en reflexión especular simple. Las oraciones conducen a las predicaciones de un agente al otro y cierran en ambos casos con una disyunción. Todas las estructuras y partes son paralelas, si bien nada mecánicas, enriquecidas por la inigualable elegancia de Spenser:

...her cold/ is not dissolv'd through my ...hot desyre/ but harder growes... .

...my ...heat/ is not delayed by her ...frosen cold/ but I burne much more... .

Se podría decir que ambos cuartetos ocupan espacios contiguos y simétricos, formando el

⁸ El papel de la perspectiva en las artes visuales del Renacimiento no podría ser de mayor importancia, como lo consigna el que sea ya el punto de partida o bien de extensa reflexión en casi cualquier enfoque del período, por descriptivo o interpretativo que sea (cf. el breve pero magnífico estudio de Panofsky 1975). En cuestiones estrictamente literarias, ya Auerbach (1942, esp. cap. XIII) hace profundo uso de una variante del significado del término para tratar, en especial, a Shakespeare.

primer cuerpo de una construcción de tres bloques o "pisos".

El primer cuarteto se identifica formalmente con el segundo y a la vez se funden en octava. Las rimas compartidas, marca exquisita del soneto spenseriano, son ligaduras vigorosas y a un tiempo gráciles. El segundo cuerpo del "edificio" es, por supuesto, el tercer cuarteto, que procede una vez sentadas las premisas de la situación, ofrecidas por las unidades de "abajo". Estas unidades son, de hecho, escritura obediente de un orden aristotélico del pensamiento que se resuelve en una síntesis platónica: son cifras del concepto de la *percepción sensible*. En el segundo cuerpo —como es de esperarse si se sigue la pauta del pensar que se ha establecido— se refiere, duplicada y a un tiempo reducida en monto físico, la misma distribución temática de la octava, pero ahora sin intervención de los referentes humanos; es decir, hacia un plano de asombro que corresponde a la *abstracción*. Los cuerpos, los agentes humanos-sensibles han desaparecido para que el asombro, lo milagroso, se proponga ahora de elemento a elemento en abstracto, con sus correspondientes atributos. No más comparaciones con los cuerpos; total metaforización:

fire, which all thing melts, ...harden yse...
yse which is congeald... kindle fyre...

De hecho, el tercer cuarteto repite la estructura de la octava consicderada en su totalidad, al hacer uso del primer verso como asiento de una proposición introductoria, para luego compensar en el resto de su espacio y preservar un equilibrio estructural delicioso que no es menos redondo por estar —dadas las necesidades de presentación— planteado de esta manera: $1+7(3+4)=8$ versos y $1+3=4$ versos, respectivamente. El tercer cuarteto, luego, opera como segundo cuerpo o piso de este edificio curiosa pero sólo aparentemente invertido: en realidad no sólo lo *leemos* de *arriba abajo*, sino que lo *vemos* entero de *abajo hacia arriba al leer*. No opera como proceso dinámico sino como construcción "ex:celente" de un concepto sobreentendido: las cuitas del amante como vehículo de demostración de los "escalones" del razonamiento hacia la Verdad.

El natural remate es una máxima de pensamiento supremo, fin ordenado del concepto al que se ciñe el soneto. Con la autoridad acostumbrada de los pareados ingleses de Spenser, se resuelve la incógnita. Las preguntas y el asombro cedian paso a la exquisita conclusión, en cuya suprema Verdad, por cierto, es indispensable el término "gentle mind": el intelecto refinado. La precisión y congruencia del edificio descansan y se elevan a la vez en esta soberbia lección. Incluso la inicial y aparentemente irrefrenable ansiedad confusa de la

pasión sensible —decorosamente demostrada en los ritmos raudos de la octava, con sus exactos encabalgamientos y aliteraciones, y ya algo detenida por las atenuantes combinaciones polisilábicas del tercer cuarteto— queda *sublimada* (el concepto quiere ser estricto) en la cabal máxima. Este poeta-arquitecto satisfaría al constructivo Alberti:

"I will call an architect one who, with a sure and marvellous reason and rule, knows first how to divide things with his mind and intelligence, secondly how rightly to put together in the carrying out of his work all those materials which, by the movements of weights and the conjoining and heaping up of bodies, may serve successfully and with dignity the needs of man. And in the carrying out of this task he will have need of the best and most excellent knowledge." (en Blunt 1978, 10)

Armonía y congruencia. Equilibrio, conjunción. Idea magnífica en evidencia verbal. Idea comprendida y comprensiva. Spenser tal vez nos mira desde lo alto del edificio, desde esa especie de cúpula construida sobre la propuesta matemática —y resuelta, no hay duda— con la sabiduría de la geometría que posee este sonetista supremo. Supremo también en sintetizar su inspiración neoplatónica con el modelo fundamentalmente aristotélico de su cosmos y su propuesta de raciocinio. El soneto 30 de los *Amoretti* resulta en la contemplación de una arquitectura del pensar que contiene al sentir, al cuerpo, trascendido. Nos coloca frente a una ansiedad que ha sido encauzada, enmarcada y resuelta en una red que se puede describir combinando dos conceptos.

El primero proviene del clásico estudio de Wölfflin, del cual derivan controversias respecto a las denominaciones para los periodos del Renacimiento al Barroco. Ésta resulta de interés particular por ser fundamento del concepto de lo "cerrado" o *tectónico* para el tipo de composición que Spenser sigue tanto como el Perugino o Rafael:

In a general way, we must not picture to ourselves the notion of closed composition only with the recollection of the highest productions of strict form, such as the *School of Athens*⁹ or the *Sistine Madonna*. It must not be forgotten that such compositions represent, even within their epoch, a specially severe tectonic type, and that beside them a freer form always occurs, without geometric backbone, which must be equally regarded as "closed composition" in our sense—Raphael's *Miraculous Draught of Fishes*, for instance, or Andrea del Sarto's *Birth of the Virgin* in Florence. We must take a broad view of the notion. [...] What is peculiar to all pieces [...] is that the vertical and horizontal are present not only as directions, but that *they are made to dominate the picture*. (1950, 125, énfasis mío)

Luego, el que un artefacto pueda denominarse "tectónico" no sólo obedece a la visible

⁹ La *Escuela de Atenas* de Rafael se encuentra en la misma *Stanza della Segnatura* que *La disputa*, por lo que se puede utilizar ésta como un ejemplo análogo a los referidos por Wölfflin.

cerrazón de su estructura, marco y elementos en la red totalmente coherente, sino a efecto de sujeción y frontalidad consecuentes respecto del *cuerpo* que observa. En el análisis final, lo que ello nos transmite es la abstracción de lo físico hacia el concepto estable o Idea, y la alienación contemplativa del sujeto que observa. Esto —como sucede en el soneto de Spenser— subordina al principio material, y su temática específica (la contradictoria emoción —paradójicamente nada emotiva— del amor) a un realismo, digamos, controlado, que de hecho subsume la ansiedad en orden. Este efecto está descrito por el propio Wölfflin como una "contención de energías":

In the sixteenth century the picture elements group themselves round a central axis or, if this does not exist, so as to produce a perfect balance of the two halves of the picture which, though not easily definable, makes itself clearly felt when contrasted with the freer order of the seventeenth century. It is a contrast such as is defined in mechanics by stable and unstable equilibrium. (1950, 125)

La diferencia identificable entre el Renacimiento, digamos, a la Rafael, y los "más libres" productos que detecta Wölfflin, es precisamente ésta, la de lo inestable. Por ahora sirva sólo para establecer que el soneto 30 de Spenser cabe dentro de una descripción "tectónica": "Although no definite expression is envisaged thereby, the contents of the picture are disposed within the frame in such a way that one thing seems to be there for the sake of the other" (Wölfflin 1950, 125). En el caso del soneto, pues, la articulación estricta y el procedimiento de "abajo" hacia "arriba" tienden a causar la subordinación de una complejidad netamente "expresiva" a una "contemplativa" y estable, intelectualmente sintetizada.

Mediante el segundo concepto, Darst nos señala el hecho de que *el cuerpo* y la contención de sus energías o ansiedades —de su subjetivación dinámica— son el foco de los sistemas de diseño y composición renacentistas:

In the Renaissance a work of art is generally confrontational and static. Ample space is provided for the subject matter depicted or described, and the event usually begins within the framework and recedes directly inwards to the central point of interest. The energy implied in the work is therefore created not by physical action but by the tension among the parts in their relation to the structure. A Renaissance work can thus be described as a static system of objects held together by numerous springs of equal tension, each pulling on the others, and all held stationary by the container. (1984, 7)

Semejante descripción, por ejemplo, no acomoda de la mejor manera nuestra percepción inmediata de una obra shakespeariana, y la simple —incluso demasiado obvia— conclusión es de cualquier modo fundamental: que el concepto de la representación que nos identifica una postura como la de Alberti, aun estableciendo con claridad el principio de la práctica e

imitación del "natural", queda sujeto, estático, en una posición contemplativa, resuelta hacia el "cierre" del artefacto respecto de la Idea. Esta concepción no deja de admitir variantes debidas al término clave en Darst: *tensión*; la cual, si contenida y detenida, es latencia inevitable en el arte constructivo. En el capítulo siguiente podremos observar ejemplos (del Perugino y otros) que no constituyen desafíos abiertos, no disidencias por completo evidentes, pero que implican la presencia de elementos críticos, como ligeras palpitaciones de un volumen físico que deseara desprenderse del control maestro. Esa "ligereza" disidente, no obstante, no ha de ser tan ligera cuando, como observaremos con un soneto de Sidney, constituye el foco de atención mismo; es decir, cuando se le construye desde sí pero como "incorrección", y se disemina más allá de la mera contemplación.

Si para cuando Spenser compone los *Amoretti* (finales del siglo XVI, intersiglo) la Idea constructiva —la estabilidad cognoscitiva, dominio sobre la percepción sensual— sufre desafíos, no es en sus monumentos minúsculos —¿ni en los mayúsculos?— donde ese desafío se advierte. Sin embargo (nos lo dice una compleja historia que se empieza a asomar con Leonardo y que nos conduce a nosotros mismos a través de los modernos, sus aún más inestables herederos), las fronteras que dan paso a la inestabilidad están abiertas. La energía que Wölfflin advierte y que Darst llama tal es una materialidad crítica, un impacto del cuerpo que se abstrae hacia, y con, el de quien contempla, creando una nueva y crítica relación, una representación expresiva, donde la norma aún desea contener. Mucho de ello se vincula en la gran síntesis aristotélica-platónica que el neoplatonismo —al que Yates (1982) suscribe a Spenser— promueve para el arte complejo y elaborado de Ideas maestras, a veces tan compleja y elaboradamente que, en efecto, se crean zonas de enigmas. Esa historia compleja se resume en un paso gigantesco a modos de pensar críticos y, digamos, dramatizados: el paso al pensamiento científico moderno; sus vehículos son la ironía, la dinámica de la experiencia. Antes, no obstante, está la ruta del alma, deseo supremo de un artista como Spenser, y partes de su conocido relato han de resumirse para obtener puntos de referencia.

III. RUTA DEL ALMA AL ARTEFACTO. UNO EN EL COSMOS

"¿Qué es todo aquello que no es eterno?," pregunta Agustín, un escolástico, digamos, algo platónico. La respuesta se infiere del polo opuesto.

La luz divina que ilumina a todo hombre que viene al mundo, luz de verdad que emana del Dios-verdad, sol inteligible del mundo de las ideas, imprime al alma el reflejo de las ideas eternas, ideas de Platón convertidas en ideas de Dios, ideas según las cuales

Dios ha creado el mundo; ideas que son los arquetipos, los modelos, los ejemplares eternos de las cosas cambiantes y fugitivas de aquí abajo. (Koyré 1977, 28)

El platónico, de algún modo, logra pasar de lo relativo a lo absoluto, de lo finito a lo infinito. Pero su natural conclusión colinda con la escisión del ser.

Síntesis ideológica

La imposibilidad del proceder platónico para el aristotélico lo impele a la demostración gradual, amante del raciocinio ordenado, consciente de la filosofía de la naturaleza: se hace necesaria una compleja arquitectura intelectual de síntesis. El hombre, *animal rationale mortale*: Aristóteles, sin la precondition de la necesaria reconciliación de filosofía y doctrina, no requiere de su Dios motor como Dios creador. De hecho, su Dios es Pensamiento, una actividad pura y totalmente espiritual que Spenser arquitectónica, poética y soberbiamente (re)construye para el conflicto amoroso. Ese dios-Pensamiento nos proyecta a la duda crucial de la inmortalidad del alma a través de la discusión de los intelectos, el agente y el paciente. Los árabes deducen de esa discusión la existencia de la unicidad del intelecto humano. La consecuencia es *a fortiori*, la mortalidad del alma.

Avicena y Tomás de Aquino, un escolástico, digamos, aristotélico-sintetizador, parten de un Dios creador y han de llegar a él. Luego, también necesitan llegar a la inmortalidad del alma. El filósofo árabe recurre a contradecir la más lógica conclusión para satisfacer su necesidad: el ejercicio del pensamiento conduce a la inmortalidad. Averroes, desdiciendo a Avicena, identifica ese Pensamiento como una impersonalidad: se plantea la negación de la individualidad espiritual. Su ruptura de la unidad del ser es aún más violenta que la que podría arriesgar el platonismo medieval. La doctrina sufre el peligro de que el principio del compuesto humano, la unidad de la persona, se desdibuje. Tomás o sintetiza y lo resuelve: los intelectos son, sí, inseparables, pero el intelecto agente, venido de fuera —como debe admitirlo del Estagirita— nos es conferido por Dios *individualmente*. Síntesis feliz, constructo: alma inmortal en tanto se explica su espiritualidad completa, se posibilita su acceso al Pensamiento, su subsistencia. "La solución tomista presupone un Dios creador y un mundo creado [...] un mundo en el que la individualidad *espiritual*, la *personalidad* humana, es posible. No lo es en el cosmos de Aristóteles" (Koyré 1977, 40). Como en todas las grandes ironías de la historia, la síntesis aristotélica guarda su posterior resquebrajamiento, necesario para la modernidad.

La conclusión del historiador del pensamiento no difiere esencialmente de la del historiador del arte, si releemos a Panofsky y su evaluación de la subjetividad renacentista, cifrada también a modo de síntesis. Resuelta como constructo, la pugna del alma permite elaborar –mejor, *construir*– el Cosmos de la contemplación para Idea, como lo logran Spenser y el Perugino. Previo al humanismo, el Cosmos que permite la síntesis cristiana provoca respuestas que habrán de proponer las medidas nuevas, hasta alcanzar la proporción del tópico cosmos humanizado; éste se construye en la antigüedad de Occidente y se traslada a las puertas de la modernidad, al pensador-artista del Renacimiento. Seguimos tanto con Alberti como con Leonardo, todavía y siempre. Pero ahora se añaden las propuestas de los grandes neoplatónicos. Alberti dominará, pero Leonardo, al fin, ha de complementarse hacia lo moderno, lo inestable. Y con él irá nuestro artista el dramaturgo. Pero son los pensadores científicos quienes anteceden, al concretar la acción crítica que avizora y deja en suspenso el artista neoplatónico: pasar de la observación a la experiencia-experimentación. En medio se asienta una irresistible magia, no obstante. En medio, como nos lo sugiere P. Rossi al considerar el momento como un momento de búsqueda en direcciones encontradas, en particular referencia al uso de códigos estéticos, cifras, para enunciar verdades universales:

[El] *ars memoriae*, que había sido considerado en los siglos XIV y XV como un recurso útil para los predicadores, como una técnica utilizable por los políticos, por los literatos y por los juristas, adquirirá hacia fines del siglo XVI, en algunos ambientes, un significado completamente diferente. [...]

[...] En el primer caso estamos frente al intento por elaborar con instrumentos racionales una técnica retórica basada en un estudio de las asociaciones mentales; en el segundo, estamos en presencia de un simbolismo complejo que sirve como velo para cubrir una sabiduría oculta a la que puede llegarse sólo a través de la ambigüedad de los emblemas y la alusión a las imágenes, los sellos y las publicaciones. (1989, 85-86)

Efusión neoplatónica. Encauzar la ansiedad

La solución tomista es una aportación, y sólo relativa materia de rechazo, para el pensador del Renacimiento. Y en especial para quienes mejor nos permiten enlazar los quehaceres del pensamiento con los del arte:

... la concepción renacentista de *humanitas* presentó desde el principio un doble aspecto. El nuevo interés concedido al hombre se fundaba a un mismo tiempo en la renovación de la clásica antítesis entre *humanitas* y *barbaritas*, o bien *fantas*, y en la supervivencia de la antítesis medieval entre *humanitas* y *divinitas*. Cuando Marsilio Ficino define al hombre como "un alma racional que participa de la inteligencia divina, pero que obra en un cuerpo," no hace otra cosa que definirlo como el único ser que a

la vez es autónomo y finito. (Panofsky 1980, 18)

El arte florentino de la segunda mitad del XVI está íntimamente ligado al neoplatonismo ficiniano, un platonismo cristiano cuya versión más conocida se encuentra en Pico. La fascinación que históricamente ha provocado este autor en gran medida responde a su afanosa búsqueda de reconciliaciones totalizantes y armónicas, a veces aparentemente vagas por profusas, intensa manifestación de una curiosidad fundamentalmente renacentista:

[...] si se quisiera resumir en una frase la mentalidad del Renacimiento, yo propondría la fórmula 'todo es posible'. [...] Ahora bien, si esta credulidad de 'todo es posible' es el reverso de la medalla, hay también un anverso. Este anverso es la curiosidad sin límites. (Koyré 1977, 43)

¿Cómo, si no, entender el arrebató de Pico al concebir la totalidad de la experiencia mística?:

Seremos transportados, Padres, seremos arrebatados por los entusiasmos socráticos, que *nos sacarán de tal manera de nosotros mismos*, que pondrán a nuestra mente y a nosotros mismos en Dios. Seremos así llevados, si antes hubiéremos hecho lo que está en nuestro poder. Si, efectivamente, por la moral, *las fuerzas de los apetitos van dirigidas por sus cauces regulares según las debidas funciones*, de modo que resulte de ello *un concierto acordado, sin disonancias perturbadoras*; y si, por la dialéctica, se mueve la razón avanzando hacia su propio *orden y medida*, tocados por el arrebató de las Musas, henchiremos nuestros oídos con la armonía celeste. Entonces el corifeo de las Musas, *Baco*, revelándonos a nosotros filosofantes, en sus misterios, es decir, en los signos de la naturaleza visible, lo invisible de Dios, *nos embriagará con la abundancia de la casa de Dios*, en toda la cual si somos, como Moisés fieles, haciendo su entrada la Teología, nos enardecerá con un doble ímpetu: por un lado encumbrados a aquel elevadísimo mirador, midiendo desde allí con la eternidad indivisible lo que es, lo que será y lo que fue, y contemplando la Primera Hermosura, *seremos amadores alados de ella como apolíneos vates*, y por otro, pulsados como por un plectro por el amor inefable, convertidos en encendidos Serafines, fuera de nosotros, henchidos de Divinidad, *no seremos ya nosotros mismos*, seremos aquél mismo que nos hizo. (1984, 116, énfasis mío)

No resulta, entonces,

un capricho el afán de Pico de hacer concordar a Platón con Aristóteles, o, alargando la lista a aquellas binas opuestas, a Tomás con Escoto y a Averroes con Avicena. [...] Pico profesa libertad de partida frente a todas las escuelas y maestros. [...] esto no es [...] ni desinterés ni apatía indiferente, pero tampoco lo que diríamos hoy eclecticismo o sincretismo consistente en sumar y juntar opiniones con lazos flojos. [...] creemos que la interminable capacidad de absorción de saber que refleja y anhela Pico tiene otra clave de explicación. [...] habrá que ir a algo anterior o más profundo, a una cierta intuición de base, desde la cual se avizora todo aquel conjunto con criterios de unificación a vértices de convergencia. [...]

Hay detrás de todo esto una suposición que se ha referido con razón a la cosmovisión agustiniana, agustinismo epistemológico, que no quiere cortes ni fronteras entre una economía de creación y otra de salvación, más terminantemente dicho, entre dos órdenes, uno natural y otro sobrenatural; la unidad de Dios y, desde

Él, la unidad de su obra toda, llevaría a no separar demasiado ni menos enfrentar una luz de conocimiento para los creyentes cristianos y otra para los no creyentes paganos o creyentes de otras religiones; desde un único foco de luz, una posibilidad de reducir toda ciencia humana a una correspondiente unidad. (Martínez Gómez 1984, 60-62)

Es decir, también por esta vía llegamos al encauzamiento de la subjetividad, que atiende al fundamento de la intuición, no sólo al saber y al programa. Ésta es también la base del análisis de Frances Yates (1982) sobre los nexos entre el arte de Spenser y el neoplatonismo de la "academia" florentina iniciada por Ficino, y constituye el punto crucial para ver en el poeta inglés un artista programático.

Si volvemos la vista de nuevo al fresco del Perugino o al soneto de Spenser antes descritos, no cabe duda que en ambos se implica un esfuerzo de presentación y solución programáticas, la ejecución del artefacto en consonancia con las premisas de la construcción como signo particular de la preservación de signos mayores y fundamentales, tanto para la estética en particular como para el sistema de pensamiento en su totalidad. La noción de un arte programático es de suma importancia, en tanto el análisis del arte florentino –y del arte del Renacimiento italiano en general– de 1470-1480 en adelante, guarda una irremediable liga con la sobredeterminación de ese arte, por ejemplo, por el prerequisite de la investigación y representación de lo antiguo. El propio Gombrich (1983, 66) reconoce esa sobredeterminación al hablar de la necesidad de establecer un "programa filosófico ligeramente más explícito" para el análisis de la *Minerva* de Botticelli que el que aplica en el caso de la *Primavera* y el *Nacimiento de Venus*. El programa naturalmente impone la prefiguración desde el supuesto del fin integrador armónico y totalizante, con toda claridad efectuado en Spenser, pero a costa de subsumir cualquier atisbo dramático en la elaboración de afirmaciones y confirmaciones supremamente intelectuales. La emoción trascendida es mera función del intelecto, que se inclina a ser, más y más, mero ingenio. La grieta causada por la intuición no resulta, pues, subsanada, sino estimulada.

Se hace necesario, luego, apuntar una constante implícita por eliminación en el afán de Pico –y en lo que de ese afán hay en Ficino. Con todas las complicaciones del caso, las urgencias neoplatónicas que devienen programas simbólicos con afanes integradores (la empresa infinita en que sueña Pico) son traducidas de manera estrictamente *formal*. El programa asoma en el objeto construido por sobre las complicaciones e implicaciones históricas, y forja una coherencia conceptual *desde la normativa estética* que parece aplicable a todas las formas de composición análogas a la solución euclidea de la representación del

espacio tridimensional en *la superficie pictórica*; es decir, como solución metafísica para la relación y proporción artefacto:espectador ya modificada en el mundo moderno.

La palabra clave es *urgencia*, traducible en *ansiedad*. Lo interesante es que su presentación, real o teórica, parte siempre de la presunción del reposo y la estabilidad, conceptos cuya crítica científica de hecho comienza desde el siglo XIV sin hallar entonces—tal vez sorprendentemente para la mente de hoy— la consecuencia lógica de su redefinición a través del experimento. Sin menoscabo de particularidades estilísticas, el artista constructivo opera sobre la base de la Unidad aparentemente preservadora de sí misma en la cohesión de unidades discretas: procede conforme a una Idea constructiva homogeneizadora, y salvaguarda ese proceder mediante una síntesis ideológica de origen aristotélico con múltiples espacios para desarrollar aspiraciones neoplatónicas; esto es: se crea un constructo sobre otro constructo. Tres posturas nos lo revelan y ejemplifican:

Lo primero en la Pintura es la idea, dice Francisco de Holanda, la cual tiene su puesto en el entendimiento. Primero el pintor la formará en la imaginación y la desarrollará intelectualmente. Después intentará realizarla con las manos y en tanto que esa realización no se corresponda con la idea, deshará lo hecho y volverá a empezar. "En la pintura, la idea es una imagen que ha de ver el entendimiento del pintor con los ojos interiores en grandísimo silencio y secreto", y refiriéndose a un "filósofo platónico" — Alcinous— define así la *idea*: "Idea es dechado eterno de aquellas cosas que según la naturaleza son hechas". Esto quiere decir que lo que se hace "según la naturaleza" es precisamente el modelo de lo perfecto, lo ideal. (Maravall 1987, 60-61)

The business and office of congruity [in architecture] is to put together members differing from each other in their natures in such a manner that they may conspire to form a beautiful Whole [...] nor does this Congruity arise so much from the body in which it is found, or any of its members, as from itself and from Nature, so that its true seat is in the mind and in reason; and accordingly it has a very large field to exercise itself and flourish in, and runs through every part and action of man's life, and every production of Nature herself, which are all directed by the law of congruity. (Alberti en Holt 1960, 57)

[...] any understanding knoweth the skil of the Artificer [the Poet] standeth in that *Idea* or fore-conceit of the work and not in the work it selfe. And that the Poet hath that *Idea*, is manifest, by delivering them forth in such excellencie as hæe hath imagined them. Which delivering forth also, is not wholeie imaginative, as we are wont to say by them that build Castles in the ayre: but so farre substantially it worketh, not onely to make a *Cyrus*, which had been but a particuler excellencie, as Nature might have done, but to bestow a *Cyrus* upon the worlde, to make many *Cyrus*'s, if they wil learne aright why and how that Maker made him (Sidney 1915, 9)

Las tres posturas anteriores nos advierten cómo se cristaliza el concepto de la estabilidad: receptáculo de la suprema contemplación-conocimiento, asiento y vehículo de ese arte que,

con la gracia de lo real asimilado y abstraído, nos asombra por la belleza de lo espiritual y permanente: "The renaissance painter and poet created a formal domain of Beauty regulated by algebraic equations and platonic notions of harmony. This is the renaissance 'composition'" (Sypher 1978, 57).

Así, a partir de cómo Panofsky (1960) revisa y aclara la historia de los estilos del Renacimiento, entendemos, con Sypher, que no sólo existe un Renacimiento, sino que éste tiene esa carga común de lo constructivo como *contención* implícita de la ansiedad, expresada primeramente en que:

[...] flexible, inconstant, diverse as were the many forces working in humanism, the renaissance, especially during the fourteenth and fifteenth centuries, was able to sustain an optimism that could come only with a sense that one lived in a closed, intelligible universe. (Sypher 1978, 55-56)

Tanto así, que a la larga lo que Pico emprende es la *infinita* tarea de explorar y explotar esa inteligibilidad. Asimismo, es pertinente ver que "Such [...] confidence in the comely order of the world is, in effect, a reaction against the *instability* of gothic art and thought..." (Sypher 1978, 36-37 énfasis mio). Este orden, construido como contención de su propia ansiedad, se aprecia por igual en el arte más concreto del Renacimiento —plástico o arquitectónico— y en su pensamiento *prescriptivo*, precisamente por el reclamo de coherencia con Idea.

La renovada y renovadora solución a la representación del espacio (posterior a la contracción del Cosmos-Arquitectura en la Pintura-deseo y la contemplación del Cosmos abstraído) "[...] brought man into new psychological, as well as physical, relations with reality. [...] The forms existing within the renaissance world of art [...] are 'significant' because they have an aesthetic rather than a moral, religious or naturalistic value" (Sypher 1978, 56).

IV. TERCER CAMINO. DE IDEA A HECHOS

Para la exploración de las diferencias que nos refieren el tránsito de la etapa trascendente —la del modo constructivo— hacia la contingente —la del modo crítico, en la que se reconoce al fenómeno Shakespeare— es fundamental advertir la dinamización de los productos del pensamiento. Tal noción de una dinamización —que en cierto sentido equivale a decir *una dramatización*— de los procesos creativos —tanto artísticos cuanto filosóficos y científicos— tiene su mejor reflexión en el tránsito a la ciencia moderna. La premisa es que:

[The] artists were not necessarily reading Galileo's and Descartes's works, much less those of Issac Newton, whose *Principia Mathematica* did not appear until 1687; but they all had the same mental set. In other words, their efforts proceeded in an analogical

manner; for they worked in different media, but their minds were functioning in the same way. (Darst 1984, 27)

Ciencia, pensamiento dinamizado

Revisemos brevemente los fundamentos del cambio en esa dirección.

A primera vista, la formulación del principio de la inercia todavía incompleto en Galileo, precisado por Gassendi, sistematizado finalmente por Newton, parece ser sólo uno de los aspectos de un proceso de transformaciones profundas al final de las cuales la cosmología tradicional es reemplazada por diferentes sistemas del mundo. (Marejko 1984, 5)

"A primera vista," porque la formulación de ese principio marca el cambio crucial para las tareas creativas: la crítica del Cosmos integrado en Idea. Las consecuencias filosóficas de la formulación del principio de la inercia son de una trascendencia equiparable a pocas. Lo importante aquí es examinar la raíz de tal formulación como hecho definitivo para la modificación radical de los modos de pensar y percibir en Occidente.

El principio de la inercia, desafío a la síntesis aristotélica —base del Cosmos de Idea— se debe a una operación crítica que va de la mano del acto dramático: el paso de un sistema de pensamiento que parte de principios definitorios de índole sotredeterminada (esto es, religiosos, ideológicos o metafísicos de principio), hacia uno que los extrae a partir de principios experimentales o experienciales, descriptivos, relacionales (físicos-corporales) y dinámicos. En la ciencia estos principios en efecto producen un movimiento de carácter más complejo que la simple inyección de la experimentación: esto es, permiten llegar *al otro lado de las cosas registradas en la experiencia* y formular teóricamente modelos de organización de los hechos sobre bases matemáticas en relación dinámica con la experiencia; ello da salida a leyes científicas tal y como las concebimos hoy. Podríase decir que la transición en los modos de pensar de la ciencia hace reflexión de una profunda crisis entre *el planteamiento de la composición sobre la base de un programa constructivo y su realización como un proceso contingente* respecto del programa mismo. En suma, se presenta una tensión creativa entre programa y composición.

Para ilustrar el proceso en el ámbito científico, permítaseme oviar una disensión entre quien refiere la cita siguiente y quien la formula (motivo del gran artículo del que la extraigo), pues, para propósitos prácticos, aquí sólo tiene consecuencias marginales la polémica que sin duda ha lugar en el hecho de que las siguientes palabras se refieren a Occam y no, por

ejemplo, a Galileo. Sirva en principio, luego, de excelente descripción del cambio en el pensamiento al que hago referencia. Así pues, Koyré conversa con Crombie sobre Occam:

La cuestión metafísica del *por qué* de las cosas, a la que se había respondido en términos de sustancias y de causas, *quod quid est*, fue progresivamente sustituida por la cuestión científica del *cómo* de las cosas a la que se respondió simplemente por la puesta en correlación de los hechos, por cualquier medio, lógico o matemático, que condujera a este fin. (1977, 61)

Aun sin prestar atención a las objeciones de Koyré sobre la verdadera aplicación del principio por Occam, la observación es válida para formular nuevas concepciones del movimiento (base del principio de la inercia), tanto más si atendemos a las afirmaciones del francés en su seminal estudio acerca de la aportación científica del Renacimiento (Koyré 1977, 41-50).

Como base eficaz para nuevas concepciones del movimiento, esta transición respecto de la pregunta fundamental que realiza el científico se reproduce y extiende ya en el mundo de la verdadera ciencia moderna a todos los ámbitos. Tal aportación tiene un impacto en el Renacimiento más de modo invertido (es decir, más como un registro de afanes de *contención* que de *liberación* de la ansiedad crítica), como se advierte en la reiteración de preguntas causales y su respuestas mediante la construcción de *qués* —como el cuadro del Perugino o las representaciones geoméricamente "perfectas" de un cosmos estable (círculos, esferas, fig. 7)— a fuerza de atender a una síntesis ideológica, aun cuando las bases estuviesen dispuestas incluso desde la tardía Edad Media.

El historiador de la ciencia casi siempre ha reconocido que el saber medieval físico y astronómico (en el estricto sentido) es mucho más profundo que la oscuridad en la que tradicionalmente se le ha envuelto:

Medieval scholars understood motion in the general aristotelian sense of any change from potentiality to actuality. The laws of motion were thus not limited to mere local motion (a change of place) but embraced any change that could be quantified as a function of time, including the acquisition or loss of weight with age, or grace. When scholars considered specifically local motion, in the fourteenth century, *they became well aware that motion could be uniformly accelerated or nonuniformly accelerated, [something which] they were able to prove mathematically.* (J.B. Cohen 1985, 78, énfasis mío)

Se impone preguntar: ¿por qué no desde entonces se siguió la línea sugerida por la elucidación matemática de tales fenómenos? Es decir, ¿por qué no se abrió la puerta a la experimentación, al método de los hechos, a su dinamización-dramatización? La astronomía en el Medievo, y en contigüidad y continuidad con el Renacimiento, no carecía de razonamientos e incluso instrumentos para alcanzar "mejores" resultados (para el científico

moderno). Como se ha ido haciendo cada vez más evidente en las últimas dos décadas de la crítica de la revolución científica, la respuesta se inclina hacia considerar que la "revolución copernicana" tiene bastante menos de revolución de lo que aparenta:

If [Copernicus's] return to Greek canons of circularity and uniformity was the revolution [fig. 8], there would have been a Copernican revolution only in the old sense of a return to the ideals of the past, a ritual of purification in which later innovations would be eliminated; this would not be a revolution in the new sense of a radical break with the past. (J.B. Cohen 1985, 114-115)

En efecto, la "revolución copernicana" es una especie de constructo de los tiempos modernos para uno y prácticamente uno solo de los atributos de su formulación heliocéntrica, precisamente el de la posición del sol al centro de las esferas. Recordemos cómo, de hecho, Copérnico no piensa siquiera en términos de órbitas, sino del antiguo sistema esferoideo. En muchos sentidos, Copérnico *devuelve* la astronomía a un cauce, realiza un reencauzamiento similar al que varios estudiosos anteriores recurrían cuando sus cálculos experimentales disentían de la Idea del Cosmos ordenado en cuerpos geométricos perfectos: las variaciones en los cálculos-norma se referían de inmediato a fenómenos de inestabilidad metafísica, es decir, a explicaciones relativas a las *normas* del sistema, no a la *observación* y los *hechos*. La formulación copernicana tiene, luego, más de *contención* que de *crítica*.

La auténtica revolución del pensar en la ciencia no ocurre sino hasta que Kepler coloca las variables en el marco de la experiencia y la comprobación matemática estricta, y aun con él el paso definitivo no se da del todo.¹⁰ El artífice definitivo es un científico más crítico, más irónico y humorista, capaz de asumir que la dinamización del pensamiento requiere de un teatro disidente, incluso subversivo: Galileo. Así, los científicos del siglo XIV están casi en colindancia con él. Continuando con su ejemplo de la percepción del movimiento uniforme acelerado y decelerado por los hombres del Medievo y el Renacimiento temprano, J.B. Cohen nos ilustra cómo:

[...] they were able to prove mathematically that the effect of a uniformly accelerated motion in a given time is exactly equivalent to a uniform motion during the same time if the magnitude of the uniform motion is the mean of the accelerated motion. But the mathematical philosophers of the fourteenth century and those who discussed their work in the fifteenth century *never put these mathematical principles to the test by applying them to physical events, say falling bodies*. Galileo's approach to this same problem, on the other hand, was to view these principles, and others, not as pure

¹⁰ Kepler, como veremos en detalle más adelante, opera conforme a la satisfacción, al reencauzamiento, de su particular ansiedad por verificar las normas divinas.

mathematical abstractions but as laws that governed *actual* physical processes and occurrences in the world of *experience*. (1985, 78, énfasis mio)

El proceso albertiano es radicalmente opuesto al de Galileo y en un punto coincidente con los eruditos que refiere J.B. Cohen: la inicial proposición matemática queda fija en el abstracto, como si no se le hiciera pasar por el tamiz del cuerpo, como si no fuese objeto del drama. Con Leonardo la historia se orienta pero no se concreta en esa dirección. Su relativa dispersión y prodigiosa comprensividad derivan en la práctica constante, sin acceder a la complementaria abstracción que se exprese en leyes científicas. Es cierto, no hay necesidad de ello en el pintor ni en el activo tratadista multidisciplinario; su urgencia, más bien está en el disfute de los propios hechos. De ahí Leonardo el inventor, de ahí el enigma: su subjetividad se dramatiza de modo casi exclusivamente individuado, no se proyecta a un teatro más amplio. Leonardo cabe dentro de uno de los sobresalientes atributos del Renacimiento, el de la voraz curiosidad que congrega las múltiples variables de ser y pensar con imaginar mágicamente. Con Galileo (crítico de arte, escritor y científico; intelecto igualmente voraz y refinado) la experiencia, sin embargo, da pie al desarrollo pleno de la magnífica implicación de pasar de *qué* a *cómo*; esto es, no sólo se extiende sino que logra realizarse en leyes y cambios definitivos: su subjetividad se manifiesta en un teatro de lo explícito y persuasivo, si bien el mismo Galileo, lo sabemos, es un enamorado del placer que hay en las operaciones mágicas: un pensador que asume la escisión.

Al señalarnos la paradoja implícita en la sencillez, que no simplicidad, del trascendentemente postulado pero aún no realizado desplazamiento del principio de *qué* y *por qué* en Occam, Koyré coincide con lo que nos enseña J.B. Cohen sobre la frontera no traspasada por los eruditos del siglo XIV. En esa coincidencia ambos nos demuestran tanto la gravedad del paso mismo como el poder de la contención ideológica. Con todo, en el pensamiento de Occam se atisba la transición del pensamiento científico premoderno del *qué* y *por qué* hacia el *cómo* a manera de principio de interrogación. De hecho, constituye un ejemplo de un proceso que podríamos llamar *la dramatización* de los modos de pensar: la puesta en escena del saber, la constitución de un teatro de los hechos donde Idea queda siempre sujeta a la crítica de la experiencia y resulta en la gran mayoría de los casos sacudida y dinamizada. Para completarse, luego, esto pasa por el tamiz del pensamiento metafísico-mágico por obra de una resistencia o un afán de contención, que es como la adecuación albertiana a tipos y postulados comprensivos y perfectos.

Hay una disensión fundamental. En la ciencia, la ansiedad no acepta más la tensión subsumida en el diseño "perfecto" y realiza la transición. *Grosso modo*, Koyré nos dice que:

El gran enemigo del Renacimiento, desde el punto de vista filosófico y científico, fue la síntesis aristotélica, y se puede decir que su gran obra fue la destrucción de esta síntesis.

[...] la credulidad, la creencia en la magia, me parecen consecuencias directas de esta destrucción. Efectivamente, después de haber destruido la física, la metafísica y la ontología aristotélicas, el Renacimiento se encontró sin física y sin ontología...

[...] El Renacimiento se ha encontrado lanzado o reducido a una ontología mágica, cuya inspiración se encuentra en todas partes. Si se miran los grandes sistemas, las grandes tentativas de síntesis filosóficas de la época, bien sea Marsilio Ficino o Bernardino Telesio, o incluso Campanella, se encontrará siempre en el fondo de su pensamiento una ontología mágica. (1977, 42-43)

Aparente contradicción, pues la premisa de la Idea, como hemos advertido en lo que propone Francisco de Holanda (*vid. supra*) es que el artista ha de representar lo natural, una Verdad. No es tal la contradicción: finalmente la Verdad en un fresco como el del Perugino, o en el soneto de Spenser, es equiparable a una función de lo mágico. De hecho toda la propuesta cósmica neoplátonica —fuente de la composición constructiva— lo es. Esa propuesta, como todo en la compleja historia aquí resumida en tres caminos, ya estaba acompañada por las semillas de su destrucción. Siguiendo con Koyré:

[...] fue la concepción de Nicolás de Cusa la que inauguró el trabajo destructivo que lleva a la demolición del cosmos bien ordenado, poniendo en el mismo plano ontológico la realidad de la tierra y de los cielos.

En la física y la cosmología aristotélicas, [...] la estructura misma del espacio es la que determina el lugar de los objetos que allí se encuentran.

Si los cuerpos pesados, nos dice Copérnico, van hacia la tierra, no es porque vayan al centro, es decir, hacia un lugar determinado del Universo... El razonamiento copernicano [apreciable adición crítica, contribuyente a la revolución, amén del heliocentrismo] pone de manifiesto la sustitución por una realidad o un lazo físico de una realidad y un lazo metafísico; por una fuerza física de una estructura cósmica. (1977, 45)

De nuevo irónicamente, de esta sustitución de lo estable e inmanente que había en la cosmología precopernicana (la realidad y lazo metafísico de que habla Koyré) por una realidad y un lazo físico (esto es, un principio netamente *no mágico* que derivará en la base de lo inestable y temporal y que está *realmente pero contenido* en la cosmología copernicana) se desprende la propia "norma de la proporción humana" del arte renacentista, el cual, sin embargo, es un constructo más cercano a lo mágico, a lo absoluto de la Idea.

"This art comes into existence only when we get a sense of space not as a void, as something merely negative, such as we customarily have, out, on the contrary, as

something very positive and definite, *able to confirm our consciousness of being, to heighten our feeling of vitality. Space-composition is the art which humanizes the void, making of it an enclosed Eden*". (Berenson, en Sypher 1978, 67)

Paradójicamente para la mentalidad científica en su sentido moderno, la magia no cree provocar la ansiedad ni la confusión o la sensación de perderse de la verdad, sino todo lo contrario (como está sucediendo también en nuestro tiempo, de credulidad casi desaforada). No obstante, ello nos confirma su origen en una ansiedad de equivalente magnitud. Esta forma de mirar, ajuste de la realidad a las urgencias de nuestros deseos, se ve amenazada por la experiencia, que en el Renacimiento se propulsa con Kepler, por ejemplo, en una de las más grandes ilustraciones de cómo la verdad contingente de la experiencia y el pensamiento del *cómo* hacen crisis del creer; este ejemplo particular hallará mejor exploración más adelante. Por el momento baste que:

Lo que es radicalmente nuevo en la concepción del mundo de Kepler es la idea de que el universo esté regido en todas sus partes por las mismas leyes y por leyes de naturaleza estrictamente matemática. Su universo es un universo estructurado, jerárquicamente estructurado en relación al Sol y armoniosamente ordenado por el Creador. [...] Pero la norma que sigue Dios en la creación del mundo está determinada por consideraciones estrictamente matemáticas o geométricas. (Koyré 1977, 47)

Esto es, en la ciencia se da una transición equivalente a la ocurrida con los modos geometrizados de representar en la plástica, pero con el añadido crítico de que la matemática se infiere, en un estadio crepuscular de su desarrollo, como instrumento de la experiencia, no sólo de la idealidad. Así, Koyré deslinda:

Kepler supo descubrir las verdaderas leyes de los movimientos planetarios; no pudo, en cambio, formular las del movimiento porque no supo llevar suficientemente lejos [...] la geometrización del espacio y llegar a la noción nueva de movimiento que resulta de ello. [...] En su mecánica, como en la de Aristóteles, las fuerzas motrices *producen velocidades y no aceleraciones*. (1977, 48, énfasis mío)

Esto es, no alcanzó a establecer la relación final para el proceso en que se inserta tan innovativamente: no devino el *teatro* de esa experiencia. Otra irónica historia dentro de esta ruta: en el aspecto fundamental —la formulación conforme a experiencias dinamizadas que hagan relación compleja y crítica de las observaciones— Kepler está en principio más lejos de Galileo que los científicos del siglo XIV. No se ha accedido, luego, al hecho definitivo, a la dinamización cabal y final del pensamiento. Nueva paradoja: se requiere de un filósofo que, por mucho que haga crítica de su propia crítica, es un mago —un pensador cuyo saber es esencialmente mágico y cuya intuición es esencialmente ciencia— para complementar la inceptión de la experiencia hacia la crítica definitiva del saber prefigurado:

Bruno no es seguramente un sabio; [...] y sin embargo comprender de mejor que nadie [...] que la reforma de la astronomía implica un abandono total y definitivo de un universo estructurado y jerárquicamente ordenado. (Koyré 1977, 48)

La contribución de Bruno al universo aún chato de Copérnico —el sabio "germano" de su *Cena de las cenizas*— es de sobra conocida. Así la sintetiza Yates:

Dentro de la historia del pensamiento y de la ciencia, Bruno es particularmente ensalzado no sólo por su aceptación de la teoría copernicana, sino, y por encima de todo, a causa del admirable salto de su imaginación, que le llevó a agregar la idea de la infinitud del universo a las tesis de Copérnico, una extensión de la teoría que no había sido siquiera intuida por el genial astrónomo. (1983, 282-283)

Ello a pesar de que, para el propio nolano "*La cena de las cenizas* [...] tiene lugar no en el final escatológico de la Historia" (Granada 1984, 36). Pero aquí tal vez sea de mayor importancia reconocer la reciprocidad de la consabida aportación imaginativa de Bruno al desarrollo del pensamiento científico con su reclamo hacia la subjetividad crítica. Para el paso definitivo, en Kepler hace falta una imaginación poética-dramática. Con base en ello es que, aun dentro de su negación del *progreso* (vid. Granada 1984, 36), el profético Bruno lee en la nueva astronomía una liberación, un acto de individuación supremo, al que añade la creatividad de quien identifica y realiza artísticamente el gran tema moderno del aprisionamiento y su crítica:

[El nolano] Demuestra hasta qué punto aquellos cuerpos que vemos a lo lejos son semejantes o desemejantes, mayores o peores que aquel que está a nuestro lado y al que estamos unidos [...] *Ya no está encarcelada más nuestra razón con los cepos de los fantásticos ocho, nueve y diez móviles y motores. Sabemos que no hay más que un cielo, una inmensa región etérea en la que estas magníficas luminarias conservan las propias distancias por comodidad en la participación/ de la vida perpetua. [...] De esta forma uno solo, aunque solo, puede y podrá vencer, y al final habrá vencido y triunfará contra la ignorancia general.* (Bruno 1984, 76-77, énfasis mío)

De tal modo que:

Aunque [Bruno] no puede elevarse todavía [...] a la noción de un movimiento que se continúa a sí mismo en un espacio en lo sucesivo infinito, llega de todos modos a plantear y afirmar [la] geometrización del espacio y la expansión infinita del universo que es la premisa indispensable de la revolución científica del siglo XVII, de la fundación de la física clásica. (Koyré 1977, 48)

Dado su origen intuitivo-imaginativo —derivado de percibir como insuficientes las soluciones constructivas para el problema de la experiencia tal como se lo transmite Copérnico, más que debido a sus (escasos, nos dice Koyré) talentos como científico— el planteamiento de Bruno coincide con el rasgo primordial de la zona de indefinición o crepuscular en la que se inscribe Shakespeare: el punto de encuentro-conflicto entre la imaginación individuada y la

construcción que aún se postula como Verdad inmanente, a pesar de los pesares.

El puente imaginativo del nolano es el que posibilita la dinamización final de los modos de pensar, el proceso que antes llamé su dramatización. "Kepler y Bruno pueden ser incorporados al Renacimiento; con Galileo salimos sin ninguna duda y definitivamente de esta época" (Koyré 1977, 48). Así Galileo arriba a la fundación de un nuevo pensamiento por el desplazamiento del principio del *qué* al *cómo*, la operación que desplaza el interés, en definitiva, a la experiencia en un sentido moderno, crítico:

The attraction of objects by the earth was thus explained by the Aristotelians in such a way that the answer to *why* they fell was resolved. *What* fell was simply weight. [...] Copernicus [...] gave the earth itself multiple motions; those who accepted his theory could no longer abide by Aristotle's explanation. Galileo Galilei was the first person to truly resolve this paradox, and he did it by simply ignoring the *why* or *what* of the matter and addressing himself to the question of *how* objects fall to the earth. By confronting the dilemma in this way, *he could then discount the problem of causes and concentrate solely on events*. He determined [...] that the fall of an object has nothing to do with its weight or size or physical properties, but solely with the amount of time it covers a certain distance: $D=2AT^2$. This is quite simply the way things fall, and it is always true. (Darst 1984, 13-14, énfasis mío)

Si comparamos con lo que nos decía J.B. Cohen sobre el siglo XIV, la transición había estado inmersa en el poder de contención de Idea. De vuelta a Koyré y el resumen del proceso, llegamos a una consecuencia mayúscula:

[Galileo] admite que el movimiento es una *entidad* o un *estado tan estable y perdurable como el estado de reposo*. [...] La forma irregular es tan geométrica como la regular, es tan precisa como ésta; solamente es *más complicada*. La ausencia de rectas y círculos perfectos no es una objeción al papel preponderante de las matemáticas en la física. (1977, 49, énfasis mío)

El interés se desplaza de Idea a hechos y da lugar a una nueva manera de formular y abstraer, al modo científico de pensar y preguntarse, donde se admite la *individuación crítica*.

Si Galileo no formula totalmente el principio de la inercia porque no llega a representarse la extensión natural como un espacio euclideo, cuando menos corta todos los lazos que, en Giordano Bruno, todavía ligan este principio con una metafísica animista. Esto es lo que lo hace revolucionario y lo que hace que su proceso sea decisivo en la historia de la humanidad. (Marejko 1984, 19)

El arte de la época no responde de manera directa a tal revelación. Pero es posible reconocer que los procesos que permiten la formulación de la inercia tienen ecos en la producción artística, en especial si ésta —como con Alberti y sucedáneos— depende de modelos de perfección que, amén de reclamar la geometría y la ciencia para sí (como en el

caso de la perspectiva "científica" unifocal), se hallan en la correspondiente posición histórica de crisis y transición, marcada en particular por la ansiedad. Tal es el caso de la inyección de lo que podría llamarse un modo "dramático" de pensar, con su esencial ironía.

Escenario para el Cosmos: pensar en conflicto

El tema es que el pensamiento accede a la dinámica relacional. De uno de sus mayores elementos, la inercia, se puede afirmar que "con el principio de la inercia (que implica necesariamente la relativización del movimiento) se pasa de una lógica atributiva a una lógica relacional en materia de cosmología" (Marejko 1984, 24). Y por ello, continúa Marejko, "mientras que antes de Galileo se afirma la realidad del cosmos al darse la posibilidad de atribuir el movimiento o el reposo a un móvil, después de Galileo, al postular un principio que hace imposible esta atribución, se desarrolla una física que debilita esta realidad" (1984, 28).

En términos de representación, esto tiene consecuencias. Al irrumpir el tiempo como factor dinámico del pensamiento, el Cosmos sufre una sacudida que puede formularse como origen —no necesariamente consciente— del modo dramático-moderno de representar. El Cosmos deja de postularse como cohesividad. Pero, ¿resulta posible representar sin él? La historia de la modernidad temprana y de la posmodernidad nos responden que sí en cuanto la práctica: sus productos en un caso demuestran, en el otro asumen, ese principio. Mas para el artista moderno temprano permanece la ansiedad de la relación con un Cosmos. El Cosmos se convierte, así, en un objeto del deseo, de la subjetividad. Para el artista del intersiglo, en quien hemos comenzado a observar una ruptura con la totalización de la experiencia (caso análogo a lo que hemos observado y observaremos con los científicos), se abre la puerta de la particularidad crítica. En gran medida, ello deriva de que las nuevas condiciones del pensar —la fuerza del tiempo, de lo dinámico— proponen un problema doble.

Por una parte, tales condiciones desestabilizan el concepto de identidad subsumido en la estética de la Idea. La representación antigua genera el concepto de una "identidad consigo [que sólo es posible en] el espacio homogéneo de la geometría en donde todos los 'lugares' son iguales, y en el que una traslación, por consiguiente, 'no produce nada' (Marejko 1984, 8).¹¹ Pero en contraste con el modelo tradicional de representación cósmica, cuya matriz es la de "un sólo plano ortogonal que representa un sólo espacio instantáneo en ese

¹¹ Marejko está parafraseando a Koyré (1981, 13, n.52).

instante en particular" (Capek 1984, 34), se genera una representación que admite el factor tiempo, donde

ninguno de [los planos] se encuentra en una posición privilegiada en comparación con el resto de los planos. En otras palabras, no existe un "Ahora en todas partes" único y cósmico; no hay "instante a escala mundial"; esto es lo que significa la famosa relativización de la simultaneidad. (Capek 1984, 34)

Elo incide directamente en lo material: "la concepción moderna de la materia excluye la idea de una sustancia física indefinidamente igual a sí misma" (Merleau-Ponty, en Marejko 1984, 9). Dada la dinamización de la identidad, se propone la segunda vertiente del problema: que las representaciones asumen la dinámica relacional y acuden a la particularidad, traducida como materia, como cuerpo. Aquí no sólo se implica el carácter relacional del arte que hemos visitado y del que visitaremos, sino que se infiere la característica fundamental del arte escénico moderno: el drama y el teatro (potencia y acción, en sí mismos ejemplo del modo dinámico de crear) se constituyen como un lenguaje inclusivo de matrices-productores-intérpretes-receptores en variantes múltiples y relaciones complejas que, en especial, hacen crítica —con el cuerpo— de la perenne transformación: en otro, en ficción —en deseo y ficción— del uno y del otro. Eilo es distinguible en la estética del intersiglo toda:

[...] el manierismo, tan volcado hacia lo pintoresco, lo curioso y —para decirlo con una sola palabra— lo particular, [...] había supuesto una inversión del criterio clásico y produjo inquietantes disposiciones en la literatura y las artes. Wittkower ha señalado que los arquitectos manieristas sentían predilección por el aspecto "inacabado" del orden rústico [...]. (Praz 1970, 96)

Es decir, se percibe el efecto en los particulares dispersos del arte-matriz. Pero su manifestación (literalmente) más tangible está en el arte que emerge de una colusión múltiple, en especial en Inglaterra: el teatro que no es ni reciclaje de órdenes y preceptos antiguos y doctos ni mera continuación del teatro sacro ni del popular que le preceden: un teatro que se acerca al ser desde la ansiedad de su identidad dispersa. Un gran teatrista lo expresa de modo simple pero superior:

There is either the author who explores his inner experience in depth and darkness, or else the author who shuns these areas, exploring the outside world—each one thinks his world is complete. If Shakespeare had never existed we would quite understandably theorize that the two can never combine. The Elizabethan theatre did exist, though [...]. Four hundred years ago it was possible for a dramatist to wish to bring the pattern of events in the outside world, the inner events of complex men isolated as individuals, the vast tug of their fears and aspirations into open conflict. (Brook 1972, 33, énfasis mío)

Una aspiración es no renunciar al Cosmos ni al cuerpo, aun en presencia de un modo de existencia que se ha modificado hasta constituirse, precisamente, en *conflicto, en esencia dramática*. El pensamiento, pues, se ha dramatizado. No sólo porque se ha dinamizado — condición del drama moderno— sino también porque propone el problema de una relatividad que exige respuestas ontológicas, éticas, estéticas y científicas más allá de lo que parezca, se crea o se compruebe como Verdad. Propulsores de un nuevo modo de pensar y ser, los científicos resultan incapaces de separarse del *conflicto*. Saben que, conforme a sus propios principios, “[los] seres y objetos que no son más que lo que son no pueden formar un mundo” (Marejko 1984, 15), y optan, sin remedio, por asumir el conflicto de la oscilación: Kepler es un cosmólogo y no sólo un astrónomo; Galileo es un astrónomo y científico cabal que, sin embargo, abjura estéticamente de sus propios principios irrefutables en lo experimental; Newton lucha y se desgasta en *autocontenerse*, en obstaculizar sus propias conclusiones. El *cómo* provoca el pensamiento dinámico, que está en la base de la representación moderna y, sobre todo, del drama y teatro modernos: el pensamiento se ha dinamizado. Pero a su vez ese pensamiento no renuncia al qué, y sin poder recurrir de nuevo a la geometría ideal, debe jugar con las múltiples opciones de lo inestable, cuya reflexión cabal, por inasible, es el arte de la escena: el pensamiento se ha dramatizado.

Paz lo resume así: “la substancia y el fundamento del mundo es el cambio y la forma más perfecta del cambio es la crítica. La negación se volvió creadora: el sentido reside en la subjetividad” (1973, 24). Coincidente en cierto modo con Auerbach,¹² Paz, al decirnos que “el pensamiento de la modernidad sostiene que el sentido reside en el hombre y el de éste en la historia” (1973, 26), expresa de modo más sucinto algo que el fundamental crítico del Occidente formula así respecto del arte (en especial del teatro) isabelino:

La realidad que viven los hombres se transforma: se hace más amplia, más rica en posibilidades, con lo cual se transforma también, en idéntico sentido, en tanto que objeto de representación. El círculo de vida representado cada vez ya no es el único posible, o una parcela del único posible y sólidamente circunscrito; muy a menudo, se pasa de un círculo de vida a otro, y hasta en los casos en que no ocurre esto, se percibe, como base de la representación, una conciencia más libre [...] La economía de la pieza de Shakespeare no puede ser más pródiga [...]. (Auerbach 1942, 301-302)

La paradoja: cuestionada la identidad, se hacen necesarias las preguntas “qué” y “quién”,

¹² Cf., por ejemplo: “el siglo XVI posee ya un alto grado de conciencia histórica”; “El humanismo es el primero en crear una visión histórica profunda” (Auerbach 1942, 300; 301); etc.

reinas de las preguntas shakespearianas; sin embargo, las respuestas sólo se dan desde un modo que es crítica de esas maneras de preguntar: el "cómo", el modo del pensar dinámico. El pensamiento dinamizado es el pensamiento del drama moderno: el escenario isabelino pone a actuar al pensamiento y lo une, dinámico e inseparable, al drama.

Correlación con el artefacto

En ese tránsito del modo de pensar extático (que es estático, o a lo más mecánico) al modo dinámico-dramático, es posible identificar correlatos, artefactos que de hecho pasen de construcción a proceso, de Idea a experiencia crítica, y de integración y preservación a ironía y desintegración; artefactos que, como con Shakespeare, se encuentren en la zona franca de la transición: en un inestable estado de conflicto programa-composición.

Galileo llega a donde podemos por fin dar cuenta del movimiento, y *de la inercia*; a donde se pueden enlazar el pensar y crear a partir de los hechos (o, como nos lo demostró Bruno, a partir de la *intuición*, modo "irracional" conjugado con los hechos) de modo que, por dar sólo uno de los ejemplos fundamentales, las fuerzas motrices ya produzcan *aceleraciones* y (no sólo) *velocidades*. Aquí el ser, el pensar y el crear son dinámicos y contingentes, por ende complejos, mutables no sólo por acción ineludible del tiempo sino por interacción con él.

Haciendo así de la matemática el fondo de la realidad física, Galileo es llevado necesariamente a abandonar el mundo cualitativo y a relegar a una esfera subjetiva, o relativa al ser vivo, todas las cualidades sensibles de las que está hecho el mundo aristotélico. La ruptura es, pues, extremadamente profunda. (Koyré 1977, 50)

¿Desafío? Ruptura definitiva. Para la historia cultural, el giro es el límite entre la edad antigua y la moderna, y el rasgo que refiere es el definitivo, el que inicialmente nos había señalado Panofsky al considerar al Renacimiento y sus acercamientos a la teoría de las proporciones, y que nos reconfirma un poeta en reflexión de su moderno mundo:

La ruptura de la analogía es el comienzo de la subjetividad. El hombre entra en escena, desaloja a la divinidad y se enfrenta a la no significación del mundo. Doble imperfección: las palabras han dejado de representar a la verdadera realidad de las cosas; y las cosas se han vuelto opacas, mudas. (Paz 1973, 24)

El "mutismo" referido por Paz, no obstante, es, a su vez, necesario objeto de crítica. Las "cosas", al menos en Shakespeare, adquieren una locuacidad cuya magnitud es equivalente a la de los cambios mismos. De entrada, hay 154 cosas que nos hablan y nos hablan, y que también nos dejan ver o nos invitan a ello. Este trabajo no pretende sino registrar una serie de retratos de un tiempo así de crítico, así de excitante.

Capítulo 1

"'Foole', said my Muse...". Programa, ironía, cuerpos urgentes

"Tamely, frail body, abstain today; today
My soul eats twice..."

(Donne, *Upon the Annunciation and Passion Falling upon One Day*)

I. HABITACIÓN INQUIETA

En la introducción a este trabajo comenté que aquí se aborda la crítica shakespeariana del petrarquismo¹ en el "Renacimiento" inglés —tal como se presenta en los sonetos y en una de sus obras "sonetistas", *Romeo and Juliet*— como ejemplo del Shakespeare inestable. La motivación evidente es la de explicarse dos productos históricamente controversiales, si bien de modos distintos. En lo particular hay otras dos razones para esa elección.

La primera es que ambos artefactos refieren una de las mayores fuentes de reflexión dentro de la crítica shakespeariana, parte esencial y continuidad de lo inestable en el fenómeno Shakespeare. Esa fuente es la confrontación de los modos de amar, heterosexual y homoerótico, activos y/o implícitos, siempre oscilantes, tanto en ambos productos (y en otros más, a los cuales se hará referencia aquí y allá), cuanto en la elaboración del fenómeno Shakespeare que conocemos como su crítica, la cual crea una evolución fractal del propio fenómeno. Los sonetos de Shakespeare son un teatro de ese conflicto particular, pero además funcionan como un teatro del conflicto programa-composición que informa lo inestable de un modo análogo a la transición de los modos de pensar que va del *qué* hacia el *cómo*. Los sonetos, sin ser una obra dramática tal cual, sin responder evidentemente al género, están impulsados por los signos del pensamiento que se ha presentado como asunción de *lo dramático, incluso en los modos de la ciencia*; los sonetos son, en efecto, una indefinición, una zona crepuscular en el centro de la transición de la construcción a la experiencia crítica. Tal indefinición se manifiesta en ellos no sólo como conjunto de artefactos literarios, sino en el afán inscrito en ese conjunto de construir, como tal, un artefacto visual y

¹ Siempre para efectos de estudios sobre "petrarquismo" en la época isabelina, el término se refiere más a las convenciones generales derivadas de la tradición que empieza y se tuerce desde el poeta italiano, que no en la presunción de una conexión directa: se trata más de una *imagen* muy distorsionada, historizada, de una influencia en crisis. El vasto tema tiene vastas referencias. Basten algunas de especial mérito: Brooke (1969), Forster (1969), Colie (1974), Muir (1982), Vickers (1982 y 1985), Fineman (1986), Bermann (1988), Peterson (1990), Whittier (1991), Spiller (1992), Stallybrass (1993), Kieman (1995) y Dubrow (1996).

concreto, imaginativo, una *figuración*. Esto último también se aplica a *Romeo and Juliet*, con el añadido de que allí, en la manida tragedia de amor, se inscribe una de las mayores muestras de la tendencia shakespeariana hacia la inestabilidad. Ni los sonetos, ni *Romeo and Juliet* pueden presumirse —contra su aparente intención— como algo que es "sí mismo".

La segunda consideración está implícita en el uso de un soneto de Spenser a modo de ilustración (y, más adelante, de uno de Sidney): los sonetos son artefactos de extensión mínima, "manipulables" y "observables" "de frente", tal como nos sucede con el cuadro de Rafael o el del Perugino; son objetos-postulados que se desean autónomos y autocomprensivos (coherentes con sus programas) y dentro de cuyas dimensiones es posible explorar más en detalle las interacciones de los elementos del programa y sus resoluciones (o irresoluciones) como composición. Ninguna forma lírico-poética en la historia de Occidente —en su *breve* historia— tiene tan peculiar y extendido atractivo como minúsculo universo de ejercicio y reflexión poética; ninguna se ha enlazado tan frecuente y universalmente con el problema de responder tanto a las exigencias impuestas por la presencia de una autoridad tal como la de Petrarca, cuya sombra acecha como la del primigenio terror patriarcal. En los capítulos restantes esa presencia —vuelta fenómeno, no individuada, no sobra reiterarlo— será una imagen representativa del objeto de la inestabilidad.

El soneto, como nos dice Samuel Daniel en su *Defence of Rhyme* de 1603, es una habitación que desea ser mundo:

[...] is it not most delightful to see much excellently ordered in a small room, or little gallantly disposed and made to fill up a space of like capacity, in such sort that the one would not appear so beautiful in a larger circuit, nor the other do well in a less, which often we find to be so, according to the powers of nature in the workman. (en Hiller 1977, 2)

A juzgar por la "pintura visual" que Daniel construye para este casi *ente* de la poesía occidental, podría llamársele uno más de los objetos de la disolución moderna, en tanto resulta modificado por la reducción del mundo experienciable-contemplable de la ciudad-habitación al mundo-reflexión del cuadro. Este último concepto resulta perceptible en Spenser debido a que su programa "arquitectónico" concuerda con lo dicho por Daniel: el edificio "miniatura" del soneto 30 de los *Amoretti*, por ejemplo, es una pieza puntualmente engarzada en una arquitectura mayor, la secuencia a que pertenece. Los sonetos de Shakespeare nos pueden conducir a la inestabilidad que asoma en él y ser punto de remitencia para un análisis de otros hechos shakespearianos. Uno de los puntos cruciales, de hecho, es que la

arquitectura en que se inscribe cualquier soneto shakespeariano es de sí un teatro oscilante.

Para ello, visitemos primeramente una habitación de Sir Philip Sidney que nos revela un asomo del desafío a la Idea dentro de otra arquitectura, la de su *Astrophil and Stella*, tan cohesiva como la que más en su totalidad, pero graciosamente admensiva de ciertas grietas en la Idea. Este soneto, el primero, es una práctica paródica ciertamente asumida como tal, pero en ello es práctica revelación de los *modos* de la experiencia que más allá provocan la crisis. El soneto de Sidney influye en el de Shakespeare. En especial porque la subjetividad esgrime, sabiamente controlada, la mejor de sus armas: la ironía y la (auto)crítica.

II. SIR PHILIP SIDNEY: DRAMA DE LA AUTOIRONÍA

¿Resulta curioso que, entre todos, Sidney anuncie una transición hacia la ironía moderna? Tal vez, pues Sidney es uno de los postulantes del arte constructivo citados en la introducción a este trabajo. Pero es cierto. La incipiente afinidad de Sidney con lo inestable se advierte en sus sonetos. Los sonetos de Sidney son la reflexión de un espíritu listo para explorar una nueva estética crítica. La ironía particular, no obstante, es la de su muerte, que impide la abierta consolidación de ese espíritu. Si el cambio definitivo del mundo antiguo al moderno se describe tópicamente como un cambio "dramático", esa topicalidad no anula --si bien distrae-- que semejante transición esté, en efecto, inscrita en *lo dramático*. Como todo proceso histórico, antes que presentarse de tajo, lo dramático comienza por crear grietas mediante el cuerpo en la continente Idea, incluso en quien la promulga como su credo natural.

Alumno y maestro modelo

En la Inglaterra de mediados del XVI, la escuela de Shrewsbury tenía reputación de ser "the best filled school in England" (Rowse 1978, 503). Sus políticas de admisión permitían una interesante mezcla de alumnos con diversas extracciones sociales: nobles, caballeros, burgueses, incluso simples parroquianos que compartían una educación marcada por el ideal del saber para la virtud y el saber mismo. El *Lord President* de los *Marches* de Gales en 1564 era Sir Henry Sidney. Al inscribir a su hijo y heredero Philip en la escuela de Shrewsbury, cercana a su residencia en Ludlow Castle, le hizo llegar una carta aconsejándole así:

Be humble and obedient to your Master, for unless you frame yourself to obey others, yea, and feel in yourself what obedience is, you shall never be able to teach others to obey you. (En Rowse 1978, 504)

Semejante visión de la obediencia es connatural a la de la educación noble del momento: existe una liga indisoluble entre el hecho de aprender y el de enseñar. Y este concepto de tales relaciones concuerda con lo que dice Gombrich sobre ciertas normas del aprendizaje:

El amor al sistema característico del didactismo medieval ha inspirado la creación de árboles genealógicos completos que ilustran la dependencia mutua de los conceptos lógicos. En el "árbol" de los Vicios el Orgullo es la raíz de todo mal, en tanto que el correspondiente juego de virtudes deriva de la Humildad. Tales ilustraciones se aproximan extraordinariamente al diagrama didáctico, las personificaciones están totalmente subordinadas a la Idea y pueden ser reemplazadas sin dificultad por meros rótulos verbales. (1983, 219)

El gran maestro Sidney habría de aprender esos conceptos como los de un arte, pues la Idea del Arte es congruente con cada una de sus manifestaciones: Sir Henry educa al que será educado para que, a su vez, aspire a educar.

No hay sorpresa ni nada curioso, de entrada, en que el poeta, político y soldado Philip ejercite su pluma, casi treinta años más tarde, en una disquisición sobre la maestra suprema, la poesía: una *Defence of Poesie* con similares argumentos de orgánico fluir. Sin embargo, la teoría y la práctica de la construcción renacentista no coinciden siempre del todo.

* * *

The Lady of May: una incómoda alegoría para la reina

En junio de 1577, Sir Philip Sidney regresó a Londres de una embajada con los líderes del protestantismo continental. Su misión era preparar el terreno para la creación de una liga protestante. A mediados de la segunda década de su vida, Sidney había comenzado brillantemente la carrera diplomática y militar para la que se había preparado con todo esmero, con Castiglione como uno de sus guías. Pero transcurrieron ocho años antes de que recibiera su segunda encomienda, misma en la que moriría. La reina parecía haberlo suprimido de la lista de sus favoritos. Sidney era a todas luces el prospecto ideal para convertirse en yerno de Guillermo de Orange y posible comandante de las fuerzas de los Países Bajos, por tanto, candidato importante a la sucesión.

Cierta lógica indica que Isabel temía el ascenso del caballero poeta en las preferencias de algunos sectores de su reino, en especial por parte de la familia Dudley y sus allegados. Su activo ministerio en favor de la liga protestante coincidió con el inicio de las negociaciones para el matrimonio de Isabel con el Duque de Alençon, hermano del rey de Francia. La idea de la liga se desvaneció poco a poco; a pesar de sus esfuerzos, Sidney no recibió sino escasas muestras de favor real y muy poco en bienes materiales. Su situación

financiera era decididamente inadecuada, conforme a sus naturales expectativas: su padre, Sir Henry Sidney, en alguna ocasión se quejó de que la reina le había concedido "not so much ground as I can cover with my foot". Por si fuera poco, el poeta se atrajo aún mayor disgusto de Isabel cuando su *A Letter written by Sir Philip Sidney to Queen Elizabeth, touching Her Marriage with Monsieur* comenzó a circular públicamente en forma de manuscrito. Sidney abogaba de modo excesivo en favor del derecho de los nobles a aconsejar a su reina. El disgusto de Isabel provocó que el poeta se alejara de la corte.

A pesar del gradual enfriamiento, o quizá como contribuyente a él, en 1578, un año antes de la *Letter...*, Isabel posiblemente presenció en los jardines del conde de Leicester en Wanstead un divertimento pastoral escrito por Sidney: *The Lady of May*. Tanto en mayo de ese año como en el siguiente, Isabel visitó a Leicester, por lo que la ocasión de *The Lady of May*, a más de hacer visible referencia a la visitante, la tuvo por directa espectadora-lectora de una pieza que deseaba presentar una idea, un divertimento dramático de nobles proporciones que fuera cifra e imagen del orden nacional con fundamento en el juicio soberano de la Reina Virgen, prudente árbitro y palabra definitiva en un Cosmos en el que ella era natural fuente y agente del poder. Empero, dentro de un programa de "excellencies" como el que propone para la poesía, Sidney también parece introducir un alegato para promover, además, el ascenso del autor dentro de la estructura política del reino, así como restañar su relación personal con la monarca, cuestiones contingentes y nada abstractas, incompatibles en lo esencial con la eología constructiva.

Con la alegoría dramática de *The Lady of May* Sidney se proponía, "under the vaile of homely persons, and in rude speeches to insinuate and glaunce at great matters, and such as perchance had not bene safe to have beene disclosed in any other sort" (en Montrose 1990, 374). Al aparejarse esta alegoría con la atrevida *Letter...*, contra sus propósitos el poeta se aseguró de no contar más con el aprecio soberano. *The Lady of May* no satisfizo la sensibilidad de Isabel: quizá no respondió a las expectativas de la soberana respecto a un objeto referido a su ser y actuar. Sidney debió, entonces, entrar en una etapa de semirretiro político en la residencia de su hermana en Wilton, dentro de la cual, como es de sobra conocido, abordó la composición de la primera *Arcadia*. Durante esos años, Sidney sostuvo una correspondencia regular con su amigo y mentor Hubert Languet, quien le recomendó: "...give way to necessity and reserve yourself for better times." Entre las observaciones más interesantes en esas epístolas, Sidney incluyó lo siguiente:

My mind itself, if it was ever active in any thing, is now beginning, by reason of my indolent ease, imperceptibly to lose its strength, and to relax without any reluctance. For to what purpose should our thoughts be directed to various kinds of knowledge, unless room be afforded for putting it into practice, so that public advantage may be the result, which in a corrupt age we cannot hope for? Who would learn music except for the sake of giving pleasure? or architecture except with a view to building? But the mind itself, you will say, that particle of the divine mind, is cultivated in this manner. This indeed, if we allow it to be the case, is a very great disadvantage: but let us see if we are not giving a beautiful but false appearance to our splendid errors. For while the mind is thus, as it were, drawn out of itself, it cannot turn its powers inward for thorough self-examination; to which employment no labour that men can undertake is any way to be compared. Do you not see that I am cleverly playing the stoic? yea, and I shall be a cynic too. (en Montrose 1990, 375)

Las reflexiones de Sidney en esta carta revelan tanto al talentoso y estimable pensador cuanto al hombre político que sufre por una querrela decisiva para sus muy inmediatas aspiraciones —un sujeto con cierta ansiedad —y sobre todo sugieren algo de inconcordancia con el de otro modo sólido cuerpo de presunciones neoplatónicas: la autocaracterización de Sidney al final de estas observaciones privadas es la de un actor, un agente dramático, "vida de sombras", que diría Hamlet. En efecto, sus observaciones sobre la virtud de la autocontemplación indican tanto acerca del abstracto valor intrínseco del conocimiento cuanto de las frustradas intenciones del hombre, cuerpo activo, que convergen en Sidney.

Así las había ya vertido en *The Lady of May*, una confluencia entre la proposición elevada y abstracta del "espejo" educador de la sensibilidad política, y el más personal y urgente reclamo del servidor a las puertas de su rechazo. Es decir, el objeto de arte se hace mixtura de propuesta construcción —programa— y urgente experiencia —composición— que al intentar confluir, chocan, crean una inestabilidad, tal vez una dinámica inesperada. Sidney examina su papel como cortesano y poeta, y promueve la aspiración personal a la virtud, con el afán de servir a la soberana y a la nación, al tiempo que defiende el autoperfeccionamiento legítimo del noble protestante humanista: afirma la eficacia didáctica de la poesía y reclama el derecho del cortesano a llamar su autoconstrucción obra de arte. El neoplatónico es

necesariamente disidente pero necesariamente continente. Dentro de los límites de la Idea, asoma una ambivalencia. No es que los productos de lo estable no construyan o transmitan un pensamiento autoral, es que ese pensamiento aquí se manifiesta como asomo crítico, inruptor, por obra de la ironía filtrada al interior de un objeto que hace desprenderse de sí elementos que rebasan el marco cohesivo, que ponen lo intemporal en la crisis de la experiencia temporal, de la ansiedad individuada.

Al intento de Sidney le vendría casi exacta una advertencia como la que hace Ripa en 1593 respecto de imágenes que pecan al no ajustarse a las autoridades:

Las imágenes con las que se pretende dar a entender algo distinto de lo que ve el ojo no tienen regla más breve ni general que la imitación de los testimonios que se conservan en los libros, las monedas y los mármoles de los ingeniosos latinos y griegos o de pueblos más antiguos que inventaron este artificio. Por ello puede por regla general comprobarse que los que trabajan ajenos a esta imitación yerran, bien por ignorancia, bien por exceso de orgullo, dos tachas en extremo aborrecidas por los que tratan de hacerse merecedores de estima. (en Gombrich 1983, 228)

Por supuesto, para Ripa "lo que ve[ría] el ojo" en este Sidney son imágenes monstruosas, incoherentes con la belleza. ¿Desafío de Sidney? Yates (1982, esp. caps. VIII-XV), partiendo de una sola guía de abstracción, nos propondría sumariamente que no. Empero, si en Sidney es posible advertir a la vez construcción e ironía —y *autoironía*—, luego estamos cerca de un cambio que no por sabido es menos importante. Y que se refleja en su práctica del soneto.

Sidney: Astrophil: Sidney

La etapa de semirretiro de Sidney antes señalada coincide no únicamente con la composición de la primera *Arcadia* sino con la fecha probable del inicio de su *Astrophil and Stella* y la *Defence of Poesie*: 1582. Este dato es particularmente importante con respecto a Shakespeare por tres razones fundamentales.

Una es que la posterior y abundante producción de sonetos en inglés —de la cual Shakespeare representa una de las más importantes porciones— es en mucho resultado de la circulación de los manuscritos de la serie de sonetos de Sidney —la cual no apareció en forma de libro hasta la edición pirata de 1591—, a pesar de que la forma (introducida por Wyatt y Surrey a través de sus brillantes traducciones y adaptaciones de sonetos petrarquistas desde

la época de Enrique VIII) fuera conocida e irregularmente utilizada por diversos poetas anteriores al trabajo del autor de *Astrophil and Stella*. Sin embargo, es con Sidney que el soneto cobra un auge decisivo —aunque casi de inmediato sale de escena, cuando menos en su forma más tradicional. Corresponden a la época de Sidney todas las varias colecciones de corte netamente petrarquista: entre 1591 y 1610 se escriben o publican las secuencias de Spenser, Daniel, Constable, Barnes, Drayton, Lodge, Percy, la anónima *Zepherya*, Griffin, Smith, Tofte, Lynche, y por supuesto, Shakespeare. Después de Shakespeare, no obstante, el soneto se utiliza para prácticas muy diferenciadas del petrarquismo original, destacándose los sonetos religiosos de Donne y los de variadas metas en Milton.

La segunda razón es una particularidad de la anterior: que los sonetos de Sidney son una de las principales matrices (si no la principal) para la composición de sonetos por el dramaturgo de Stratford, así como también para la composición de obras dramáticas, pues Sidney es un recurrente eco en lo demás de la producción shakespeariana.

Y la tercera, la más importante, es que en los sonetos de Sidney se hace patente una asimilación de los modos dramáticos de componer —si bien dentro de los márgenes de las normas establecidas— hacia opciones críticas que son concomitantes a las más elocuentes y complejas aplicaciones de la forma por parte de Shakespeare. Esto se percibe sobre todo en tanto la ironía comienza a aparecer cada vez más significativamente en relación con los modelos a imitar, siendo Petrarca (el petrarquismo del Renacimiento inglés, reitero) el fundamental punto de partida y distanciamiento.

Los 154 sonetos shakespearianos revierten y hacen crítica múltiple del modelo petrarquista, en tanto despliegan una búsqueda de reconciliaciones entre amor y pasión mediante recursos y enfoques disyuntivos o cuando menos críticos del principio de la cadena de los triunfos del poeta italiano y de la disposición de las figuras amorosas. Los sonetos shakespearianos realizan exploraciones de una psicología que va de la contemplación ordenada al involucramiento caótico en los procesos de la mutabilidad; y, sobre todo, dan un tratamiento dramático y concreto a la experiencia. Si esto es cierto, *Astrophil and Stella* apunta hacia Shakespeare en más de un sentido. Con los sonetos de Sidney se presenta una confluencia de los modos prescritos con el rasgo anticipado en su *Lady of May*: un matizado pero perceptible movimiento de carácter irónico que permite la gradual filtración del poeta dinámico y reflexivo en camino de explorar una inminente crisis.

Sidney es el único sonetista inglés que practica una sistemática combinación de

canciones con los sonetos de su secuencia, en el estilo de Petrarca. Por supuesto, su relación con el maestro italiano reside en aspectos menos evidentes y más trascendentales. Petrarca deja atrás la inspiración cristiana medieval de la *Vita nuova* de Dante al emplear una serie de poemas líricos para retratar, en piezas de magnífica armonía, no el milagro de un amor ordenado por la inteligencia divina sino, sublimada, la vacilante psicología de un amante humano. Si el italiano inscribe en sus propios versos una nostalgia llena de dilemas por un distinto y entonces relativamente desconocido mundo (el clásico) en el que el ser humano desempeñaba un papel más central, Sidney traslada el impulso del maestro al entorno de su personal época, estética y querella.

Algo interesante es que esa querella inicialmente es contra la degradación del modelo cuando se fracasa al buscar *expresividad*, lo que anuncia su inclinación hacia el drama. En la *Defence of Poesie*, Sidney advierte que:

[...] truly many of such writings, as come under the banner of unresistable love, if I were a Mistress, would never perswade mee they were in love: so coldely they apply fiery speeches, as men that had rather read Lovers writings [...] then that in truth they feele those passions. (1905, 57)

Sidney reconoce la necesidad de, y procede a, remediar la carencia de expresión con su propia obra. Pero allí también inscribe su tal vez mayor si no tan evidente propósito de ejercer sobre la materia y modos de su expresión una consciente reflexión crítica —a manera de una *Ars Poetica* en práctica exhibición y constante revisión— y también, lo más relevante, una dinamización del componer. Con ello transporta su arte no sólo al mundo de la Idea, como lo propone él mismo, sino también a la experiencia urgente del amante ...y tal vez de la frustración de sus anhelos de tener un papel decisivo en el rumbo de Inglaterra. Asimismo, Sidney escribe, como se desprende de la carta a Languet, desde su cuestionamiento íntimo del noble propósito de la actividad intelectual; escribe, recordémoslo, como un "*hypocrite*", un actor que reconoce desempeñar un papel conflictivo y autoirónico.

La creación de Stella refleja, luego, tanto la previsible imitación de Petrarca cuanto una asimilación del modelo —la Dama, la amada inaccesible— a una sensibilidad que ya ha advertido la inestabilidad en la *degradación* del modelo. Sidney crea en los sonetos de *Astrophil and Stella*, conjuntamente con un retrato del amante que obtiene de Petrarca, un juego de ironías en que su inteligencia propositiva aborda el problema de la composición poética, y atisba a la relatividad de los conceptos de los que parte para esa composición, con gran alcance crítico ... si bien no radicalmente.

El amante-poeta incipiente y su estrella

Astrophil and Stella bien podría tener lo siguiente por *motto*:

[...] I think it may be manifest, that the Poet, [...] doth draw the mind more effectually then any other Art dooth: and so a conclusion not unfitlie ensueeth, that as vertue is the most excellent resting place for all worldlie learning to make his end of: so Poetry, beeing the most familiar to teach it, and most princelie to move towards it, in the most excellent work is the most excellent workman. (Sidney 1905, 28)

Astrophil, el amante de la inalcanzable estrella, aspira a convertirse en el "excellent workman" de la *Defence*. El retrato es, a un tiempo, voz del personaje y perspectiva del autor crítico. El primer soneto de *Astrophil and Stella* es exquisito registro de los arhelos del amante y la conciencia del Poeta acerca del poeta:

Loving in truth, and faine in verse my love to show,
 That she (deare she) might take some pleasure of my paine;
 Pleasure might cause her reade, reading might make her know
 Knowledge might pitie winne, and pitie grace obtaine,
 I sought fit words to paint the blackest face of woe,
 Studying inventions fine her wits to entertaine;
 Oft turning others' leaves, to see if thence would flow
 Some fresh and fruitfull showers upon my sunne-bum'd braine.
 But words came halting forth, wanting Invention's stay;
 Invention, Nature's child, fled step-dame Studie's blowes,
 And others' feete still seem'd but strangers in my way.
 Thus great with child to speake, and helplesse in my throwes,
 Biting my trewand pen, beating my selfe for spite,
 'Foole,' said my Muse to me, 'looke in thy heart and write.'

Aquí, el incipiente poeta *Astrophil* es de inmediato el objeto de las deliciosas ironías del Poeta Sidney, quien despliega un asombroso dominio de la forma para exponernos —dramatizamos, dinamizamos— la figura del escritor a tientas, un desdoblamiento que no es tal, un juego maestro entre el creador y su materia.

El primer hecho comúnmente observado acerca de *Astrophil and Stella* es que nuestro poeta construye una *persona* poética para la secuencia, creando una perspectiva irónica que empapa la obra, una distancia que apunta más allá del juego inicial, en el que *Astrophil* es un poeta novicio y hasta torpe, si bien crece gradualmente en ese juego para cristalizar como Poeta. *Astrophil* queda, luego, dramatizado; su voz procede de un ámbito para el cual el Poeta que lo crea es, a un tiempo, filtro y comentarista. Esta asimilación dramática de la voz tal vez no haya merecido otra atención que la que se le ha dado como proyección del Sidney-amante frustrado. Pero dejando de lado la gastada especulación sobre el origen de la

secuencia en su amor trunco por Penelope Devereaux,² el propósito de Sidney es primordialmente estético: el primer soneto de *Astrophil and Stella* es un *ars poetica* en miniatura que, en su último verso, afirma el origen supremo de la verdadera poesía en la imagen de la Dama impresa en el corazón del escritor (por supuesto, petrarquista), y no en la cómicamente vana imitación de imitaciones, tal como se desprende del segundo cuarteto.

Más allá, Sidney realiza su reflexión del arte del poeta en un escenario crítico en donde el personaje se escinde y juega doblemente con los principios del arte que él mismo ha expuesto, con dos resultados muy atractivos en la forma. Uno: el objeto que idealmente tendría por norma la consecución de un todo armonizado que alcanzara la meta perfecta ("to paint the *blackest* face of woe") resulta todo reflexión y nada concreción. Y dos —lo más importante—: el soneto se ofrece como descubrimiento (nada necesariamente novedoso en sí) que es *proceso* casi caótico (ciertamente cómico) e internamente autoirónico, crítico tanto de principios *per se* —es decir, como programa— cuanto *in situ* —esto es, en la composición.

Por virtud, en principio, de la escasa destreza poética del personaje —que no, obviamente, de su autor— este soneto resulta un ejercicio dramático de constantes resquebrajamientos, un sondeo de lo inestable. En cuanto programa, el poema de Sidney es una demostración aleccionadora contra modos de pensar la poesía que advierte errados ya desde la *Defence*; luego, en este soneto hay *un diseño que admite la composición equivocada* con el importante fin de demostrar los errores. Pero en cuanto resultado —composición visible, artefacto—, el poema exhibe rasgos contradictorios a su Idea original. No es que finalmente sea una composición "equivocada" en términos del propio Sidney —no hay error donde no se comparte el principio— sino que termina por desbordar su continente cohesivo y atisbar, no más, a un modo dinámico de pensar poesía, crítico de la Idea en sí, que no como proyecto. Un examen detallado nos puede conducir a ello.

Comedia leve de enredos compositivos

Para empezar, el soneto está escrito en versos "alejandrinos" a la inglesa (esto es, en hexasílabos yámbicos), siendo uno de los seis que así se incluyen en la colección y por tanto una selección métrica anómala. En este caso, el metro parece apuntar a una caracterización del poeta Astrophil como lector-imitador de modelos afrancesados y, a un tiempo, como

² A este respecto, vale la pena consultar a Spiller (1992, esp. cap. 7).

temeroso practicante de versos "difíciles" que podrían ocultar la intención de contar con un poco más de "campo" para la ejecución insegura. Los alejandrinos de Astrophil en su mayoría adolecen del mal común a tales versos; muchos son en realidad líneas compuestas, a veces, incluso, a fuerza cómica: e.g., en el verso 2, "That she (deare she) might take some pleasure of my paine", la parentética frase es, sí, feliz y artificioso suspiro de amor (O, me) y, a la vez, segmento indispensable para *alargar* un pentámetro. Pero es Astrophil, no Sidney, quien evidencia tales carencias, y es Sidney, no Astrophil, quien las compone magníficamente.

Conforme al conocimiento que Sidney demuestra de sus modelos ingleses de principios del XVI, y de su abreviación en la exquisitez petrarquista, Astrophil elige una combinación de las rimas italianas primitivas (que históricamente devienen rimas inglesas características) con el esquema inglés del pareado final: *abab/ abax/cdcd/ee*. Asimismo, las adereza con un juego asonante entre las rimas del tercer cuarteto y las anteriores:

"show/ paine/ know/ obtaine; woel/ entertaine/ flow/ braine;" y "stay/ blowes/ way/ throwes".

Ello nos causa dudas si Astrophil busca sostener un gracioso flujo vocálico básico a lo largo de su ya de sí extenso esfuerzo, o si su imaginación musical es corta y se autorrefiere... y a la vez se autoparodia involuntariamente. Mi sospecha es que Sidney *busca* parodiarlo.

Más aún, el soneto "a la inglesa" de Astrophil es uno de muchos en la secuencia que Sidney decide tratar con una lógica interna "no inglesa", o mejor dicho, sin apego a una división estrófica perfectamente correspondiente a la distribución de las rimas. El soneto 1 está en apariencia subdividido por rima en tres cuartetos y un pareado, pero en realidad funciona como un soneto de dos cuartetos (que pueden y no realizarse como octava) y dos tercetos (que operan y no como sesteto, con todo y la reglamentaria *volta* del verso 9: "But..."). No es éste, por supuesto, el único soneto que Sidney escribe así, y de hecho en adelante su riqueza imaginativa y práctica lo lleva a estupendas combinaciones de octavas petrarquistas con sestetos ingleses. Pero a estas alturas del "desarrollo" de Astrophil como poeta, lo que en posteriores ocasiones se traduce en manifiesto de maestría poética (Astrophil a través de Sidney), es consecuencia de una chusca prisa por componer.

Lo preponderante, aquí, es el espíritu cómico. Astrophil utiliza el primer verso para declarar su legítima intención poética: ama de veras y desea honestamente (de)mostrar su amor por la vía legítima, el verso que deviene soneto. Su fin: que la amada (amada ella) obtenga placer de su dolor. Pero el Poeta Sidney nos guarda una primera ironía, a modo de

juego de palabras: "Not at first sight", perhaps, but 'in mine of time', as Sonnet 2 says, the reader will notice the pun in the first line: 'Loving in truth, and [fain in]feining verse my love to show...'. As the eminent critic Touchstone well knew, 'the truest poetry is the most faining' [...]" (Spiller 1992, 116). De modo que, desde un principio, estamos dentro del juego de fingir y no fingir (feigning/fain in), donde el uno se equivoca con la anuencia y sabiduría del otro. En adelante se desprende un proceso dramático marcado por una pseudoanadiplosis, que constituye una especie de evocación involuntariamente burlesca: una ingenua y esperanzada cadena imaginativa en la cual Astrophil sueña un resultado feliz, haciendo anhelado si modesto cuerpo de su deseo.

Más que verlo, el poema exige que se le escuche, como una pieza drámatica que incluye sus acotaciones tonales-interpretativas en la red fonológica. Se inicia con dos alejandrinos ingleses un tanto partidos si bien rítmicamente aceptables; como se señaló, el segundo es cómicamente artificial, y el primero, a más de su ataque trocaico, ofrece un contraste irónico entre la fuerza de su primer segmento, "Lóving in trúth", y su desfalleciente complemento después de la pausa explicativa "and fáin in vérse my lóve to shów" (con su chusca oposición entre la /t/ dominante de "truth" y la suavidad lánguida de las /f/, /v/, /l/ y /sh/ que le siguen). Luego, ofrece un desfogue casi tamborileSCO en el dístico siguiente. Éste en realidad consta de cuatro segmentos de tres pies en lugar de dos versos completos, con los tres primeros en ataque trocaico —el último casi— y final yámbico, que los hacen simétricos y resonantes al optar por un esquema de inicio "vigoroso" y final "masculino":

- (3) Pléasure might caúse her réade, | réading might máke her knów,
 (4) Knówledge might pitie wírne, | and pitie gráce obtáine.

El efecto es apropiada y estupendamente cómico. Astrophil parece estar dándose ánimos al dejar que cada paso de su imaginario efecto en Stella conduzca a la felicidad de "grace", en un movimiento emocional ascendente, muy académico y ciertamente ingenuo (para Sidney, ingenioso). De hecho, lo que esto nos sugiere es la intrusión de lo temporal dentro de un programa que habría de apuntar a estabilizar, a resolver, el amor dolido. Es como si a la mitad del cuarteto se hubiese interpuesto una cancioncilla ingenua de cuatro versos cortos apiñados en dos alejandrinos, que para el final semeja una machacante e involuntaria fórmula de sonidos chuscamente enlazados que registran una esperanza inocente. Ello se desprende también de la aliteración irresistiblemente simpática de "pitie..., pitie", y la ligadura exigida por los tres últimos acentos, vía la insistencia en sonidos vocálicos cortos y agudos: "and pitie

gráce obtáine": /i/, /ei/, /ai/. El personaje es una función dramática dentro del programa lírico.

A este sincero pero chusco arranque (juguetón, por parte de Sidney) le sigue, al abrir el segundo cuarteto, una profunda y contrastante inmersión en la negrura del estado melancólico de nuestro amante-poeta, como si de pronto su propio arrebató ingenuo le fuera pesada losa, conciencia de la fugacidad de la "grace", de la imposible felicidad recién imaginada. El verso 5, alejandrino completo, está cargado de una desesperanza que es autocorrección de la anterior cantinela de buenos deseos (escúchense las vocales largas y oscuras pesadamente acentuadas: "sought... words... páint... bláckest... fáce... wóe"); el verso 5 resulta prácticamente demasiado deliberado.

Tal vez se trata, decía, de una autocorrección poética de quien se ha dejado desviar dramáticamente del apropiado tono sombrío hacia la mecanicidad cómica del estribillo simétrico de los cuatro segmentos del dístico anterior. Tal vez sea la dramatización paródica del amante y sus vuelos ingenuos por parte de su escritor. Tal vez sea el deliberado contraste, también dramático, que en un nivel opera como sincero —si bien exagerado— despertar del soñador, en otro, conciencia del "deber" poético, en otro, generosa ironía del Poeta maestro (Sidney) al poeta autodidacta (Astrophil), y en otro, en fin, guiño del maestro a nosotros, el cual completa un triángulo crítico. Tal vez lo mejor es que *puede ser todo eso a un tiempo*. De hecho, creo que habría que inclinarse por la última (y complicada) apuesta, a fin de hacer justicia al hecho más importante: que se ha creado una interacción compleja de naturaleza dramática, que *nuestra* percepción y participación constituyen factores primordiales para el juego irónico-crítico, más allá de nuestra comprensión de los elementos predeterminados del mismo; algo semejante a lo que sucede cuando nos plantamos frente al cuadro de Reni (fig. 6). Esto es, la interpretación se difunde y rebasa los límites del marco referencial, aun cuando éste se postule como estrictamente indispensable.

El resto del segundo cuarteto, cuya confección es casi impecable, crea un contraste aparente con lo tentativo del primero. ¿Astrophil que logra, por un instante, capturar el arte que le prometen sus esfuerzos? ¿Sidney que nos regala un anticipo de la maestría por venir? Los versos 7 y 8 fluyen de manera exquisita, con el audaz encabalgamiento de los tres pies de la segunda mitad del 7 hacia el melodioso verso 8, legítimo alejandrino, remate de la aparente octava. Este remate, con sus aliteraciones, logra concretar (¡al fin!) una imagen compleja, la del atribulado poeta que resiente haberse paseado infructuosamente bajo el sol quemante de los maestros a quienes buscó imitar, la insolación que es huella natural de las

"leaves" (tanto páginas como hojas de un árbol matinal), tejiendo la figura del estudioso en su encierro lector con la del paseante en la tierra de la inspiración. A la vez, no deja de asombrar la comicidad de la combinación, que comienza por proponer la construcción del más oscuro rostro del penar y termina por hablarnos de una mente afectada, mareada por la luminosidad del sol bajo el cual ha buscado las claves de la sombría apariencia.

La octava, para mayor complejidad, opera como sí y contra sí. Ligada lógicamente porque el verso 5 y sus secuelas se desprenden como oración principal de la larga introductoria del primer cuarteto, la octava se parte por virtud de los graves contrastes de sus cuartetos. Sidney establece una diferencia entre las unidades de la unidad que, si no la diluye por entero, sí pone en crisis su cohesión, a un nivel sutil. Es evidente que la descripción de este soneto no puede fácilmente realizarse a partir de una figura sólida, como la de la arquitectura en Spenser; sus signos no conducen a la construcción de un conjunto traducible en bloques o cuerpos visualizables: es una concatenación dramatizada, su fluir es fluir.

Y para cerrar la construcción de una construcción fallida, Sidney juega con las expectativas creadas por las primeras estrategias de Astrophil. En el verso 9, establecida la reglamentaria *volta*, el poeta recurre a la pseudoanadiplosis una vez más, para sorprendernos con su resolución ¡disolutiva! Recordando sus lecciones de retórica, Astrophil nos refiere que sus palabras carecían de solidez en cuanto a *Invention*; ésta, hija de *Nature*, no responde a los esfuerzos de *Studie* ...y cuando esperamos que la cadena continúe —pues se ha creado el principio de una liga como la experimentada en la ingenua *tógica* del primer cuarteto— el incipiente proceso ¡se cierra!: con un verso redondo, el 11, que relaciona los paseos del poeta por caminos ajenos con la llanura del suyo.

Es cierto, los "pies" de otros y los de Astrophil son mutuamente ajenos (en especial porque los del incipiente poeta resultan inestables). Y no podría ser de otra manera. Encima de todo, Astrophil ha aplicado su saber poético tan flacamente que el proceso que ha mal digerido se revuelve. Siguiendo a Aristóteles, presume que la modalidad trágica dará los mejores resultados para su anhelo, y su gradación de éstos es netamente horaciana. Mientras estas partes de su propósito se corresponden con lo menos exitoso de su composición (el primer cuarteto) lo mejor de ésta (el segundo) ¡da cuenta de una equivocación crucial! El segundo cuarteto registra su búsqueda de "fit words" para pintar(nos) "the blackest face of woe"... así como el fracaso de esa búsqueda. Si bien en el segundo cuarteto nos ha hablado de las "inventions" de otros —utilizando el término en un sentido

moderno— cuando se refiere a "Invention", ya está hablando de *Inventio*, la primera parte de la retórica clásica, la búsqueda de los materiales adecuados a la tarea expresiva particular. A *Inventio* le siguen *Dispositio*, la selección del modo adecuado, y *Elocutio*, la selección de los términos correspondientes: las "fit words".

Resulta, pues, que Astrophil ha procedido no tanto a la inversa, sino a la confusa. Busca las "fit words" —la *Elocutio*— en primera instancia, en lugar de proceder desde *Inventio*. De hecho, Astrophil deja atrás los dos primeros pasos, y después trata de volver al primero, con la desventaja de que no parece distinguir entre los significados de la palabra: el moderno —lo inventado o incluso descubierto— y el clásico, como se ha registrado arriba. Su busca en los maestros le puede proporcionar *formas correctas*, pero no los *materiales*, su *punto de partida*. En el verso final la Musa, luego, no hace otra cosa que corregirlo, muy sabiamente, exigiéndole mirar en su corazón, para que empiece, literalmente, con el pie correcto ...o tal vez la Musa sí haga otra cosa.

Esa "otra cosa" es, desde mi punto de vista, la más importante. Y no me refiero a un *qué*, sino a un *cómo*, un efecto cabalmente dramático. Lo que la Musa hace, al final del poema, es, sí, corregir a Astrophil, pero *el modo particular* es el de la sorpresa dramática, lo que da al soneto la capacidad de capturar el *proceso* como tal, el tiempo en tiempo, lo dramático como dramático, como dinámica, elemento inestable: el *cómo* rompe (estrictamente para parodiar, pero *rompe*) con la *ausencia* o sublimación de la Dama. La Musa está, contra todo convencionalismo, *presente*, alma de cuerpo hecha voz y, por tanto, cuerpo, no mera referencia de la contemplación.

El verso 11 cierra un terceto —de eso no hay duda— después de que aparentemente prometiera (mediante las rimas y la pseudoanadiplosis) algo un poco mayor. Pero 'informados' así, un tanto abruptamente, de la división italianizante del soneto, nos encontramos, de nuevo, con sorpresas. En primer lugar, el verso 12 queda suelto, en términos de su lógica y de su rima. Esto último, por supuesto, no es absoluto, pero no es enteramente falso tampoco, por obra de la largueza de los versos 10 y 11 —con el añadido de que el verso 10 de hecho causa un efecto de longitud aún mayor que los adyacentes, a causa de su inclusión de dos pausas fuertes, las cuales asimismo se combinan con las dos del 12, para hacer que la rima "blowes...throwes" se diluya en gran medida.

Oviamente, la soltura del 12 también corresponde a que 13 y 14 forman, en la rima, un pareado, remate típico del soneto inglés. Sin embargo, esa afirmación es, como tantas

cosas en el poema, inestable, ambivalente. Si técnicamente el soneto 1 de *Astrophil and Stella* termina en el acostumbrado distico rimado, su carácter como tal se ve socavado por un efecto dramático de gran intensidad que descansa en la sustitución de la voz de Astrophil por la de la Musa, quien irrumpe y corta de tajo un nuevo arranque de verbalidad que parece amenazar con extenderse *ad infinitum* a partir de los versos 12 y 13. Éstos nos hacen relato del estado de desesperación del poeta ante sus cuitas al parecer insalvables: el poeta Astrophil se regodea en la desesperanza.

El verso 12 está preñado de qué decir (deliciosa imagen de este complicado embarazo poético), pero sin consuelo para las cuitas, sin el decir cabal. En el verso 13, las deseadas grandilocuentes palabras del anterior abren paso a una descripción casi adolescente: el escritor novato que muerde la pluma escolar desobediente, que se golpea desesperado. Y así podría proseguir describiéndose. Y la descripción podría seguir ascendiendo en intensidad, por risibles que siguieran siendo las acciones. Esta apariencia de listado sin fin se debe a que, repitiendo el efecto de la distribución de acentos de los versos 3 y 4, Sidney hace que Astrophil vuelva al ritmo de tambor-cantaleta y cree una expectativa de continuidad; así, como de lista predeciblemente interminable. Los versos 3 y cuatro funcionan prosódicamente como sigue:

- (3) Pléasure might cáuse her réade, | réading might máke her knów,
 (4) Knówledge might pitie wínné, | and pitie gráce obtáine,

creando lo que llamaba un ritmo tamborilero e ingenuamente feliz (aunque, recordemos, dentro de la contrastante postulación de algo "trágico"). Los versos 12 y 13, por su parte, se comportan rítmicamente así:

- (12) Thus gréat with child to spéake, | and hélplesse in my thrówes,
 (13) Bítting my tréwand pén, | béating my sélfe for spite,

Es decir, el verso 13 repite pie por pie, segmento por segmento, el efecto del verso 3 y la mitad del 4, y el 12 tiene un parentesco insoslayable con ambos: a) tanto por la pausa central como por la aglomeración de acentos en corta distancia, b) por el inicio "fuerte" y cierre enteramente "masculino", y c) por el consecuente énfasis rítmico y la sugerencia de encadenamiento como de un listado. De ahí la inquietante "amenaza" de que sus ingredientes se lleguen a extender más allá de lo que nosotros —y obviamente la Musa— estamos dispuestos a escuchar.

Sin embargo, la Musa ha venido a nuestro rescate (y el suyo ...y el del Poeta, supongo) rompiendo con la monotonía autofustigadora de Astrophil. El epíteto "Foole" no

podría ser más adecuado. Es una mezcla de severa, graciosa, compasiva y condescendiente recriminación a una ceguera que parece derivar tanto de la oscuridad hermana del rostro sombrío como el que más, cuanto del esplendor del sol quemante; en ambos casos, Astrophil queda cegado. Pero no tanto por la sublime visión de su amor cuanto por la chusca confusión que sufre. La Musa rompe el esquema flaco de Astrophil y lo iguala a la vez, ¡en un solo verso! Crea un tajo en el pareado, con el abrupto cambio de voz y tono ...y lo complementa. Después de todo, no se puede decir que su irrupción contradiga *una* lógica del poema, si bien la lógica más lógicamente esperada se ve contradicha. La Musa entonces (para nuestra fortuna) interrumpe la cantaleta con el primer segmento del último aljandrino (donde su voz sólo pronuncia el cabal epíteto); y también, con lo que por fuerza de esa interrupción se vuelve acotación "narrativa", evoca, no obstante, el ritmo de la primera mitad del verso 12:

(14) 'Foóle,' said my Múse to mé, | ...

Y luego, usando magníficamente el mismo patrón rítmico de las mitades del 3, la primera del 4 y las dos del 13, pone punto final:

... 'loóke in thy heárt | and wríte.'

El mismo patrón, claro, pero mediado por una pausa dramática, pausa *realmente* definitiva entre "looke in thy heart" y "and write", que indica una diferencia suficiente entre el uso que la Musa hace de esa combinación de inicio "fuerte" y fin "masculino", y el que hace el atolondrado poeta a futuro. El punto es final para los tropiezos y contradicciones, para las desviaciones y extrañamientos y para un terceto ...*con* y *sin* terceto.

En efecto, el último cuerpo anunciado de un final italiano es y no es sí mismo; y el último cuerpo de un final inglés es y no es sí mismo. El primer terceto se cierra, vacilante o forzado, pero el segundo es una frágil combinación: el pareado impide que haya terceto, a la vez que la división de los versos 13 y 14 entre Astrophil y su Musa ¡rompe el pareado!

La Musa irruptora es ella y es Sidney, como una instancia de perspectiva que de nuevo se hace extensiva a nosotros: la relectura se vuelve obligada. Lo más importante es que la relectura es nueva y distinta lectura por virtud del tiempo atrapado en el poema, de su dramatismo que no es mera afectación sino hecho positivo. Lo pertinente de una lectura minuciosa (y, desde luego, enfadada) como la anterior es que se ha planteado como una lectura que atiende a *actos que se realizan* en el soneto, en el teatro de esta red de negociaciones dramáticas, no en el teatro estable de la contemplación.³

³ Un apreciable esfuerzo por orientar la lectura de Shakespeare dramaturgo a los actos de habla es el de

* * *

Poeta entre Qué y Cómo

Como se advirtió, estamos frente a una crítica de modos de composición expresamente calificados como inadecuados: un esfuerzo ni novedoso ni desacostumbrado en otros ámbitos y formas. No en balde la diminuta *ars poetica* sidneyana que comienza en el soneto 1 se extiende abiertamente en el soneto 3 contra "dainty wits" y "Pindar's apes". Evidentemente Sidney parodia lo que, a la luz de la época, podríamos llamar un producto "grotesco" de mixtura impropia, si bien atemperado por la generosidad, el humor gentil y la simpatía del Poeta por su poeta: Astrophil se eleva por encima de lo estrictamente grotesco y pedestre.

Como lo confirma la *Defence of Poesie*, más que corregir o aumentar al propio Petrarca, Sidney expresamente trata de corregir la triste tendencia de quienes han escrito a la manera del maestro italiano sin alzarse a la estatura de su emoción. La mezcla precipitada de conceptos y modos es de sí una aberración para la prescriptiva predominante. No obstante, este soneto es un deleite tanto como proyecto de crítica cuanto como poema cómico, dramático, *incluso sin mediación del conocimiento necesario para registrar sus intenciones paródicas*. De hecho, muchos lectores primerizos del soneto 1 de *Astrophil and Stella* caen en el garlito de la sinceridad, leen líricamente al *amante poeta desesperanzado* (no habría por qué no), para luego (relectura más atenta y dramática) capturar al *personaje cómico* y después (relectura académica) percibir la parodia y lo parodiado.

Si el soneto inglés cobra vida como nunca a partir de Sidney, es con mucho porque Sidney revalida el arte de la Imitación suprema: la "imitación" de la naturaleza y la imitación de quienes la han "imitado" con "excellencie". Imitación suprema, esto es, por profunda, por trascender la brillante superficie de los manierismos. Que Sidney actúa dentro de un esquema "programático" está fuera de discusión. No es allí donde reside su atisbo de lo inestable; es decir, no se halla en el *qué*. Basta con conocer y apreciar el arte bucólico de Sidney para hallarse ante portentos de construcción ideal con argumentos, modos y resoluciones estables, numéricas y geométricas, como las que se disfrutaban en la *Arcadia* de la Condesa de Pembroke o en otros sonetos de su secuencia.⁴

Berger (1989). Los sonetos, en particular, han recibido atención similar, por ejemplo, en Issacharoff (1989).

⁴ Un ejemplo supremo es el poema de la *Arcadia* "Ye goatherd gods...": inmaculada doble *sestina*, forma llena de complejos juegos numéricos para las rimas.

Más bien, la descripción detallada del soneto 1 de *Astrophil and Stella* quiere dar cuenta tanto del programa paródico que suscribe, cuanto de rasgos que, aun siendo compatibles con las premisas que originan el poema como *proyecto*, asimismo lo enriquecen como *objeto* y lo *devuelven* al mundo. Hay que insistir, luego, que la simiente del arte inestable está en un *cómo*. Y no únicamente en el sentido de cómo está realizado el producto —la destreza formal que da cuenta de la impericia formal de manera práctica— sino en que responde a un *cómo* a manera de interrogante seminal —la decisión de abordar la composición desde la perspectiva dramática, de hacer dinámica y compleja la relación de los elementos, atendiendo a la experiencia, en este caso, de lo fallido.

Resumiendo, el atisbo de lo inestable está no en *qué* se ha propuesto hacer Sidney, sino en que lo que se ha propuesto hacer está combinado con un principio de *cómo* que está remetido en el programa constructivo pero no le acomoda. Sidney no *adopta* la postura del poetaastro al que implícitamente se dirige su crítica como para parodiarlo sino que asume y crea una *persona* que funciona dramáticamente como vehículo de la parodia, y que admite la individuación. *Concomitantemente*, asume y crea para su *persona* la situación original —no del poetaastro, sino de la *persona*— dándole la ocasión de ser una individuación en un escenario dramático-irónico-crítico, permeado por el tiempo: una *persona* que actúa durante un tiempo-espacio dramático *como un poetaastro*: una negociación compleja de autor, personaje y materiales, tanto líricos como dramáticos. En ese ambiente, *Astrophil podría ser y nos refiere* un poetaastro —de hecho *el* poetaastro— pero es *Astrophil*, la *persona* que Sidney crea para el soneto. Esa *persona* posee una autorreferencialidad que provoca el complejo fenómeno de extender la perspectiva a nosotros, mediante el intercambio de su inconsciencia con la conciencia de su Poeta y la nuestra —no en balde la perspectiva también es retroactividad para nosotros, alejados del arte constructivo por cientos de años de escisión. No hay una mera presentación de su ser, sino una exposición dinámica, casi una representación compleja.

En ese sentido la forma del soneto resulta la primera clave en Sidney. Y para Shakespeare. Su concisión, su naturaleza de mínimo universo lo vuelven ideal para hacer germinar productos dramáticos discretos donde el *cómo* del pensamiento dinamizado opere y capture el devenir y establezca un triángulo de espejos dentro del cual la percepción se infunda de ironías, de ambivalencias y ambigüedades, se infunda de inestabilidad. El poeta en ciernes de *Astrophil and Stella* es un personaje, una "new dramatic version of the old

Petrarchan situation, with the central role filled by a modern lover" (Evans 1992, xx). La autoironía de Astrophil y el arte de Sidney son atisbos del sentido dramático cuya manifestación definitiva se da en Shakespeare como centro de una revolución poética-dramática, como registro de un nuevo modo de relacionarse con el universo, tanto en lo interno como en lo externo.

No es de sorprenderse, luego, que ese modo nuevo sea tan profuso en ambigüedades, en especial, más allá de Sidney, con Shakespeare. Tampoco es difícil apreciar, en esto, cómo la propuesta experiencial hace colisión con la Verdad construida sobre las bases de la Idea. Ésa es la colisión que antes se intuía del relato breve sobre la transición hacia la modernidad del *cómo* en el pensamiento científico. Esta relación requiere redondearse con un mínimo ejemplo de un elemento maestro presente en el Astrophil de Sidney: el sentido del humor. Ese sentido reina, también como ironía y autoironía, en el maestro italiano: no Petrarca, sino Galileo.

II. INTERLUDIO DEL CIENTÍFICO COMO COMEDIA DEL NUEVO SABER

La inestabilidad atisbada por Sidney a través de su *persona* Astrophil y el drama de *Astrophil and Stella* es ironía, signo que devela el espíritu moderno: así de escindido y de crítico:

La analogía es la expresión de la correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre: aunque la realidad del segundo sea subsidiaria y reflejo de la del primero, es realidad. La ironía opera en dirección inversa: subraya que hay un abismo entre lo real y lo imaginario. No contenta con descubrir la escisión entre la palabra y la realidad, la ironía siembra la duda en el ánimo: no sabemos qué sea realmente lo real, si lo que ven nuestros ojos o lo que proyecta nuestra imaginación. [...] Hay una continua oscilación entre lo real y lo irreal [...] Esta oscilación no produce ninguna conversión: los personajes están condenados a ser lo que son. (Paz 1973, 23)

La exposición de Paz es, predeciblemente, un tanto ...dramática. Pero es particularmente exacta al registrar el consabido problema de lo real y lo aparente como lo real y lo irreal oscilantes y no determinables *sino en interacción*. Ésta es una de las mayores consecuencias del desplazamiento del *qué* al *cómo* en el pensamiento moderno. Una elaboración (aparentemente pero en realidad nunca) más fría, e igualmente exacta, por irónica, se puede proponer con el científico, si retomamos el camino en Galileo.

La confluencia del pensar entre el artista y el científico se da, en la práctica, en términos de *composición*, esto es, de *cómo* imagina el pensador científico sus formulaciones. A ello se añade, como respaldo, el lenguaje vernáculo, marca de modernidad. Galileo, de

hecho, recurre a una operación estrictamente literaria, la negociación de la oralidad con la textualidad cuasidramática, para fines de persuasión nada exentos de ironía. No hay que extrañarse si el pensador científico actúa conforme al mismo marco inquisitivo y productivo que el artista. Curiosamente, la selección verbal de Paz para describir la inestabilidad, la palabra "oscilación", es la denominación misma del tipo de movimiento con cuyo examen Galileo, a través de su personaje-vocero, el socarrón Salviati, finalmente responde de modo práctico —experimental (experiential)— a la necesidad del un tanto necio y muy dubitativo aristotélico Simplicio, personaje-interlocutor de Salviati en los *Discorsi*. En éstos, Galileo asienta su definitiva contribución al estudio del movimiento, específicamente en la "Jornada primera", luego de haber conducido una larga y deleitosa demostración imaginativa sobre la verdadera naturaleza del movimiento, la velocidad y la aceleración, conceptos centrales a la eliminación del peso aristotélico (un *qué*) como constituyente central de la explicación del fenómeno (un *cómo*). La empresa no estaba exenta de dificultades:

[...] la doctrina galileana de la caída simultánea de los graves es tan nueva, y a primera vista tan contraria a los hechos y al sentido común, que solamente una confirmación experimental podría hacerla aceptable. [...]

Por eso no nos asombra demasiado ver cómo Galileo busca una prueba experimental para su doctrina, y no podemos más que admirar la ingeniosidad suprema con que, en la imposibilidad de proceder a un experimento directo, encuentra en la naturaleza un fenómeno que, bien interpretado, y —confesémoslo en su lugar— un poco "corregido", podría servirle de confirmación indirecta. Este fenómeno es el movimiento pendular. (Koyré 1977, 243)

En la ideación de su famoso experimento con el movimiento pendular, Galileo hace gala de imaginación propiamente compositiva, sobre la base de una experiencia tal cual que se traduce en narración dialogada, ricamente organizada por el científico esteta. El texto pertinente es grande y variado como para citarlo *in extenso*. Basten para estos propósitos, ciertas partes, digamos, residualmente "literarias". Salviati y Simplicio dialogan así:

Sal.: [...] he cogido dos bolas, una de plomo y la otra de corcho, siendo aquélla cien veces más pesada que ésta. Até, después, cada una a dos cordones iguales, muy delgados y de una longitud de cuatro o cinco brazas, colgándolas a cierta altura. Habiendo separado, luego, las dos bolas de la perpendicular, las he dejado que se pusieran en marcha al mismo tiempo entonces, siguiendo las circunferencias de los círculos descritos por los cordones, sus radios han pasado más allá de la perpendicular, para volver, después, atrás por el mismo lugar. Y repitiendo más de cien veces estas idas y venidas, han demostrado de modo palpable que la bola más pesada se adecúa de tal modo al ritmo de la más ligera que ni en cien vibraciones ni tampoco en mil tomaría aquélla la más mínima delantera, sino que ambas marcharían al mismo paso. [...] si los

arcos descritos por el corcho no fuesen más que de cinco o seis grados, mientras que los del plomo, de cincuenta o sesenta, las oscilaciones se producirían en los mismos tiempos.

Simp. : Si esto es así, ¿cómo, entonces, no ha de ser la velocidad del plomo mayor que la velocidad del corcho...?

Sal.: [...] ¿qué diríais, señor Simplicio, si los dos realizaran su viaje al mismo tiempo cuando el corcho, apartado de la perpendicular en treinta grados, tuviera que atravesar un arco de sesenta grados y el plomo, alejado solamente en dos grados del centro de sus oscilaciones, tuviera que recorrer un arco de cuatro grados? ¿No sería, en este caso, más veloz el corcho? (Galileo 1981, 177-178)

El simple "Simplicio [...] se encuentra un poco desconcertado por esta demostración de cariz paradójico" (Koyré 1977, 244) y, diríase, dramático: la frase de Koyré es casi una acotación escénica.

En efecto, Galileo crea un efecto verdaderamente *dramático* en su exposición de un razonamiento a partir de *cómo* y no de *qué* —es un deleite observar el intercambio de los términos entre Simplicio y Salviati— ofreciendo, más que la comprobación de su teoría, una *dramatización de ella dentro del diálogo*; los hechos adquieren, amén de su carácter práctico persuasivo, un carácter irónico, con el consiguiente efecto en su interlocutor ...y en sus lectores-espectadores. Si comparáramos el uso del estilo dialoguista con, digamos, la *Cena de las cenizas* de Bruno, tal vez advertiríamos una clara diferencia que no poco tendría que ver con el uso del vernáculo por Galileo, su acceso a formas más "ligeras" y la legitimación de una relación oral-textual que tiene gran impacto cómico en el arte desde mucho antes.

Asimismo, valdría la pena reflexionar en que Galileo alcanza sus decisivas conclusiones, sí, a partir de que adopta a Copérnico ...pero también de *cómo* lo adopta. Un breve apunte de lo que la aceptación final de las doctrinas de Copérnico implicó para Galileo nos revela al autor de una fantástica tragicomedia del pensamiento dentro de un marco normativo que amenaza a la empresa y al sujeto. Solís y Sadaba nos dicen:

Esta historia comienza, pues, en 1613, o aun antes, cuando Galileo abraza el credo copernicano por motivos difíciles de establecer (aunque fácilmente localizables en el atractivo de una cosmología simple y coherente) y adquiere los tintes de los más oscuros presagios tres años más tarde, cuando, el 24 de febrero de 1616⁵ la teoría copernicana es declarada absurda y formalmente herética.⁶ Desde entonces, la meta

⁵ En efecto, un par de meses antes de la muerte de Shakespeare.

⁶ El breve periodo intersecular de libertad da marco a la muerte de otro grande de esta transición, Bruno, para quien el proceso que lleva a la anatematización de Copérnico y la amenaza contra Galileo, es una prisión recurrente, apasionadamente combatida.

de Galileo será la elaboración de argumentos, interpretaciones y teorías auxiliares susceptibles de establecer científicamente su compromiso copernicano primitivo. Su orgullo no podía admitir una derrota en este terreno del que había hecho cuestión personal [...] Cuando no aparecía un buen argumento, se irronía tranquilizar a los partidarios y neutralizar a los enemigos; y Galileo no se mostraba menos genial a la hora de fraguar un argumento *ad hoc* o una falacia verosímil. (1981, 10)

Es interesante advertir la indecisión de estos biógrafos-prologuistas sobre los motivos para que Galileo abrazara la causa copernicana. "El atractivo de una cosmología simple y coherente" seguramente ha de tomarse en cuenta, pero la historia posterior poco arrojó de atractivo para Galileo desde Copérnico, y evidentemente mucho más desde *sí mismo* como autor. Galileo realiza a partir de Copérnico una tarea esencialmente *cívergente* respecto de la que desempeña para su tiempo el astrónomo polaco.

Galileo, "abrazo" la causa copernicana sólo parcial y provisionalmente, pues su propia experiencia científica le señala *la utilidad práctica* de la reconocidísima aportación heliocéntrica y tentativamente dinámica de su antecesor, pero prácticamente desecha todo lo demás. A ello se aúna el que hasta llegara a despreciar (aun por celos o por capricho, incluso estético) cosas que Kepler aportaría, a pesar de su amistad y reconocimiento. El orgulloso Galileo es un crítico audaz y feroz de la competencia, como buen artista del pensamiento. Recoge de las fuentes cuanto lo impulse a la creatividad fantástica de su intelecto, y reelabora cuanto le estorbe, incluso para escribir meros cuentos —como lo denuncia su ocasional creación de "un argumento *ad hoc* o una falacia verosímil". Galileo refiere una creatividad crítica e inestable en un teatro inquietante: el de la muy *real* amenaza del apriamiento y muerte de la libertad subjetiva por efecto de una normativa poderosa.

Galileo *desencauzo* lo *reencauzado* por Copérnico para dar libertad al modo de pensar (y ser) del autor crítico: su proceso es dinámico. Más aún, no duda en interactuar con sus fuentes, sus "padres" o autoridades, de manera soberbia y disidente, creando así un cúmulo de secuelas controversiales. Galileo es una especie de nombre sagrado de una historia a la que no llamaríamos bardolatría sino "cientificolatría"; la historia de su crítica no es menos crítica que la de un Shakespeare, ni menos admirable. Galileo es el personaje de un estupendo drama que continúa hoy en la historia y crítica de la ciencia, y en la ciencia misma: un personaje que nunca ha tolerado circunscripción absoluta.⁷

⁷ La crónica de los alcances galileanos es vasta y diversa. Algunos ejemplos se pueden extraer de Koestler (1964), Jammer (1969), Butterfield (1982), Holton (1975), Koyré (1977, 1981 y 1982), J.B. Cohen (1985) y Hawking (1988). Quien desee leer aquí una base analógica para cierto pírfor y cierto dramaturgo que

He tratado de llamar la atención del lector también sobre la contemporaneidad de la declaración de Copérnico como hereje con la muerte de Shakespeare, pues es fundamental recordar que nuestro dramaturgo escribe dentro de un medio complejamente entrelazado con los procesos históricos continentales, pero mayoritariamente libre de sus peores influencias (como los decretos inquisitoriales, por ejemplo). La nota es necesaria en tanto nos sitúa globalmente dentro de la gran frontera que es el intersiglo XVI-XVII, la del momento oscilante del poder absoluto. Si Galileo de pronto debe enfrentar la máxima amenaza —la prisión y posible muerte, una realidad nada muda— tras gozar de relativa libertad para su quehacer hasta ese entonces, Shakespeare ocurre en la franja ambigua que se extiende entre tal límite —su propia muerte— y el tiempo isabelino, en el que, (nuestro particular interés) se crea un teatro abierto, físicamente abierto, incluso al tiempo: época de un monarca femenino y de una nación protestante que dan lugar al escenario múltiple del teatro popular londinense.

No se quiere afirmar, claro está, que esto es un ejemplo cabal y absoluto de lo expuesto por Paz, mucho más abstracto. Por lo contrario, como también se implica en la cita del poeta mexicano, de lo que se trata es de los vacíos críticos que se conforman para el creador en el momento de crisis. Lo que este ejemplo sí ilustra en concreto, es el *modo* en que opera lo expuesto por Paz, poeta-pensador del siglo XX, quien en retro/per/spectiva atiende a las consecuencias profundas de la compleja relación dinámica-ironía como un signo abstracto del cambio hacia los tiempos de lo inestable. Tales signos son esenciales para nuestro sujeto central: Shakespeare y sus críticos y dramáticos sonetos.

Inscritos entre Spenser y Milton, como Bruno entre Copérnico y Galileo, Sidney y Shakespeare viven y escriben en una franja de breve y frágil libertad creativa y pensadora. El primero no admite por completo la inestabilidad, pues muere joven y lleva consigo una educación intelectual y sentimental muy refinada y acabada como para renunciar a la Idea constructiva, sólo atisba a su crítica. Shakespeare, en cambio, parece más abierto, más listo para la transición, y no por obra de una decisión, sino de una confluencia de factores, dentro de los cuales la intuición e incluso la carencia de formación estricta tienen papeles fundamentales. El primer Shakespeare, el de los sonetos y el de *Romeo and Juliet*, es un artista oscilante, inestable, enigmático. El Shakespeare de 1616, como si intuyera el cierre de un breve espacio de libertad intelectual anterior a la condena al heliocentrismo, se halla más

nos ocuparán repetidamente más adelante, puede.

cerca de una formulación estabilizadora, la de la modernidad, si bien como uno de sus mejores y más avanzados críticos: un autor de sueños.

Me parece, luego, interesante proponer una lista de correlatos artísticos y científicos inscritos, de uno u otro modo, en la misma franja. Estos ejemplos nos dicen cómo, en el momento del crítico intersiglo, los cuerpos, los signos del drama de la experiencia, constreñidos por la Idea, hacen esfuerzos por surgir y manifestarse: abren grietas en la Idea, en una especie de esfuerzo por salir de una prisión metafísica —o sumergirse en ella una vez advertido y asimilado su poder.

III. GRIETAS Y AJUSTES. CASOS ALREDEDOR DEL INTERSIGLO

Lo que hasta aquí se ha propuesto a partir de la controlada ironía de Sidney es que, para el intersiglo, en la normativa renacentista inglesa (neoplatónica en Spenser, Sidney y la mayoría de los contemporáneos del hombre de Stratford) se advierten atisbos críticos, inestabilidades, a las que llamo "grietas". Esas grietas asumidas como consciente pero dinámica parodia en el programa de Sidney, poeta-sonetista-dramaturgo de Astrophil, pueden correlacionarse con observaciones someras sobre creadores en otros ámbitos, como Galileo, para volver a Shakespeare. Lo que hay en común entre estos creadores, de entrada, es que aunque estén ligados a programas por fuerza de energías externas (sociales, ideológicas) o íntimas, en mayor o en menor medida (como con Sidney), no se acomodan del todo a ellos.

Al suceder esto, se presentan ajustes, reencauzamientos que colocan al producto cultural en una tensión hacia sí mismo, a veces tenue, a veces patente, siempre dramática: la tensión descrita por Darst. De nuevo la principal guía está dada por el cambio fundamental en la vida del pensar renacentista, que convierte el tiempo y el espacio en nuevas experiencias, en drama: teatros para el pintor, para el poeta, para el científico.

Espacio legitimado. Teoría y práctica

Más de 150 años antes de Shakespeare, *La Capilla Pazzi* de Brunelleschi (fig. 9) nos evoca un sistema cúbico en el que ecuaciones simples de la proporción geométrica se realizan, repiten y relacionan constantemente de pilastra a pilastra, en el dorno, los frisos, las arcadas ciegas. Brunelleschi nos recuerda lo antes visitado: el espacio estético del Renacimiento en su cúspide "is not simply extension or projection: it is composition within three dimensions proportionately arranged from a fixed point of view" (Sypher 1978, 66). El Cosmos subsiste,

tenso, en un ambiente humanista, y se le hace referimos a un Edén posible. Esta estética resume la estabilidad en un realismo trascendente que escapa del término temporal hacia la captura de lo perenne; un realismo en que mucho se contempla y poco se experimenta.

Esos 150 años son los años de desarrollo, complicación y transformación de una estética y de modos de pensar prescriptivos que alcanzan su dímox en el concepto de la *costruzione legittima*, presente como tal, por ejemplo, en Piero della Francesca. La versión de Piero es estrictamente la de quien decide recuperar modos de construcción "antiguos y venerables".⁸

He tried to measure accurately the proportions of his own scenes by blocking out foreshortened squares on a pavement, a mechanical device known as the *costruzione legittima*, "since painting [says Piero] is nothing else than representations of foreshortened or enlarged surfaces and objects placed on an established picture plane." (Sypher 1978, 74)

En lo esencial, se trata de un esfuerzo por integrar el espacio y, mediante una racionalización matemática, superar (el verbo es ambicioso) la subordinada imaginación del gótico tardío elevando (nuevamente un verbo ambicioso) el espíritu humano mediante su adecuación como norma creativa: la suprema conjugación neoplatónica de la matemática, la geometría, la filosofía, la metafísica. En lo práctico, el programa humanista coincidente con la revolución copernicana plantea, para el artista plástico, el reto supremo de la tridimensionalidad.

The mastery of the third dimension, in painting especially, required a kind of realism that was at the same instant plastically convincing but technically an illusion; so the renaissance set about forcing a synthesis in the face of this contradiction. (Sypher 1978, 60)

La forma artística del renacentista, entonces, presupone una teoría de la proporción, como se expresa, por ejemplo, en la "pirámide" implícita en la composición pictórica que sigue la fórmula de la perspectiva unilinear y la distribución en sucesivos planos "recesivos". El concepto de la pirámide es clave. Su presencia es elementalmente la proyección del triángulo, una de las supremas abstracciones de la Idea: figura aritmética y geoméricamente ideal, constructo de la perfección.⁹ Pero a la vez se implican de inmediato otros términos clave anteriormente sugeridos: ilusión y contradicción en el afán de lograr la proporción y

⁸ Para el relato de las etapas renacentistas y el influjo de la imitación de los antiguos, *vid.*, desde luego, Panofsky (1960) y Gombrich (1978).

⁹ A esta formulación, amable lector, habrá que remitimos al observar los 154 sonetos de Shakespeare: en ellos se propone precisamente un "triángulo", base de la "pirámide".

racionalización. Como hemos visto, la ley suprema se expresa en Alberti y sigue "the sanctity of mathematical ratio, which reveals itself both philosophically and scientifically in neoplatonism" (Sypher 1978, 61-62). El espacio del arte renacentista, en consecuencia, se origina desde el interior de la estructura mental predominante:

From the Neoplatonists came the idea that symmetry depends on *the relation of the parts to the whole*. This means that the outer structure—whether the picture frame, the dimensions of an edifice, the verse form, the literary genre, the musical parts, the bodily proportions—is the primary agent of cohesion, to which the various parts then relate. The structure is therefore a closed system. [...] Likewise, the intent of the structure is to *control* the event described or depicted. (Darst 1984, 2-3)

Técnicamente, lo que se expresa es una racionalización de la percepción. Simbólicamente, se puede evidenciar la contención, el aprisionamiento.

A nuestra experiencia se le racionaliza hacia la Unidad a través de la perspectiva unifocal reticulada, ciertamente artificial y continente. El pintor puede representar tres dimensiones sobre la superficie pintada, creando la ilusión de un espacio "profundo" autocontenido y continuo donde todas las líneas se conjugan mutuamente. De hecho, la perspectiva matemática transforma un sistema de coordenadas rectangulares en un postulado estético. No se producen, de nuevo idealmente, enfoques oblicuos ni superficies encimadas u ocultas, nada de elementos confusos. Dentro de un edificio así diseñado y construido, "we are always confident of the scale; we are continually reminded of our position. This is a space to be entered by man, adjusted to the scope of his mind" (Sypher 1978, 66). De nuevo esto sucedería idealmente.

No obstante, hay que recordar que la propia idea de "habitar" ese espacio implica su crítica sujeción de la subjetividad, de lo contingente. Para cuando Shakespeare intenta crear una secuencia de sonetos dentro de una estructura así de cerrada, las energías han llegado al límite de la tensión, y entonces el drama —que desearía alcanzar la pacífica estabilidad de la Idea, trascender el Tiempo y lo particular para registrar lo perenne— se vuelve sí mismo: absorbe toda la particularidad y el tiempo-espacio real de la experiencia y se revuelve, volviéndose ironía, ambigüedad y crítica que nos remiten a la ansiedad. Los cuerpos se agitan, desfiantes de la tensión. O sus partes lo hacen, por ejemplo, como manos ávidas.

Manos encerradas

Desde antes de que tal "cientificismo" floreciera y predominara en la plástica, pintores transicionales —como Van Eyck, en su *Adoración del cordero místico* (panel central, fig. 10)—

hicieron uso del principio de reticulación, si bien de modo tentativo. Para finales del siglo XV, las reglas se debilitaron en cuanto comenzaron a aparecer pequeñas grietas en la Idea. La teoría y práctica de la reticulación armónica entraron en conflicto:

The divergence between theory and practice is illustrated in the painter who used artificial perspective to integrate his composition. Theoretically the *costruzione legittima* made it possible for the painter to unify his scene in depth; actually there remained an unresolved, and perhaps unresolvable, conflict between the flat pictorial surface of wall or canvas and the deep architectural space he represented, by illusion, upon his surface. (Sypher 1978, 82)

La superficie como límite de los cuerpos que contemplan y los que son contemplados. Curiosamente, un excelente primer ejemplo de tales disonancias sutiles nos lo da el pintor con quien anteriormente hemos ilustrado la Idea en toda su magnificencia: el Perugino. Contemplemos (y a la vez dejaremos de contemplar, para hacemos copartícipes de un diminuto pero poderoso drama) el panel central de su *Tríptico Galitzin* (fig. 11). Este cuadro, de cuyo riguroso orden compositivo normal y justamente se nos diría que "genera la perfecta unidad de las tablas, en la que la convergencia de los personajes hacia la cruz del centro encuéntrase notablemente acentuada por el descenso del paisaje hacia el fondo" (Negri 1962, s/p), no obstante sugiere una ruptura con la ejecución "legítima".

No cabe duda que la composición es tan perfecta como se le desea. Sólo hay que advertir el rectángulo formado por los personajes a ambos lados de la cruz y la triangulación que sus cabezas hacen con el ombligo y la cabeza de Cristo; la armonía del torso del redentor y la extensión de sus brazos con el madero vertical como eje del cuadro, y también con el madero horizontal y el remate de la cruz encima de la cabeza, perfecta distribución romboide en lo alto; todo ello contra nubes que —recordemos *La entrega de las llaves*— circundan y abrazan, casi confortan. Basta advertir, asimismo, la grácil recesión señalada por las rocas que se inclinan en planos exquisitamente concesivos hacia el centro de la fuga con el edificio central, el puente y el lago que se aleja al horizonte-frontera; advertir, en fin, la triangulación inferior e invertida con vértices en los rostros de cada uno de los personajes adyacentes a la cruz y en la base de ésta (su dirección está de hecho señalada por las dos maderas en diagonal que sirven como soporte a la cruz), triangulación que se cierra en línea horizontal de un rostro al otro justo a la altura de la base donde están clavados los pies de Cristo. Todo en la distribución geometrizada de elementos apunta a la apacible captura del momento en su intemporalidad significativa. Todo es, parece ser, una suprema demostración del poder perfeccionista del triángulo.

Empero, el juego de la luz, que cae de izquierda a derecha, hace un tenue, casi tímido, contraste, entre el eremita (San Jerónimo, aquí habitante de la intemporalidad) colocado en el espacio de luminosidad menor, y la contemplativa joven del espacio más iluminado, con toda propiedad. Ese contraste está reforzado cromáticamente en el tratamiento de las ropas de la Virgen y su correlato con las sombras en que el brazo y más de un tercio del torso del eremita se ocultan, en oposición a los sólidos rojo, azul y durazno de las ropas de los dos personajes a la derecha. Éstos, para mayor contraste, son jóvenes, los otros, maduros; aquéllos miran el rostro divino, éste se inclina hacia abajo y a nuestra izquierda, posándose en la coronilla de la cabeza de la Virgen, mientras que el rostro de ésta se inclina reflexivamente hacia la base de la cruz (nuevo anclaje, ahora del sacrificio redentor) y el del viejo se vuelve a Cristo, pero de perfil, contrariamente a los tres cuartos más gráciles de las cabezas jóvenes.

Los detalles contrastantes no son de sí motivo de desconfiar en la cohesión total presumida. Pero algo hay de extraño en la apreciación del conjunto una vez advertidos los calmos contrastes. Los cuatro personajes conforman un esfuerzo de integración al espacio que parece sacudirse de algún modo. Si la disposición de las cabezas intenta conformar un movimiento de cohesión al centro, también causa un semicírculo plano que se corresponde a otro, abajo, formado por la disposición de los pies. Este semicírculo logra crear un efecto de tridimensionalidad, tanto por su colocación inferior como por su proyección hacia el frente, reforzado porque los pies "externos" apuntan hacia afuera, "abriendo" el espacio. Pero el semicírculo formado entre las cabezas queda plano y casi contradice tanto a la recesión de las rocas como al semicírculo de los pies, como si éste fuera cóncavo y aquél tendiera a lo convexo pero sin llegar a ninguna parte. Hay una tensión que puede referirse al conflicto entre "shallow seeing and deep seeing, between decorative surface realism and three-dimensional realism, between horizontal and recessional vision" (Sypher 1978, 86).

Por efecto del cromatismo, las figuras jóvenes se recortan sobre la superficie. De hecho, las figuras jóvenes son casi idénticas (casi copias de sí mismas),¹⁰ con necesarias variantes de iluminación y detalles: el rostro de ella recibe más luz, pero menor volumen; el hombro lejano del hombre está apenas un poco más proyectado hacia atrás, sus manos en entrelazamiento opuesto, con la consiguiente mayor extensión del codo. Pero no hay demasiada diferencia en la postura fundamental ni tampoco en el trazo entero desde sus

¹⁰ Importante querrela histórica contra el Perugino, la del autoplagio; *vid.* De la Encina (1971, 95).

cinturas para abajo. Esta semejanza, que se podría llamar paralelismo mimético, sugiere parcialmente el escorzo de las dos figuras sobre el espacio representado. Aún más, la joven parece una estampa *impresa sobre una estampa*, al darse una rara coincidencia entre el trazo que demarca su cabeza con el contorno de la roca que está detrás, conjuntamente con el rechazo que se establece entre su hombro y brazo externos y la misma roca. Los personajes, desde luego, fueron realizados sobre la base del escenario, pero el cuadro final no los integra del todo. El efecto de paralelo o copia refuerza su resaltar sobre el panorama. Este resalte –o recorte– no parece suceder con las figuras maduras, o se antojaría así.

Sin embargo, sólo el eremita –cuyo cuerpo, representado en mayor ilusión de movimiento y profundidad pues provoca contornos más volumétricos, mejor integrados a su entorno– convive con el escenario en armonía. La Virgen es un caso totalmente distinto. Sus ropas la vuelven un bloque más sólido y provocan un contrastante efecto en el ambiente de la propia figura. Desde luego que cualquier sensación de movimiento habrá de estar más oculto en ella que en otros: apenas se deduce la flexión de la rodilla exterior, quizá más por el quiebro en el sólido contorno de la túnica y la línea direccional creada por borde de ella hacia el pie, que por el tenue juego de luz. En ese lado de la figura, desde el hombro –que hace vértice con un recorte en la roca– hasta el pie, la figura queda sobrepuesta al fondo: el trazo es tan sólido, tan lineal... . La otra mitad, tomando un eje que pasa de la barbilla por las manos hasta el pie de atrás, casi oculto, en principio se agrega al verde del arbusto, para bajar sobre la roca, casi también recortada, de no ser porque se presenta un pliegue que rescata la integración abajo. Esta desemejanza hace énfasis en el detalle más importante de todos: *las manos entrelazadas*. El dorso interior (izquierdo) de ellas queda oculto del todo: sólo asoman los nudillos y los dedos de la mano de adentro. Por contraste, los nudillos y los dedos de la mano exterior (derecha) se clavan en la oscuridad y el dorso se halla iluminado hasta la muñeca, que se corta de golpe en el límite de la manga oscura.

Ni las manos clavadas y ensangrentadas de Cristo, ni sus pies, ni mucho menos su rostro (sereno, conmisericordioso) crean un dramatismo como el de las manos de esta Virgen, una tensión, una gran violencia dentro de la composición estable. El listón en la cadera del crucificado es una representación absolutamente artificial de un hecho temporal en el cuadro, como habría de esperarse. En cambio, las manos de ella son una ruptura dramática. Parecerían apenas tímido atisbo, pero son casi una explosión dentro de lo estable, precisamente por su condición mínima. El corte que hace la manga sobre la muñeca impulsa

aún más el elemento hacia nuestra vista, una vez que hemos sido capturados por su dramatismo. Ni el chal que cae a medio antebrazo de la joven a nuestra derecha, ni mucho menos las mangas del joven junto a la cruz (en las que es posible adivinar volumen) cortan con esa violencia el flujo de la silueta, a más de que sus manos: reposan hacia abajo, mientras que las de la virgen se *sostienen* al centro de su cuerpo, prácticamente a la altura (un poco encima) del punto de referencia umbilical. Esas manos, finalmente, rechazan el reposo que evocan todas las demás, las de Cristo y el eremita incluídas. Son manos que denotan energía: son las manos de un cuerpo.

Percibimos la dificultad de reconciliar teoría y práctica que nos refería Sypher, los problemas de la profundidad y de la horizontalidad y la recesión de planos, cuanto percibimos la estrategia de la ilusión. Así pues, en el mismo Perugino, observador de la Idea estable, asoma una grieta casi inapreciable hacia el drama expuesto por la luz. No cabe duda, que [...] "transformations occur whenever the techniques of renaissance art were pressed beyond the solutions they were devised to reach; then the experiment causes techniques to interpenetrate each other" (Sypher 1978, 94). Admitir esta necesaria interpenetración, traslajos tanto históricos como mentales y específicamente artísticos, *en y desde* los objetos mismos, conduce a entender también sus correspondientes relaciones como *afanes de ajuste* para la ansiedad. Esto es algo que quedará sugerido en el conflicto entre el programa y la composición en los sonetos de Shakespeare. Entre uno y otra se establece una correlación que evoca la lucha del cuadrado con el círculo (o del triángulo, para ser más consecuentes). Y también se manifiestan otras disonancias, como las que hay en un pintor más descarado.

* * *

Un pintor de Verona

Un tercio de siglo más allá del Perugino (cuya carrera tuvo origen y desarrollo en diversas ciudades de Italia, incluyendo un periodo con Piero, en Florencia), la escuela veneciana de mediados del XVI era en parte feudo del Tintoretto --empapado de manierismo, del placer de lo inconcluso y lo dramático-- y en parte feudo de la más sobria línea también manierista de Tiziano, tardíamente clásica. Venecia era, desde luego, una importante sede neoplatónica.

En ese ambiente se desarrolló el trabajo del Veronés. En sus obras tempranas se advierte el influjo doble. La composición tiende a privilegiar espacios excéntricos y cromáticamente contrastantes (*San Antonio Abad golpeado por el diablo*, fig. 12), pero secciones de la ejecución se vuelven al detallismo paisajístico y panorámico (*San Jerónimo*

en el desierto, fig. 13), e incluso a formas que juegan con una ortogonía "legítima", ocultas en la profusión y sensualidad de un colorido ricamente artificioso (*Triunfo de Venecia*, fig. 14). El contraste con el arte del Perugino es avasallante: lo fastuoso, lo móvil, lo tenso, imperan aquí, cuando allá reinaban sobriedad, claridad, reposo. Veinte años transcurren para el Veronés en lienzos y muros que plasman ese sentido de lo dinamizado con resabios de atención a las normas anteriores. En la década de 1570, el Veronés recoge con mucho interés una herencia austera. Realiza, sin abandonar la paleta profusa, composiciones de pocos personajes, e.g., una *Crucifixión* en la iglesia de San Sebastián de Venecia que tiene cinco figuras (Cristo y cuatro espectadores al pie de la cruz). Otras pinturas tienen un desusado espíritu fervoroso, como si el Veronés hubiese decidido abandonar la teatralidad de composiciones anteriores y buscara ahora una profundidad de carácter, un retrato introspectivo de personajes que antes se disgregaban por el ambiente de sombras y luces en oposición y hablaban desde el color y no desde la expresión. Pero el mejor ejemplo de un cambio definitivo, por crepuscular, por estar tan en medio, se da con *La cena en casa de Leví*, de 1573 (fig. 15).

El primer dato de interés para considerar este cuadro como una excepcional muestra de un objeto conformado en un afán de ajuste no es estrictamente pictórico, sino relativo a la historia particular de su ejecución, que es Historia. *La cena en casa de Leví* era originalmente una *Fiesta en casa de Simón*, una *Última cena*, diseñada para un convento de dominicos en Venecia. A pesar de la quizá sorprendente luminosidad y desacostumbrada profusión de caracteres en un cuadro sobre tal tema, no es difícil —y sería del todo justificado— que el observador de inmediato lo identificara a partir del grupo central, con Cristo lípidamente aislado al centro, los otros comensales observables en posturas inclinadas reminiscentes de varios otros y muy conocidos cuadros, etc. Lo más conducente a esa impresión, sin embargo, sería que el grupo temático está muy precisamente contenido en el marco del arco central, y es el único que no presenta, adecuadamente, interferencias de otras figuras sobre la principal; ese aislamiento ejerce toda la fuerza de atracción sobre nuestra mirada. Hay, luego, un inicial apego a ciertas reglas de composición puramente "legítimas". No existe duda de que el Veronés conservó casi todo el proyecto original dentro de lo que al final se convirtió, primordialmente por obra de un cambio de título (el cambio de una especie de *impresa*), en la representación de un hecho bíblico de mucha menor trascendencia que lo programado.

El proyecto original era lo suficientemente polémico —y, repito, en realidad no diferente de la ejecución "final"— para exigir el cambio de tema, anécdota y título... si bien no

necesariamente en ese orden ni con verdad en el caso de las dos primeras categorías. Esto de sí nos podría sugerir un tipo de ajuste, de corrección sobre el proceso, que sería enteramente producto de la coerción y ajena a la ejecución; y es significativo que también evidenciaría la existencia del intercambio (convencional, artificial) de un propósito creativo en una negociación meramente conciliatoria, una marca de interactividad cultural-histórica. Las razones para acceder al cambio no eran ligeras: la pintura chocó con todo tipo de objeciones de parte de sus encomendadores, reclamos que condujeron al pintor incluso a un juicio inquisitorial: después de todo, el encargo fue hecho por los dominicos.

El que la obra del Veronés haya pasado por este debate resulta importante en tanto el cambio de título arroja un cuadro —*La cena en casa de Leví*— que es un gran cuadro, no excesivamente sorprendente en un contexto como el veneciano, donde la integración de la historia —sacra, mitológica o heroica— con el presente era común, provocando un hermoso resultado. El título original, no obstante, arroja un cuadro —*La última cena*— que aun dentro de ese contexto resulta más enigmático y libre. ¿De cuál estamos hablando? Respuesta crepuscular: del uno y del otro, por obra del santo espíritu y temible poder real de la inquisición. ¿A qué venían la fastuosidad y el revuelo, el coloquio y estudio de múltiples actitudes, la mixtura de la concentración hacia el Salvador y las variadas unidades que nos alejan de él? El programa del Veronés, a la luz del ajuste-acomodo a la presión institucional, a la luz de ser dos en uno, se nos revela más individuado, más crítico, que con la denominación que lo sujeta a una gracia terrena y apenas elegante. Algunas partes de las minutas del juicio resultan deliciosamente reveladoras: son drama e historia —y comedia— para el cuadro que quiso un nombre y negoció otro.

Julio 18, 1573, Venecia, el Tribunal de la Santa Inquisición, teatro del pintor y su interrogador, el venerable y temible inquisidor:

- Q.: In this Supper which you made [...], what is the significance of the man whose nose is bleeding?
 A.: I intended to represent a servant whose nose was bleeding *because of some accident*.¹¹
 Q.: What is the significance of those armed men dressed as Germans, each with a halberd in his hand?
 A.: This requires that I say twenty words!
 Q.: Say them.

¹¹ Magnífico Veronés, acotaría un dramaturgo, que responde a *qué* con impreciso *cómo*.

- A.: *We painters have the same license the poets and the jesters take and I have represented these two halberdiers [...] because it seemed to me fitting, according to what I have been told, that the master of the house [...] should have such servants.*
- Q.: *Are not the decorations which you painters are accustomed to add [...] supposed to be suitable and proper to the subject and the principal figures or are they for pleasure-- simply what comes to your imagination without any discretion or judiciousness?*
- A.: *I paint pictures as I see fit and as well as my talent permits.*
- Q.: *Does it seem fitting at the Last Supper of the Lord to paint buffoons, drunkards, Germans, dwarfs and similar vulgarities?*
- A.: *No, milords [...]. (en Holt 1957, 68-69, énfasis mío)*

La última respuesta es en verdad muy prudente.

El Veronés no tenía ninguna intención de arriesgarse a algo más serio, en caso de sostener un debate sobre lo apropiado y lo inapropiado con autoridades cuyo poder real, material, estaba muy por encima del suyo. Pero dejó asentado un excelente ejemplo de individualidad imaginativa, de un razonamiento artístico que admite lo que podríamos llamar las *urgencias* más básicas de la experiencia crítica: el Veronés nos habla de un proceso que se entiende, primera y primordialmente como tal, como proceso. Las normas están allí, la creatividad también. Pero no necesariamente en armonía. Con su actuación, el Veronés consolida un *desencauzamiento* al permitir un *reencauzamiento* de su pintura, el reencauzamiento que era ansiedad del inquisidor y posible tortura para el artista. El cuerpo del Veronés salió bien librado, y nos permite gozar de la libertad de los cuerpos en su pintura, y, claro está, del maravilloso juego histórico-crítico de sus títulos-nombres.

Pero la especulación interpretativa debe dar paso al tema principal: el conflicto entre programa y composición, que aquí, en una obra pictórica, la *Cena* del Veronés (cualquiera que sea su título-*impresa*), nos habla de que la Idea ya está empapada de ajustes y de desencauzamientos precisamente entre programa normativo y composición crítica, individuada: inquietantes disonancias sobre una base de aparente "legitimidad" racionalizada dentro de un marco arquitectónico. *Veamos esa Cena* --cualquiera de las *dos* (fig. 15).

La distribución de elementos es relativamente simple. Tenemos tres cuerpos monumentales, simétricos y equidistantes, que enmarcan proporcionadamente lo que parece un espacio en equilibrio. Pero es mera apariencia, en tanto el tercio horizontal inferior, en contraste con las tres cuadrangulares verticales y con el eje central, que cruza un poco a la izquierda de la cabeza inclinada de Cristo, arroja un tumulto de movimiento humano y cromático --al nivel del grupo temático principal así como de un plano enfrente de él--, que cruza el cuadro longitudinalmente y se derrama hacia los lados por las escaleras, creando un

primer efecto de ruptura de la estabilidad pétreo ¡sobre las líneas rectas! El fluido y brillante cromatismo de esta franja contrasta con los tenues grises, azules y rosados del fondo, empujando el tercio horizontal hacia adelante, y deteniéndolo parcialmente a la altura de la arcada, que aun así quiere conservar el equilibrio del marco general.

Las estructuras arquitectónicas que enmarcan las acciones y representaciones (así, en plural) son a un tiempo construcción recuperada y crítica del monumentalismo. Algo de lo mejor del cuadro, un guiño de humor supremo, está donde tal vez menos lo advertiríamos, en la "decoración" (en efecto, es un guiño). Sobre el blancor de cada uno de los arcos —limpios, fríos, pulidos— se recuestan figuras angelicales en dorado, torcimientos en artificiosos semirrelieves (ni pintura ni escultura en la pintura) que quieren desprenderse como volumen sensual de sus nichos, atrapados (apretados) en la indiferencia del mármol. Esto es válido para la mayoría. Pero hay una disidencia, una figura desobediente. Las seis del frente y la de atrás a nuestra derecha, elocuentemente camales, contrastan con la del fondo a nuestra izquierda. Esta figura se tuerce en dirección *inversa*, hacia adentro de su nicho, como si estuviera *penetrándolo*, con el irónico detalle de que su pie visible, casi volumen completo, no relieve, casi vivo, se apoya con esfuerzo en el angosto friso, proyectando la fuerza de la *entrada* a la piedra desde el pie a la rodilla y el brazo.

Siendo el rojo uno de los colores dominantes en el ritmo cromático del conjunto, para causar mayor atención, esta figura, sin alas, está convenientemente subrayada, por contrapunto, por el cortinaje de ese color que cubre parte de su espalda y el total de su trasero. Esta figura no sólo nos da la espalda, sino que nos la da con la postura más enfáticamente cómica, la que nos vuelve el cuerpo cuerpo desde el trasero, irónicamente (ironicopúdicamente, diríase) censurado.¹² Para más énfasis, este cuerpo del conjunto contiene la mayor cantidad de figuras vivaces, incluyendo a los pequeños que ascienden por la pared ricamente decorada —acá perceptible, mientras no lo es en el lado opuesto— y tiene como fondo un palacio que, por obra de la ilusión perspectiva, es más cercano a nuestra vista, y por tanto ocupa un espacio mayor: "llena" el hueco del arco más que su opuesto. Pero no sólo lo llena: ese edificio se proyecta hacia el frente y arriba, por fuerza del ángulo con el que se presenta; amenaza con moverse al frente y chocar —de hecho choca, si se le compara con su opuesto— dándole un peso todavía mayor al lado izquierdo. El recargamiento, junto

¹² Y el trasero, lo veremos más adelante, parece ser de gran importancia en un Veronés.

con la ironía del relieve arriba a nuestra izquierda —ironía que, como se apuntó, de hecho comienza desde todas las demás figuras— inclina la balanza de los tres cuerpos hacia ese lado, desequilibrando la primera sensación de que el conjunto no posee esa extravagancia que caracterizaba trabajos anteriores. Lo que no niega esto último del todo, desde luego, y eso es relevante. El desequilibrio no es marcado ni insistente, sino sutil e irónico.

Hay que transitar mentalmente de la intención de construir con mayor austeridad hasta las aparentemente inescapables tentaciones de la expresión libre e irónica; es decir, hay que ver esta composición del Veronés no como se vería una de las anteriores, más cabalmente productos ya de una estética inestable en plena proyección, sino como un proyecto-realización en la tensión y ajuste entre modos interpenetrados, incluso en un desfase de la diacronía. Veremos que éste es un modo comparable al del Shakespeare sonetista que busca el programa y asienta la experiencia crítica, ironía de sí, hacia "adelante" y hacia "atrás". Sin embargo, hagamos una final visita a un pensador que está igualmente cerca de Shakespeare por gracia de su ansiedad errática y a un tiempo magnífica.

El científico atormentado de Weil

El tercer caso pertenece al ámbito de la ciencia. Como lo señalaba Koyré en el capítulo anterior, la aportación de Kepler es trascendental para la ciencia moderna desde la imaginación de un hombre aún renacentista. Es el caso de un tránsito, de un ajuste:

Kepler es un verdadero *Janus bifrons*: encontramos todavía en su obra el paso, extremadamente característico, de una concepción aún animista del universo a una concepción mecanicista. Kepler, que en el *Mysterium cosmographicum* comienza por explicar los movimientos de los planetas por la fuerza de las almas que los empujan y guían, nos dice en el *Epitome* que no vale la pena recurrir a almas allí donde la acción de fuerzas materiales o semimateriales, como la luz o el magnetismo, ofrece una explicación suficiente; ahora bien, el mecanicismo basta justamente porque los movimientos planetarios siguen leyes estrictamente matemáticas. [...] La idea es típicamente kepleriana: hay regularidad y armonía en la estructura del mundo, pero ésta es estrictamente geométrica. El Dios platónico de Kepler construye el mundo geometrizándolo. (Koyré 1977, 47)

Las trascendentes publicaciones de Kepler, desde 1571 a 1630, preceden a las de Galileo, Descartes y Newton, y en ciertos aspectos son más reveladoras.¹³ Aun comparados con los

¹³ Una necesaria cuasiomisión en esta sucinta historia del pensamiento de Kepler es la de Tycho Brahe, cuya influencia en nuestro astrónomo no es sólo innegable sino fundamental. El más intenso relato de sus relaciones que conozco es, desde luego, el de Koestler (1964). Para propósitos del presente trabajo, no obstante, resulta más práctico recurrir a historiadores de la ciencia más estrictos. Existe una curiosa novela de un autor irlandés, John Bainville: *Kepler, a novel*, (1981, Boston: Godine), quien realiza interesantes

de Galileo y Newton, sus felices continuadores al centro de la creación de la ciencia moderna, las escritos de Kepler son cualitativamente distintos: su *orientación* y sus *preocupaciones* nos impactan como conflicto y drama.

Kepler, como dijo Koyré, se encuentra mejor en una época en la que el animismo, la alquimia, la astrología, la numerología y la brujería aportaban cuestiones y problemas que exigían seria consideración. Kepler se permite el asombro por la belleza y la variedad del mundo como un todo, tanto que no puede mantener la concentración en los problemas principales que *pueden* ser resueltos. La reducción —la compactación— de las cuestiones de la ciencia es un resultado de la mentalidad modificada que halla analogía inversa en el arte: el horizonte de inquisición, presentación y representación aquí se *amplían*. Kepler ofrece largos relatos de sus fracasos, que hacen reflexión de las dificultades de su tarea, en especial porque le significan una ansiedad profunda. Su gran imaginación encuentra analogías en cada fase de la vida, por pequeña que sea. Suele interrumpir sus pensamientos científicos, ya con exhortos a sus lectores o acotaciones marginales y anécdotas personales. Pero más significativos son sus apuntes sobre nuevas relaciones geométricas, o sobre analogías musicales o numerológicas. A veces, incluso, Kepler se vuelve a un humor de oración o poesía, deleitándose en lo que él mismo llama "un éxtasis sagrado" (cf. Holton 1973, 70).

El estilo de Kepler no es mera idiosincrasia. Refleja una lucha multifacética (el *Janus bifrons* de Koyré) que se inscribe en la transición a la ciencia y el mundo moderno. En sus procesos intelectuales se encuentran lado a lado conceptos que ahora podríamos considerar mutuamente excluyentes. Kepler se propone unificar la cosmovisión clásica, dividida entre regiones celestes y terrestres, a través de la noción de *una fuerza universal*. Cuando este problema, por obra de antecedentes históricos, no se resuelve con los medios de análisis físico a su alcance, Kepler vuelve la vista a los recursos de una *imagen* unificadora, a saber, el astro central que rige el mundo, el sol, así como a un *principio unificador*, el de las armonías matemáticas absolutas. Al fin, no logró su objetivo original, pero estableció el puente entre la visión de un Cosmos inmutable y un mundo que es escenario de la interacción de leyes matemáticas dinámicas, creó un teatro para Galileo.

especulaciones sobre ambos científicos. Bainville también escribió otra sobre Copérnico: *Dr. Copernicus* (1976, Boston: Godine). La casi ausencia de comentarios sobre el papel de Brahe en este caso y su ausencia total en las breves consideraciones sobre el proceso que nos conduce a Galileo es: obligada por la selección de material estrictamente pertinente.

Los talentos principales de Kepler son un vigoroso instinto para la ciencia física y una devoción a la metafísica neoplatónica. Sus opiniones, aun las marginales, ofrecen una cabal comprensión de lo fundamental de su tarea, sin abandonar su profesión filosófica:

"As to this matter [the question of the *perpetuum mobile*], I believe one can prove with very good reasons that neither any never-ending motion nor the quadrature of the circle--two problems which have tortured great minds for ages--will ever be encountered or offered by nature." (Kepler, en Holton 1973, 71)

La contribución crucial está en la búsqueda temprana de una física del sistema solar. Kepler es el primero en buscar una ley física universal basada en la mecánica terrestre para comprender el universo en su totalidad a partir de sus *particularidades* cuantitativas. En las cosmovisiones aristotélicas y ptolemaicas, y en la del mismo Copérnico, los planetas se movían en sus órbitas respectivas a causa de leyes que eran matemáticas o mecánicas en un sentido no-terrestre. Esta distinción trascendental aparece en él desde un principio.

La necesidad de la disposición orbital de todos los planetas se demuestra ya desde el temprano *Mysterium cosmographicum*, de 1596, mediante el uso de un sólo aparato geométrico, con el que se trata a la tierra como igual a los demás cuerpos celestes: un movimiento desencauzador de las jerarquías, una homogeneización. La historia posterior es bien sabida. Kepler conoce a Tycho Brahe y aprende a respetar el poder de la observación precisa. Incluso aspira a que los descubrimientos galileanos contribuyan a subsanar sus vacíos geométricos. Pero el otro rostro de Kepler sabe que se requiere un enfoque radicalmente distinto. En su *Astronomia nova*, de 1605, registra el programa:

"I am much occupied with the investigation of the physical causes. My aim in this is to show that the celestial machine is to be likened not to a divine organism but rather to a clockwork [...] insofar as nearly all the manifold movements are carried out by means of a single, quite simple magnetic force, as in the case of a clockwork all motions [are caused] by a simple weight. Moreover I show how this physical conception is to be presented through calculation and geometry." (en Holton 1973, 72)

La idea es extraordinaria: la maquinaria celestial impelida por una sola fuerza terrestre en la *imagen* de un mecanismo de relojería. Este libro, que tiene mayor fama por contener las dos primeras leyes de los movimientos planetarios de Kepler, representa primordialmente la búsqueda de una ley universal de la fuerza que explique los movimientos planetarios, así como la gravedad y las mareas. De él se desprende la imagen del pensador bifronte que intuye verdades y construye imágenes.

Sin embargo, Kepler no logró construir una física celeste: sentó las bases. Pero eso no hizo mella en su concepción neoplatónica del mundo astronómico. Cumplido en lo esencial el

primer criterio de verdad que Kepler sigue con la intuición del gran científico (el de que la naturaleza opera conforme a procesos físicos) allí mismo se topa con la barrera que para él finalmente constituye el mecanicismo que contribuye a crear. Pero Kepler tiene la otra respuesta a la mano. Su segundo criterio, el de las armonías matemáticas de la naturaleza, surge de la misma fuente que su original interés en la astronomía y su fascinación con un universo describible en términos matemáticos. Esta fuente es su neoplatonismo.

Empero, en él el neoplatonismo no constituye una mera reaparición de una antigua doctrina ni simple requisito estético. Su concepto de lo armónico se extiende a una nueva dimensión. La segunda ley de Kepler, la "Ley de las áreas iguales" lo ilustra. Para Tycho, Copérnico y los grandes astrónomos griegos, la regularidad armónica del comportamiento planetario se debía hallar en el movimiento uniforme de círculos concómitantes. Pero Kepler, luego de su larga y penosa lucha contra la fealdad de la figura elíptica —un "círculo alargado", desagradable objeto geométrico que también molestaba al esteta Galileo—, reconoció las órbitas como tales, elipses en las cuales los planetas se mueven de manera no uniforme. La elipse es una figura inclinada. La velocidad varía de punto a punto. Mas oculta en esa doble complejidad se halla una regularidad armoniosa que transportó a su postulante ahora hasta, sí, el éxtasis de Pico. Esa armonía radica en que desde el foco —donde se encuentra el sol— se recorre un área idéntica en intervalos iguales hasta el planeta sobre el contorno de la elipse. He allí la felicidad del neoplatónico: la Armonía, Idea sublime. Para Kepler, ésta felicidad responde a tres aspectos *individuos*.

En primer lugar, concuerda con la experiencia. A pesar de haber fallado al intentar acomodar las exactas observaciones de Tycho sobre el movimiento de Marte al esquema clásico de los círculos concéntricos, la nueva imagen elíptica los hacía concordar al instante. Su conclusión: "las armonías deben concordar con la experiencia". Fue muy difícil, casi tortura, para el archipitagórico Kepler abandonar los círculos por las elipses; pero el hombre de ciencia no es sólo el artista atormentado o amenazado, cuando menos no si comprende los requisitos de su tarea. Su intuición de que así y sólo así podría penetrar más en los enigmas de la naturaleza le da la fuerza para la abjuración.

Su segunda razón es el descubrimiento de una constancia secreta donde se sospechaba confusión pura. El modelo era Arquímedes, cuya ley de la palanca establecía una relación de hechos observables en configuración *estática*. La constancia en Kepler es *dinámica*. El peso de esta tensión, este paso crucial, es tan grande que Galileo utiliza las

elipsis de Kepler sin dejar de despreciarlas; son para él cosas "indign[as] de la Creación" (cf. Koyré 1977, 261-274, y Holton 1973, 80-81). Con las leyes de Kepler, como hemos visto, se destruye lo simple y se accede a lo complejo en la postulación científica.

Pero es la tercera razón la que entusiasma a Kepler hasta el éxtasis. Su ley planetaria es armoniosa en tanto el punto *fijo* de referencia, el *centro* del movimiento, es el centro del sol mismo. Y sólo en *su* formulación esto es válido. Incluso en la de Copérnico estrictamente el sol debe caer un tanto en posición excéntrica respecto de los movimientos y órbitas planetarias. Con su descubrimiento, Kepler hace del universo un cosmos verdaderamente heliocéntrico y colma su aspiración por el concepto de *centro* en un objeto físico, material, experienciable, al cual deben finalmente referirse los efectos físicos que conservan el sistema en movimiento, sí, ¡pero ordenado! La Idea parece reconfirmada, pero ahora a través del cuerpo, de los cuerpos celestes.

De allí Kepler pasa a ajustes imaginativos felices para su rostro neoplatónico. La imagen de un universo centrípeto dirigido hacia el sol y regido por él lo lleva a postular, desde el hallazgo científico, las derivaciones metafísicas, imaginativas, simbólicas. En su mente, el sol tiene ahora tres papeles primordiales. Es el centro matemático para la descripción de los movimientos celestes; es el agente físico central que asegura un movimiento continuo; pero sobre todo es centro metafísico, el templo de Dios. Al admitir y *comprobar experimentalmente* un centro así se sigue que la satisfacción de toda necesidad se cumple con el centro; esta fuente de eterna constancia debe ser eterna y constante: los atributos exclusivos de Dios. El teatro mental de la tragicomedia inestable: los elementos de la experiencia negociados con el programa de manera que se conserven discretos pero significativos, que admitan la individuación como signos y hechos en mutua crítica. El paso siguiente y extremo es de sobra conocido. Kepler hace analogía de la esfera del Cosmos con la Trinidad: el sol, al centro de la esfera y por tanto antecedente de todo atributo, en particular de los atributos físicos del astro -su volumen y superficie- es análogo a Dios Padre. El misterio se desplaza del Cosmos de las esferas celestes y del lugar divino como sitio fuera del sistema —o como continente todo—, y se torna imagen compleja del continente absoluto que, armónico, va desde sí hasta sí. ¡Lo que Kepler ha tenido todo el tiempo en mente es algo como la figura 16!

Los ajustes de Kepler son muy complejos. En primera instancia parecen recorrer un camino que, como sería de esperarse en el científico —y es verdadero en su medida— procede de experiencia a principio hasta reencauzamiento o ajuste a la creencia. Pero —en su

medida, dije— la verdad de ello es correlativa a la medida de verdad que hay en que (complementariamente y a la inversa) su motivación es eso, motivación, deseo, el origen del proceso que conduce al ser hacia la experiencia por necesidad y luego lo lleva de vuelta a sí mismo: el principio ideal es el primer término y también el final:

The threefold implication of the heliocentric image as mathematical, physical, and metaphysical center helps explain the spell it casts on Kepler [as well as the double process of its formulation]. As Wolfgang Pauli has pointed out [...] here lies the motivating clue: "It is because he sees the sun and planets against the background of this fundamental image {*archetypische Bild*} that he believes in the heliocentric system with religious fervor;" {it is this belief} "which causes him to search for the true laws concerning the proportion in planetary motion." (Holton 1973, 82)

La imagen que crea Kepler es un buen ejemplo de cómo la mentalidad constructiva pasa por una tensión interna, un esfuerzo de ajuste, para llegar a la compleja mentalidad de la experiencia crítica.

Antes de manifestarse plenamente una estética o pensamiento creativo de lo inestable, la obra del artista y del científico transitan por una conjunción-disyunción en la que a veces parece que parten del marco restrictivo y manifiestan una disensión que es experiencia dinámica (el Perugino); a veces parece que parten de la experiencia para alcanzar el deseado orden preexistente como marco (Kepler); pero quizá (como con el Veronés) ni la una ni la otra cosa suceden secuencial, determinante ni completamente. Mucho de ello se diría en el caso de la tensión entre el programa y la composición de la secuencia de los 154 sonetos de Shakespeare tal como son publicados.

Capítulo 2

Teatro de cuerpos que se miran

"My love hath my heart, and I have his"
(Sir Philip Sidney, *A Heart's Exchange*)

I. ANSIEDADES Y AUSENCIAS. *MOBILIS IN MOBILE*

Volviendo la vista al nombre de este capítulo, se hace necesario recordar que la meta de lo hasta aquí expuesto es reconocer desafíos o grietas en la Idea, por donde asoma el cuerpo, testimonio de la ansiedad y lo inestable. ¿Hay en Shakespeare un desafío definitivo? Vana retórica, pues parto precisamente de que lo hay. Las preguntas pertinentes son otras. ¿Es ese desafío total y, a su modo, *parte* de lo programático? ¿Cómo se manifiesta? ¿Cómo se le puede entrelazar con el marco de pensamiento cambiante hasta ahora caracterizado, tanto en lo relativo al desplazamiento del pensar hacia nuevos modos inquisitivos y creativos, cuanto en lo que toca a su reflexión, su *impresa*, en la *composición*?

Cuerpos tangibles

La historia de las interpretaciones de los sonetos shakespearianos es larga y compleja. Como con todo lo shakespeariano, tales interpretaciones son parte de una cadena autogenerativa que, de modo general, puede describirse como la dialéctica entre el Shakespeare-ídolo (objeto de la bardolatría) y el Shakespeare-fenómeno (sujeto de la crítica disidente), opuestos en la historia shakespeariana que es reinención (*vid.* Taylor 1989, Schoenbaum 1991). La literatura que las dos tendencias han arrojado es vastísima, pero imagina, por un lado, al Shakespeare omnisciente, autor de sagradas construcciones, que recorre la condición humana con lo que en él siempre equivale a un supremo y humilde poder de comprensión. En lo general, esas lecturas lo despojan de humanidad. Por supuesto, la bardolatría acomoda las lecturas de los sonetos a modo de resolver un Shakespeare cercano a valores estables, una versión "sana", que no es más que subsanamiento.

Por otro lado, los disidentes se "apropian" de Shakespeare y hacen corresponder su "narrativa" o "discurso" de los sonetos con posiciones particulares, las más de las veces subversivas respecto de las expuestas por los bardólatras. Entre ambos extremos es posible identificar los sonetos de Shakespeare, de modo más abstracto —siguiendo a Greenblatt (1988)—, como una instancia de "ansiedad": la presencia de la tensión creativa que la

normativa renacentista trata de contener. En el caso del sonetista, la ansiedad es correspondiente a la que se intuye también en los artistas o científicos antes y abajo explorados: una tensa disputa entre programa y composición. Como nos lo recuerda Taylor, incluso alguno de los más recalcitrantes bardólatras —de hecho uno de los más poderosos y respetables— hace girar una porción de su trabajo alrededor de la ansiedad: "For Bloom everyone *but* Shakespeare is anxious" (1989, 350). Tal observación es aplicable al conjunto de comentarios a los sonetos que postula un Shakespeare impermeable a la inestabilidad, cronista de una armonía sacralizada y "sana". Tales lecturas se resisten a los modos alternativos y provisionales en tanto intentan resolver como un todo la multiplicidad y la flagrante ambigüedad y oscilación de la secuencia. Postulan un *Tocò* donde, en el análisis final, todo apunta a la dramatización de experiencias particulares o reflexiones experienciales más que a la Unidad de una Arquitectura-programa.¹ El afán de definir los 154 sonetos como un "todo" conduce, generalmente, a proponer "reordenamientos" de la secuencia. Estos afanes "reordenadores" son casi tan antiguos como los mismos sonetos.

El intento de John Benson, el primero de todos, en 1640, ilustra la ansiedad de quienes postulan al Shakespeare "sano". Él fue "the first of many editors who have seen fit to treat the individual sonnets like cards in a pack, reshuffling them to produce a layout—often, as in the Benson text, heterosexual—felt to be worthy of the Swan of Avon (Duncan-Jones 1983, 151).² Desde entonces muchos comentaristas, de diversas tendencias y calidades, han postulado "reorganizaciones" de la secuencia: reencauzamientos de algo que, en su opinión, "is rotten in the state of shakespearean love".³ Pero la propia tendencia "reordenadora" es una controversia inherente a la secuencia a modo de Arquitectura *deseada*, no realizada.

¹ Ciertos sonetos, como el recurrentísimo 18 ("Shall I compare thee...") nos dan cuenta de la transportabilidad histórica de los elementos discretos del "todo" bardólatra. El 18 es el soneto más antologado, objeto de estudio desde los ciclos educativos elementales y, por lo general, heterosexualizado, ya sea por los editores de esas publicaciones, o por los lectores mismos, conforme a la versión "sana" de Shakespeare.

² El "reordenamiento" de Benson sucede, pues, a 31 años de la *editio princeps* de los sonetos (el *quarto* (Q) de 1609), y apenas 24 después de la muerte del poeta. No le hubiera venido mal: recordar el epitafio de la tumba en Stratford: "...curs'd be he that moves my bones". Aunque, ¿quién se salva de la maldición?

³ Una deliciosa muestra nos la brinda Sidney Lee, quien atacó con fiereza la valkíez del Q sobre la base de la "patanería" de su editor, Thomas Thorpe. Lee dice: "[...] a purely literal interpretation of the impassioned protestations of affection for a 'lovely boy', which course through the sonnets, casts a slur on the dignity of the poet's name which scarcely bears discussion" (en Duncan-Jones 1983, 153). Esto último más bien habría que aplicárselo al propio Lee. Remito de nuevo a las crónicas de la "vida" de los sonetos en Taylor (1989) y, especialmente, en Schoenbaum (1991). Para la historia textual y crítica hasta mediados de siglo, *vid.* la *Variourum* de H.E. Rollins (1944).

Desde mi perspectiva (disidente), los sonetos no constituyen un "todo" coherente sino un ejemplo de ansiosa tensión creativa que se expresa tanto en el nivel de lo "relatado" —una disyunción entre los amores Ideal y experiencial— cuanto en el nivel de lo que constituyen como objetos de un programa y una composición en conflicto. En los mismos sonetos queda muy poco espacio ya para quienes deseen ceñirlos al concepto del artista universal. Pero ese espacio responde a que nuestro artista en efecto *parte* y es *parte* de una estética estable y de un mundo en que tal estética es coherente *consigo misma* y con las condiciones *prescritas* para ese mundo. Tal estética es coherente con *cómo* ese mundo trata de autoconstruirse desde el orden que mejor le viene al pensamiento predominante, con *cómo* ese predominio trata de cifrarse en un *qué* (la Idea), con *cómo* trata de verse perpetuado en sí y para sí.

En los hechos, esa estética no es suficiente para contener las energías que la desafían desde los sonetos shakespearianos tal cual los conocemos; es decir, en el orden o arquitectura en que los conocemos. Porque, para empezar, los "reordenamientos" resultan casi absurdos, por inútiles: la arquitectura del Q de 1609 es la única arquitectura que nos es accesible como objeto positivo, simplemente por ser la de la *editio princeps*. Así, por un lado, si esa arquitectura no es la que Shakespeare diseñó, su mera existencia condena a los reordenamientos al estatuto de quimeras —más o menos interesantes, inteligentes o divertidas—; o bien, por el otro, si en efecto es la que Shakespeare dio a sus sonetos, luego es *desde su interior* que el artefacto se tuerce y retuerce, oscila y se hace reflexión crítica, y a ella habría que apelar, indefectiblemente. No obstante, los "reordenamientos" continúan generando una historia inacabable.⁴ Por supuesto que Shakespeare comienza por hacer esfuerzos como los de Sidney, o incluso Spenser, pero la orientación final es cifra de su inestable individuación. Un rasgo resulta de la mayor relevancia: la admisión gradual del cuerpo, de lo que a él se debe y remite, una admisión de la experiencia y del enigma.

Por ello, de entre la multitud de lecturas posibles de los sonetos (incluso interpenetraciones entre ellas) tal vez lo más útil sea basarse en *dos* que resultan tolerantes y complementarias, sobre todo porque en lo fundamental apenas están marcadas por cualquier inclinación ya sea "conservadora" o levemente "subversiva". En primer lugar, consideraré la secuencia como una elaboración que en efecto parte de Idea para explorar el juego del

⁴ Como se demostró en el VI Congreso Mundial Shakespeare (1996), dentro del seminario "The Sonnets in the XXth Century" (dirigido por Inga-stina Ewbank), donde, predeciblemente, se crearon los dos típicos grupos: paladines del Q 1609 aquí, "reordenadores" allá. Poco o nada importante aportaron los últimos, sin embargo.

tiempo y la personalidad y creatividad artística. Pero esta versión de la secuencia es obvia y fieramente desdeñosa de la lectura biografista: nos dice que el conjunto de los sonetos shakespearianos conforma una bitácora, sí, de la vida del artista y su arte, pero no como registro en clave de sus cuitas personales, "disfrazadas" mediante oscuras alusiones dignas de la detección novelesca; más bien, se acerca a los sonetos como un programa relativamente sencillo que desea empezar por construir la supremacía de la ideal "Fair Youth" sobre la "Dark Lady (Dark-ness)" de la experiencia a base de concebir la belleza como Verdad y pugnar por una posterior Vida suprema —afán neoplatónico expresado en la terrenal invitación a procrear— que termina por estar sujeta a la mutabilidad. En esta versión, los esfuerzos compositivos habrían de arrojar una reflexión sobre la creatividad misma no sólo por contraste, sino por la síntesis "oximorónica" del neoplatonismo. Y de hecho la secuencia shakespeariana comienza así, pero en ese esfuerzo se realiza una gradual transición hacia el soneto como autorreflexión irónica que convierte la solución de Idea en un enigma *dramático*, inscrito en la composición como ansiedad mundana. Ahí se realiza la intrusión del cuerpo y sus particularidades (la emoción y la percepción por delante) como agentes y objetos imprescindibles para una complejidad dramática plenamente expresada y, en ello, ambigua, inestable: *discordia* y *concors* no resultan cabalmente conjugadas.

Ésta es la reflexión de otra lectura de la secuencia *en retrospectiva*. Los 154 sonetos de Shakespeare constituyen un objeto dramático, dinámico, al fin del cual la propuesta constructiva original se enfrenta a su disolución conforme sus actores (el Tiempo, el cuerpo, la experiencia y sus efectos en las formas de amar y de pensar el amor) modifican la inicial concepción tectónica de las unidades —los sonetos— y los alejan del programa. No por ser aceptables estas generalizaciones gemelas resultan meros tópicos. En primer lugar, los afanes por postular un "orden verdadero" —"más adecuado"— para la colección (los afanes por determinar un orden diferente al del Q de 1609) concuerdan en que el poeta conscientemente busca crear un todo en espíritu semejante a lo que hicieron —directa o indirectamente conforme al archimodelo italiano— Sidney, Spenser, Drayton, etc. Sin embargo, quizá no se insiste con la misma frecuencia en la autocrítica que convierte al *proyecto* original en un *artefacto* realizado mucho menos cohesivo que lo deseado. La clave de esto, de la inestabilidad de la práctica cultural misma, la expone Fineman así:

When Shakespeare writes his sonnets the literary vitality of [the] traditional [petrarchan] epideixis is to a considerable extent exhausted. [...] This exhaustion is a decisive fact for literary history, for when Shakespeare comes to write his sonnets [...] the poetry of

praise has lost so much of its original and traditional force that *Shakespeare can no longer uncomplicatedly employ a poetic mode that he must nevertheless think of as orthodox*. This is the general situation that leads Shakespeare to *develop in his sonnets a new poetics*. (1986, 1, énfasis mío)

Vale, según esto, establecer una conexión entre esos índices de una frontera traspasada: donde con Sidney se intuyen y rescatan aspectos o asomos de la transición compositiva, en Shakespeare pueden percibirse de manera dramática y definitiva.

II. IDEA DESGASTADA: GRIETA Y AJUSTE

Los 154 sonetos de Shakespeare constituyen un caso de ajuste emparentado con el proceso creativo de Kepler, con la arquitectura pictórica desequilibrada con deseos de equilibrio del Veronés, quizá hasta con las manos de la Virgen del Perugino. Como se observa con Kepler, la nueva mentalidad no implica un tránsito unidireccional que termina en el abandono de la idea porque la experiencia exige, aprieta, abrumba; es un tránsito complejo en el que ambas fuerzas coexisten tensamente, mutuamente repulsivas.

Partes clave de esa crónica de rivalidad son sonetos que —con el influjo de Sidney— exploran problemas relativos al componer, sobre la base de la relación del cuerpo y la escritura tal cual la ha recogido Shakespeare de los maestros, con la crítica definitiva del petrarquismo, cual lo sugiere Fineman. Para ilustrar cómo se produce esta tensa coexistencia, Kieman nos remite a la poesía de *Venus and Adonis*:

[...] this is how rhetorical poetry gets written. Take a conceit from Spenser, a figure from Marlowe, a hyperbole from Lyly and Sidney, and the poem has begun. Turn hot, pulsating cheeks into a rose, compare them with the "purple coloured face" of the sun taking his leave of "the weeping morn."⁵ Metamorphose the lover into the field's chief flower whose superior beauty casts a "stain" on all others. Say, as everyone else does, that the face is "More white and red than doves or roses are" and there are your first two stanzas. [...] Turn all that is red, which you make not red, but something else such as "ruby-colour'd portal" or "red morn" instead of a mouth, into white. But make sure you do not simply say white. Flesh can be a dove, a lily, white sheets, alabaster, or snow. What it cannot be is ...flesh. (1995, 483-484)

Siguiendo este catálogo y conclusión, la escritura del cuerpo en el soneto 99, por ejemplo, se ve forzada a seguir la paleta retórica con tintes críticos, pues en el proceso se percibe una reversión de origen y efecto.

⁵ Cf. Shakespeare, *Venus and Adonis* 1-3, y Spenser, *The Fairie Queene*, 1.2.7.; Marlowe *Hero and Leander*, 1.93.

Pero la exploración de un fenómeno análogo en breves apuntes sobre muchos sonetos me parece menos provechosa que la lectura atenta de uno de ellos, el 73, un soneto que combina imágenes en tensión de la urgencia del Tiempo que empuja al ser a percibir su decadencia y desvanecimiento, esta vez con los cuerpos en *presencia* mutua, como tratando de resolver el problema de representarse mutuamente como percepción y memoria. La retórica que Kiernan caracteriza como un proceso en cuestionamiento mortal, para el momento del soneto 73 se convierte en un ejercicio del ver y saber a partir de una estampa, la del otoño del ser-cuerpo, camino a la muerte.

Drama íntimo de las estaciones: uno y otro

El soneto 73 recoge observaciones del poeta sobre su propio trabajo en conjunción con la experiencia de la vida mutable, del mismo modo en que las pinturas antes descritas inscriben reflexiones de la tensión creativa del cambio, y los escritos de Kepler hacen relato de un complejo proceso de creatividad que se topa consigo misma.⁶

El 73 es como sigue:

That time of year thou may'st in me behold
 When yellow leaves, or none, or few, do hang
 Upon those boughs which shake against the cold,
 Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
 In me, thou see'st the twilight of such day
 As after sunset fadeth in the west;
 Which by and by black night doth take away,
 Death's second self, that seals up all in rest.
 In me, thou see'st the glowing of such fire
 That on the ashes of his youth doth lie,
 As the death-bed whereon it must expire,
 Consumm'd with that which it was nourished by.
 This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
 To love that well which thou must leave ere long.⁷

Para una explicación superficial, basta identificar al 73 como una reflexión sobre las distintas maneras de enfocar la imagen del ser que se acerca a la muerte.⁸ Pero para pensar en el

⁶ No está de más comentar que 73 es la mitad *numérica* exacta de 146, número de uno de los sonetos candidatos a ser el "*De profundis*" shakespeariano, la definitiva reflexión sobre la muerte en la secuencia. Vale la pena, también, observar que 73 es un número primo, al igual que 53, *otro* soneto que hace énfasis en el problema de la percepción. Estas notas resultarán pertinentes en la segunda mitad de este capítulo.

⁷ Para todos los sonetos, la edición utilizada es Ingram y Redpath (1964), que sigue el Q de 1609.

⁸ Cf. el tratamiento que le da Conejero (1980), quien lo asocia con lo dramático pero no distingue la "new

soneto de manera más compleja, habría que añadir algunas observaciones.

En primer lugar, como tantos y tantos de los sonetos shakespearianos, éste es un soneto dramático no sólo porque la voz procede en el tiempo y el poema se desplaza con ella, sino por la implicación del "Friend", ser amado-interlocutor como presencia activa en la imaginación del amante-hablante: la distintiva dialéctica shakespeariana de "I/Thou".⁹ En el 73 el discurso de éste para aquél no es sólo una descripción de un estado visible, ni una narración de un hecho mutuamente testificable, sino asimismo una especulación en la que el amante dramatiza al ser amado como personaje, dramatizándose a sí. Más aún, el poeta llama a *actuar el poema, no sólo a leerlo*, a realizar una operación dramática que tiene una implicación fundamental: hablar dramáticamente involucra realizar la potencia sensual del cuerpo, hacer activos los signos literarios y metaliterarios en una representación, que en este caso es reflexión sobre el problema de la representación. Aquí no se trata sólo de leer ni describir o narrar sino actuar, interpretar, representar. Entonces voz y oído, y luego cuerpo, percepción y memoria desatan poco a poco y al fin aceleradamente un proceso que convierte en tiempo-espacio dramático lo que se inicia como espacio estático, hasta alcanzar el otro lado del proceso imaginativo; un proceso que cierra al mínimo la distancia tanto entre creación y enunciación, cuanto entre enunciación y percepción, y asimismo entre percepción y nueva reflexión —la autorreflexión de la obra en sí misma, sobre la creación de sí misma. Llegamos a los cuerpos en entrelazamiento: a un teatro de las emociones experimentadas.

La sencillez del 73 es menor de lo que muchas veces se piensa. Una exploración más formal y detallada nos puede confirmar que, en efecto, es ilusión de múltiples facetas. Su arquitectura parece simple: tres bloques (cuartetos "a la inglesa") con un centro definido, un objeto a representar que también parece ser el mismo. En palabras de Muir, tres "imágenes" se usan "to describe the age of the poet —winter, twilight and a dying fire" (1982, 103). En los juicios convencionales, no faltan, tampoco, observaciones acerca de la manera en que Shakespeare procede de una imagen a otra en razón de tiempos contraídos, de comparaciones que realizan el tema único con cada vez menor definición temporal-espacial. Pero tal vez no se ha prestado demasiada atención a las implicaciones que esto tiene para la relación entre el programa (Idea) y la composición (ser) del soneto.

poetics" de Fineman (1986, *vid. cita, supra*). Sin embargo, ninguno de estos dos autores lo advierte como la postulación de una nueva poética-estética de la *percepción* (especialmente *visual*, diríase *plástica*).

⁹ Para discusiones ilustrativas de la dialéctica "I/Thou", *vid.* Bermann (1988, 62ss), y Spiller (1992, 150ss).

El 73, de hecho, consigna una manera de "mirar", es una representación eminentemente plástica, especie de comentario o de "crítica iconográfica" que Shakespeare emprende, casi como si utilizara a modo de ejemplos cada uno de los cuadros del Perugino que hemos visitado, uno por cada cuarteto (en este orden, *Llaves y Tríptico*) y rematará en la inestabilidad que hace posible que *La Cena del Veronés* posea *dos títulos*: inestabilidad que es fluctuación e intercambio de la percepción.¹⁰ Los cuartetos del 73 parecen revisar las tres proposiciones plásticas que he descrito antes, alcanzando a su vez la condensación gradual de la figura representativa (el otoño, el crepúsculo, el consumirse del juego y su materia) que lleva de contemplar a la "pintura" frontalmente (representación convencional y absoluta, Idea) a postular una experiencia para cuya expresión se crea una zona de indefinición fugazmente adoptada como figura-ley (el crepúsculo que accede a fijar, a *ajustar*, la muerte como imagen) y una experiencia que se fuga de sí al asumir una dualidad perceptiva: dinámica y relativizada (condensación de la frontera y admisión de una paradoja visual). El 73 es una especie de crítica iconográfica que reconoce la propia inestabilidad, tanto como objeto de la percepción cuanto como partícipe del fenómeno: cuerpo activo postulante y observador del fenómeno que existe entre vida, expresión, percepción, memoria, deseo y futuro inciertos. Los cuerpos amantes en su teatro emotivo.

Para incidir formalmente en esas implicaciones, se hace necesario explorar el soneto en detalle, no tanto con la meta de explicarlo cuanto de describirlo como un objeto creativo-creado en el que la propia actividad corporal, específicamente la de la enunciación, deviene actuación y realización. De ahí que el análisis detallado *qua* forma se proponga como terreno ilustrativo de las implicaciones arriba descritas desde la lectura temática. Permitase, luego, una nueva lectura minuciosa, del tipo "formalista" que tanto se ha desechado recientemente, aquí retomado por considerarse provechoso como indicador de signos de lo dramático.

Estampa, voz, cuerpos

El 73 es uno de esos sonetos shakespearianos que ilustran por qué se ha dado una

¹⁰ El problema no es exclusivo de la estética; de hecho, es el acto central que divide la física antigua de la clásica, y a su vez, a la clásica, por ejemplo, de la relativista, y se devuelve a nuestro problema, el de los "programas". Hablar del programa es como postular un "sistema de inercia" particular, un marco de referencias que define un modo de abordar la percepción, donde las posiciones del observador se incluyen de modo contrastante: como exclusión (física aristotélica, contemplación); relación (física clásica, coextensividad y experiencia prospectiva a leyes); interactividad inherente al sistema (física relativista, interacción coincidente en la percepción temporal-espacial, matriz de leyes dinámicas-relativistas).

identificación del soneto "a la inglesa" con el "soneto shakespeariano".¹¹ Como muchos otros, el 73 carece de *volta* estricta, y no puede traducirse en los dos cuerpos italianos. Su arquitectura es, en principio, una de las más pristinas de la secuencia. Los tres cuartetos están sólidamente delimitados por la división de las imágenes centrales a cada uno y coronada por la típica aseveración sentenciosa del pareado, tan común en Shakespeare como en Spenser. Con la evidente claridad de la división estrófica concurrente con la división temática, parecería obvio imaginarlo como una estructura dispuesta en tres cuerpos contiguos y equilibrados, rematados por una sentencia que los cohesiona y armoniza, como si los comprendiera desde lo alto, en un abrazo conciliador: sí, a la manera del 30 de los *Amoretti*. En muchos sentidos esto es cierto, y corresponde a la conciencia constructiva de Shakespeare, quien ha contemplado la majestuosa sobriedad spenseriana y el terso dramatismo de Sidney. Pero "conciliador" no es el adjetivo más adecuado.

La nota final del soneto 73 es más sombría que la imagen del edificio todo claridad de Spenser, y si bien puede llamársele concluyente, no deja de inspirar un sentimiento ambiguo: el pareado tanto establece la apariencia de la Verdad, cuanto sugiere que esa Verdad es una verdad relativa, cargada de ansiedad, un sueño incierto que, al final, quiere autocontenerse donde no hay consuelo en sí mismo. Porque hay una tensión e interrogación *entre* el crecer del amor y el decrecer de la vida y la percepción (por ambos amantes) de los dos procesos, que son uno —conjugado más bien en *el amor*, si atendemos a que "leave" es una acción del ser amado (de quien se dice "dejará" a quien quiere bien) y no del poeta (pues no se dice que éste "dejará" la vida, y lógicamente a quien ama y lo ama "well").¹²

Se intuye un abandono necesario donde se presenta la muerte; menos obviamente, el envejecer del poeta no es algo que el ser amado sólo perciba, sino que esa percepción incide directamente en su actuar respecto del poeta, y puede contribuir a la decisión de "dejarlo", como conclusión *del poeta* mismo, sello de una duda. Hay, pues, un juego ambivalente entre lo que a primera vista puede leerse como un amor estable afectado por la mutabilidad y un amor que no lo es tanto, que supone responder a mutabilidad con mudanza. Así, a partir de

¹¹ Incluso lleva a lectores generales a creer, ingenuamente, que la división en tres cuartetos y un pareado tiene origen en Shakespeare, cuando en la literatura inglesa ésa es una disposición observable ya desde Wyatt y Surrey. Predecesores de Shakespeare, Sidney la utiliza a su antojo, y Spenser casi sin excepción.

¹² Claro está que tal afirmación se ve complicada por algo con lo que "Will" Shakespeare continuamente juega y que se observa también en el 129 y otros menos inestables: "well", típicamente, hace colusión con "will" que es "Will". Asimismo, las "leaves" del primer cuarteto hacen reflexión en el "leave" del pareado.

los cuerpos precedentes, se lee en el pareado una tensión que se tamiza sin resolverse, diluyéndose tan sólo. Para establecer el origen de esa ansiedad, que se trata de contener, es necesario observar cómo los tres cuartetos no sólo se alzan en una aparente contigüidad equilibrada, sino que, como cualquier lectura en voz alta nos lo demostrará, hay entre ellos interacciones compositivas que disuelven la apariencia de proceso de un bloque a otro bloque, y que los convierten en una especie de embudo del Tiempo, un movimiento hacia el morir con cada acto de vida, una coextensividad de la ansiedad.

Deliberadamente o no —eso es lo que menos importa— el soneto parece resumir la historia de los distintos modos de aproximarse a la representación que hemos explorado: de lo estable abstracto a lo urgente emocional, experiencial. De una estética a la otra. Es curioso, de entrada, que algunos comentaristas hablen del primer cuarteto como el cuarteto del "invierno". En todo caso, la imagen es la del *tránsito hacia el invierno*: las hojas secas, amarillentas, el frío, las ramas desnudas hablan de otoño tardío más que de un invierno declarado, blanco.¹³ Ese otoño es una estampa cuya limpidez nos evoca al Perugino de *La entrega de las llaves*. Los comentaristas de los sonetos han indicado hasta la saciedad que los cuartetos subsecuentes hacen crisis del tiempo estático y estrechan el espacio de la percepción al mínimo de la paradoja. La "semántica" del 73 es autoevidente y en realidad no exige lectura detallada. Si seguimos, por lo contrario, una estrategia que revise las particularidades de la composición, tal vez ocurramos en su realidad dramática, que hace cuerpo de la estampa como representación viva y que —como con Sidney pero sin su controlada parodia— es crítica eficaz y no sólo expositiva de la sobrias reglas del buen decir. Esa lectura es por fuerza una lectura de las particularidades de una pieza dramática, la cual, al ser habitación mínima, permite concentrarse en lo que deviene cuerpo en primera

¹³ Esta aproximación al problema de la retórica de la edad y el Tiempo, nos refiere otro conocido soneto, el 18, "Shall I compare thee to a summer's day?", cuya significación radica más en tratar el mismo problema —el de la representación artística— que en su convencional *dictum* sobre el arte inmortalizador. Entre el 18 y el 73 es posible observar muchas relaciones que resultaría inoportuno detallar aquí. Permítaseme una nota fantasi(oc)osa que tal vez sea menos ociosa adelante: 73 es cuatro veces 18 más 1; asimismo, el *cuádruple* exacto de 18, el soneto 72, es una reflexión sobre el valor de lo que el poeta es y crea respecto al *otro* en reflexión sobre la muerte, y bien podría leerse conjuntamente con el que le sigue, de modo parecido a cómo Spiller (1992, 171) propone que se lean ininterrumpidamente el 73 y el 74. Por otra parte, hay que apuntar que el 18 es el soneto inmediatamente posterior al 17 —final del grupo sobre la procreación—, el inicio de los 108 sobre el "Friend" y el "Rival", y que su "estación", el verano, está en la relación numérica arriba establecida con el 73, soneto de "otoño". Desde luego el lector sabe (o lo ha intuitido ya) que el soneto 1 tiene estos versos: "Thou that art now the world's fresh ornament/ And only herald to the gaudy Spring" (vv.11-12, énfasis mio). Se debe señalar que 73 se compone por los dígitos 7 y 3, ambos primos, y su suma es 10, por tanto, límite mínimo y máximo de la serie numérica primordial ($7+3=10$; $0, 1, \dots, 10, 9, \dots, 1+0=1$).

instancia: la voz, sus voces que *miran*. Las relaciones contrastantes e incluso —como sería de esperarse— "oximorónicas" en la textura del soneto pueden hacer un relato elocuente.

Mirar en la voz

El primer cuarteto es propiamente una estampa de lo abstracto implícito en una convencional *imagen* del otoño avanzado, aderezado por sus correspondientes detalles "decorativos".

Como lo sugiere Coleridge, la imaginación de Shakespeare es prospectiva:

Shakespeare's intellectual action is wholly unlike that of Ben Jonson or Beaumont and Fletcher. The latter see the totality of a sentence or passage, and then project it entire. Shakespeare goes on creating, and evolving B out of A, and C out of B, and so on, just as a serpent moves, which makes a fulcrum of its own body and seems forever twisting and untwisting in its own strength. (1960 II, 138)

El primer cuarteto busca dar a la imagen central tenues sugerencias-ilusiones de movimiento, muy semejantes como representación artificial, por ejemplo, a la comentada cinta que "flota" de la cintura de Cristo en el *Triptico Galitzin* del Perugino (fig. 11). Artificial y convencionalmente el ser amado puede llamar "That time of year" a los signos de la madurez en el amante. Las ramas temblorosas por el frío son coros ruinosos donde las aves cantaban, como los niños en la iglesia. La infusión del tema arquitectónico —la referencia al templo demuido, sede de una religión cuyos mejores cantos han callado o están por hacerlo— no podría venirle mejor a la estampa, toda construcción ideal y visualmente absoluta: Arquitectura-Mundo deshabitada. Los detalles "decorativos" y sugestivos de animación ("leaves [that] hang", "boughs that shake") tienen un suave eco musical —de nuevo tan apropiado— en la textura de los versos.

Como confirmación de un programa inicial así de tectónico, al soneto se le podría aplicar, siguiendo una larga tradición lectora, una división rítmica que sería *aparentemente simétrica* (fig. 17), lo que, no obstante, en realidad chocaría contra una variedad inestable. Como sería de esperarse en un soneto shakespeariano: a) todos los pies finales están en efecto acentuados yámbicamente; b) los dos pies iniciales (excepto el v.6 y el v.10) se corresponden con unidades léxicas discretas, acentuadas en su último intervalo; y c) la mayoría de los tres pies finales de cada verso siguen un patrón estrictamente yámbico. En una lectura simple, luego, se podría postular que el 73 obedece a una estrategia visible en otros sonetos y así pensar que todos los versos tienen (potenciales) fronteras internas al final de los segundos pies que, con las claras excepciones de los versos 6 y 10, los harían estar

divididos en hemistiquios con final acentuado o "fuerte" (vid. fig. 17). Así, prácticamente al final de todos los segundos pies se *podría* postular una frontera (una pausa), ya sea por virtud de la estructura gramatical o de la puntuación o por lo que la prosodia exigiría en términos fonéticos. Adoptada sin cuestionamiento, tal apariencia de constancia divisoria en los versos haría que este soneto, a primera vista, pareciera una estructura equilibrada y armónica.

Empero, sus versos sólo *parecen* estar mayoritariamente divididos en secciones de cuatro y seis pies con finales "fuertes". Como variación, el soneto parece acelerarse de modo constante, provocando dudas sobre las fronteras simétricas, marcadas en la figura 17 con signos de interrogación (?) para las pausas potenciales (|); allí, asimismo, se utiliza una (x) donde la pausa medial presunta definitivamente no existe, y signos de interrogación adicionales para intervalos en los que puede o no haber acentos ('), ya sea esperados o no de acuerdo con las normas yámbicas; para los encabalgamientos —que pueden ser o no ser tales— uso el signo (±).¹⁴ Por razones prácticas, a pesar de esta aparente y tradicional pero en realidad inestable constancia en la distribución de unidades rítmicas, en adelante me referiré a las "fronteras" entre los pies 2 y 3 de cada verso como sus "centros".

Existen, reitero, importantes variables contra una simetría estable, como se aprecia de inmediato en el examen prosódico inscrito en la figura 17. Los signos de interrogación colocados allí mismo sugieren que el 73 admite muchas interpretaciones histriónicas-vocales. El primer hemistiquio del verso 4, por ejemplo, es ambivalente: de hecho, ese primer hemistiquio es una de las máximas complicaciones en los sonetos de Shakespeare, y sólo por imprimir *alguna* solución al problema vocálico que constituye es que a "chóirs" se le representa como el segundo intervalo del pie segundo, delimitado por la diéresis en "rú/in'd". En la práctica, en un hemistiquio que normativamente se esperaría de sólo dos acentos, lo que existe es una serie de tres acentos cuyos límites evidentemente fluctúan más allá de cualquier clase de división fonética. Con todo, el verso 4 remata con dulzura y calma la imagen del otoño, cerrando la estable estampa.

Esa impresión de estabilidad se refuerza con la largueza constructiva del primer cuarteto. La estampa es majestuosa aun con su orientación paisajística. Rítmicamente, los versos pares están marcados al centro con una pausa de puntuación que los extiende. En el

¹⁴ Para un contraste entre esta distribución de hemistiquios y otros casos importantes de división de los versos en los sonetos de Shakespeare, basta compararla con la que describe Jakobson en su clásica exploración del 129 (1977, 99-123).

caso del segundo, la reiteración de la conjunción "or" y de un par de comas adicionales antes del pie final provoca que el verso 2 proceda con mayor lentitud y que el encabalgamiento de su pie final con el verso 3 nos entregue un largo conjunto de seis pies que armónicamente queda a la vez matizado y controlado por la más breve u opcional pausa entre "...boughs" y "which...", al centro del verso 3. Fonéticamente, las ligaduras también se orientan a ampliar el espacio sonoro del cuarteto. Entre los segundos pies de los versos 1, "year", y 2, "leaves", con el apoyo de "yellow", se presenta un parentesco casi asonante de vocales amplias. El cuarteto rezuma tales sonidos: "behold", "few" "hang" "Upon", "boughs", "cold", "Bare", "ruin'd", "choirs", "shake", "cold". En varios casos hay una lejana pero eficaz relación entre aliterativa y asonante, como entre "behold" (v. 1) y "boughs" antes de la redonda rima "cold", y las tenues "Bare" y "birds" antes del cierre de la rima "hang": "sang".

Pero el efecto principal es el de la primera sección del verso 4. Los dos pies "Bare ruin'd choirs..." constituyen la primera variante rítmica de importancia para el poema, con la duplicación del acento al principio ("Báre, rúin'd") y la indeterminación del siguiente en "chóirs". Los tres términos exigen un golpe de voz; pero "golpe" no parece ser la palabra adecuada, si prestamos atención a que las tres palabras contienen una cantidad vocálica extrema. Los tres acentos están subordinados a la tersura de los cuasidiptongos, evocativos, deceleradores, que da paso a la casi chabacana segunda sección del verso, con su acumulación aguda de "sweet birds" cuya /s/ final se desliza a la de "sang". El verso 4, lejos de hacer violencia de la apacibilidad construida, utiliza el espondeo inicial para llevar al extremo el espacio de los sonidos y rematar la estampa como tal: imagen estática con decoración animada y armónica.

El soneto 73 explora tres modos de aproximarse a la decadencia gradual, es decir, tres enfoques respecto del Tiempo. Su textura —no podíamos esperar otra cosa— hace reflexión del tema, y comienza a contribuir elementos de contraste y disociación a lo que parecía construcción equilibrada. Hablar de que el primer dístico del segundo cuarteto está encabalgado es denotar lo evidente: el poema de pronto cobra velocidad. Pero más allá de lo obvio, sus vocales se contraen; casi todas son cortas, e impelen a una lectura más veloz. El verso 5, primero del cuarteto del crepúsculo, propone un *tour de force* de pronunciación que se continúa en el verso 6, haciendo que la dulzura idílica rematada en el verso 4 se colapse. Si bien el verso 5 no tiene frontera entre el segundo y tercer pies, basta con tratar de enunciar las palabras "thou see'st the twilight" sin detenerse entre "...see'st" y "the..." para introducirse

en un mundo fonético enmarañado, que podría forzarlos a hacer pausa donde evidentemente no la hay, amén de que el inicial predominio de la /t/ es aun mayor contribuyente al radical contraste entre los primeros cuartetos.

El segundo cuarteto también evidencia una composición contrastante con la armonía del primero —cuyo flujo es continuo y de unidad a unidad en todos los sentidos— al establecer una conversión de la predominancia del sonido /t/ —inicial contraste violento— por la predominancia del sonido /s/ —correlato sombrío de la noche. En varias ocasiones /s/ y /t/ aparecen contiguos o complementarios y en pugna (la rima par es de hecho "west": "rest"), para finalmente dar paso al triunfo de /s/: "Death's second self that seals...", pasando por el tamiz del conjunto aliterativo decelerador del verso 7: "Which by and by black night...", el cual no solamente es el único verso que no contine ningún sonido /s/ sino que incluye otro espondeo ambivalente, meramente *potencial*: "bláck níght", en anticipación de un tercero, en el arranque del verso 8: "Déath's sécond...". En ese verso, la /s/ es todo poder y tribulación para quien enuncia, más aún si notamos que el intervalo no acentuado y de poca cantidad vocálica ("second") apenas ofrece espacio antes de la nueva /s/ del siguiente acento ("sélf"). Las rimas contrastan internamente y también externamente. Al interior del segundo cuarteto "day": "away" (vocales semilargas con cierre vocálico) se oponen a "west": "rest" (vocales cortas con cierre consonántico y correspondencias con las aliteraciones predominantes); en tanto que las rimas del primer cuarteto, "behold": "cold", "hang": "sang", son todas de la misma naturaleza: vocales largas con cierre consonántico (contraste externo).

Luego, la imagen del anochecer-muerte representa una enorme ruptura respecto de la estampa del otoño. La ecuación del envejecer-morir con el otoño avanzado (primer cuarteto, primer "acto" de la representación) es una metaforización más *tolerable* de ese proceso que la inscrita en el segundo "acto" o cuarteto. Los dos primeros cuartetos comparten secciones deliberadamente "artísticas" (alardes técnicos), como la reverberancia cruzada de "...or few, or none..." y "Which by and by...", o los paralelismos de dos apositivos iniciales en los versos finales de cada cual (4 y 8): "Báre rúin'd chóirs..." y "Déath's sécond sélf...". Pero se repelen a la vez, como queda descrito y como lo ilustran las vocales acentuadas en estas últimas citas, largas para el primer espondeo (primer cuarteto), cortas para el segundo (segundo cuarteto); variadas y tersas en el primero, enfáticas y definitivas en el segundo.

Y de nuevo se impone un "pero". El verso 8 quiere ser, con esa definitividad de las /s/, con la regularidad de su textura vocálica —basada por completo en la /e/ corta y similares—

cierre grave a esta manera de exponer el avance de las sombras. Pero el crepúsculo (segundo cuarteto, segundo "acto" o "pintura", ahora más activa), literalmente a medias entre lo representativo-tolerable y la experiencia ansiosa, quiere y no puede autorrestringirse, es convencional, artificialmente definitivo: utiliza la temida palabra (Death); pero a la vez es sonoramente inquietante e inestable. Porque lo que se desea *cierre*, la muerte expresa, admite el espacio del tercer "acto": la imagen dinámica de la muerte que es presencia, verdad. Esto es, el "pero" consiste en que la imagen que se antoja definitiva, la de la muerte-crepúsculo del segundo "acto" no es más que *otra* elaboración, tan insuficiente como la del primer "acto". Lo más importante, hay que reiterar, es que se está realizando un proceso contrastivo de modos de representar, de enfoques estéticos en mutua negación y ajuste.

En el tercer cuarteto, el tercer "acto" de esto que cada vez más semeja no sólo un soneto sino la comparación entre modos artísticos a un tiempo in- e inter-dependientes de aproximarse al mismo problema (ambiguamente conjuntados porque sí constituyen conjunto pero a la vez se interponen, oponen y traslapan), lo que comienza como esfuerzo por sostener la unidad parece disolverse, perderse en la urgencia de lo real percibido —o si se quiere, de lo percibido como real. Lo que en principio más construcción que percepción (la imagen predeterminada y determinante del envejecimiento como otoño), y luego es experiencia que se constituye como arte a partir de sí misma (el crepúsculo), ahora cae precisamente en el crepúsculo de presentársenos como arte estático al mismo tiempo que es drama, que es Tiempo en movimiento ambiguo (la llama ardiente que no lo es y le sigue). Accedemos a la paradoja de una *disolución* que *concreta* los cuerpos. Porque el tercer "acto" o muy intensa "pintura" inscrita en este soneto lleva la distancia entre vivo y muero, entre muero y no muero, al límite mínimo posible, cerrando en la compleja paradoja de que lo que nutre consume lo que es juventud que es vejez que es fuego que es cenizas.

En el tercer cuarteto irrumpe la imposibilidad de determinar la frontera que tan magníficamente nos ofrecía la estampa del otoño. El problema de componer ha entrado en un ambiente dinámico, dramático, donde confluyen el acto de crear y el de ser creado. Tímidamente, a la luz de los versos 10, 11 y 12, el verso 9 intenta recuperar el equilibrio: hace eco casi exacto del verso 5, para infundir una liga al soneto que desea escapar de sí. Es aquí donde una diferencia aparentemente mínima cobra magnitud. En lugar del fuerte "twilight", de vocal corta y larga, con el acento en la primera, tenemos el menos definitivo "glówing", de larga y corta, con acento en aquélla. La otra diferencia es más importante que un mero

detalle académico. "Such dáy" se torna "such fire": la larga abierta /ei/ se convierte en una larga aún más "alargada" por terminar en expiración /aih/; es menos definitiva que aquélla, más vaga para quien pronuncia. Pero su verdadera importancia se descubre gradualmente – y también ambiguamente. Por un lado, a partir de "such fire" los versos exigen aún mayor velocidad al actuarlos –porque el encabalgamiento de 9 y 10 es gráficamente real– pero por el otro, la expiración de la vocal de "fire" detiene el decir, en tanto si bien no se produce una dificultad de pronunciación como la que se encuentra con las /t/ del verso 5, tampoco permite correr sin interrupción hacia el verso 10, el cual, como se señaló arriba, no contiene marca de verdadero hemistiquio después del segundo pie.

De hecho, ese segundo pie termina en uno de los sonidos más vigorosos y significativos del cuarteto (un sonido expiratorio, angustioso, en un soneto que habla de la pérdida de vida-aliento): "áshes", parte y guía de la cantidad de sonidos /sh/ y /ch/ que pueblan el cuarteto: "such", "ashes", "must expire", "Consum'd... ncurish'd". Asimismo, "áshes" es palabra disociada de sí en tanto su primera parte, acentuada, es segundo intervalo del segundo pie y la segunda es primer intervalo ...de un pírrico. Así, si sucede incipientemente en el segundo cuarteto, en el tercero la aspiración-expiración ocupa lugar preponderante, para abrir de nuevo espacio a que el sonido /t/ aparentemente vuelva a reinar, cuando en realidad se colapsa e intercambia con /d/ y /th/: "That on the ashes... youth doth lie", "the death-bed...it must...", "Consum'd with that...it was no rish'd". En este último caso /d/ es indeterminada entre sí misma y /t/. Al combinarse los sonidos /th/ con las sibilantes y pseudosibilantes, la textura fonética se vuelve aun más inquietante.

Pero el efecto irónico de apresuramiento gradual y acelerado que se debate contra una textura fónica que lucha por contenerlo se observa mejor en las rimas. Si en las unidades anteriores las rimas se oponían, de cualquier modo construían fronteras y claridades, aun en crisis. Aquí, las rimas son virtualmente indiferentes. "Fire": "expira", "lie": "by" son casi idénticas, machacantes y ansiosas a un tiempo, y todas, ecos de la expiración, alargan lo que desea correr, como siguiendo al Tiempo que es a la vez prisa y tortura. La rima, uno de los signos seminales de un arte que insiste en la diferenciación, cae por su propia aglomeración, que hace pausa e impulso a la vez para versos que se urgen mutuamente: estas rimas son y no son idénticas entre sí, nos remiten a la indiferenciación, al colapso o caos del arte estable que pedía orden a los sonidos, La inconclusividad del arte inestable que hemos visto arriba (sobre todo con el Veronés) se vuelve aquí rima ansiosa e indiferenciada.

La prosodia del último cuarteto también nos guarda críticas rupturas. Como se apuntó, en el verso 10 no hay hemistiquio, sobre todo porque los intervalos medios corresponden a la misma unidad léxica, "á-shes", pero también porque ese verso, como el 9 y el 11, es una mina de variantes críticas del yambo. El verso 9 corre así:

9. In mé./ | thou sée'st/ |(x) the gló/wing of/ such fire/ ‡(?)

Las supresiones de acentos esperados son en verdad supresiones (como también lo son para el verso 5, gemelo de éste). La condición anómala se refuerza en el tercer cuarteto por obra de un final (rima) que parece alargar el pie quinto y definitivo (cuando menos hipotéticamente) en los cuatro casos. El verso 10 es más rápido –como se dijo, por estar encabalgado, y porque el encabalgamiento no halla acento en donde reposar antes de "áshes"– y a la vez se detiene con la dificultad de la expiración. La aceleración, no obstante, se presenta con fuerza en los pírricos (ironía: la fuerza en la carencia de acentuación):

10. That on/ the ásh/ |(x) es of/ his yóuth/ doth lie./.

Pírrico tras pírrico, la velocidad crece y alcanza aun otro par de ellos en el verso 11:

11. As the/ déath-bed/ |(?) whereon/ it múst/ expire./.

Allí, para mayor complicación de quien enuncia, hay otro pie ("déath-bed") que hace especulación y condensación (indefinición): "dé.....ed" y, paradoja, nos lleva al único verso terminal de cualquiera de los cuartetos que es yámbico cabal, el 12:

12. Consúmm'd/ with thát/ |(?) which ít/ was nóu/rished bý./

Un nuevo contraste que se podría llamar violencia o incertidumbre, intercambio.

Al contrario de los versos 4 y 8 –parientes estructurales y variantes prosódicas del yámbico base, con idénticos ataques trocaicos que en realidad son espondeos– en el verso 12 se alcanza la estabilidad del yámbico perfecto ...dentro del cuarteto que es toda inestabilidad. Porque, por otra parte, las /d/ /t/ y sus indeterminadas del 12 cortan, golpean, antes de que rime la fugaz /aih/ ("by") final e inconcluyente; antes que el 73 se desvanezca: como el amor, la muerte, la percepción o la memoria, y los cuerpos que las actúan. La pregunta es "which is which?". Y, luego, "what is "this"? "This" que es tantas cosas: sí y no sí.

Final de la representación, fugaz respuesta

Las relaciones contrastantes entre los cuerpos del 73, disquisición práctica sobre los modos de representar, nos inquietan como las relaciones entre el poeta, el pintor y el científico.

Shakespeare rewrites [...] through the medium of [...] paradox. [...] It is important to

emphasize here the "re-" of "rewrite," because it is part of the point I want to make that both the novelty and the effect of Shakespeare's sonnets derive in good measure from the way they noticeably duplicate, from the way they call attention to the fact that they repeat with a difference, the [...] tradition they succeeded. (Fineman 1986, 2)

La constructividad impresa en la vuelta al metro exacto en el verso 12 parece hablamos al menos de un ajuste, y de hecho nos habla de la ambivalente relación entre programa y experiencia en los sonetos de Shakespeare. Como también lo hace desde el otro polo, la relación de la rima del verso 12 con las tres precedentes: se da un colapso en lo perfecto, un abismo —o, si se quiere algo menos grave, una grieta— que se abre en la Idea prefigurada.

De allí pasar al pareado —volver a él, pues con él comenzó esta exploración— es no volver, es comenzar de nuevo. Ahora con una *diferencia* (diría Fineman): una pregunta, no una respuesta, ni siquiera tentativa, como las que se propusieron en su momento. Después de los tres actos de este drama mínimo, ¿qué es lo que el *otro* percibe? ¿*What is "This"?* Porque no cabe duda que podemos ver *how this is*: por supuesto, el *cómo* que he intentado aplicar en estas consideraciones, lleno de interrogantes dramáticas. Y más aún, ¿*which is "which"* que el ser amado percibe y "makes thy love more strong"? ¿*What is "that" which is lov'd* "which thou must leave ere long"? No es que no existan respuestas; de hecho existen y el lector las está formulando ahora mismo (¿harto de retórica vana?). El lector *sabe what "This" is*; lo sabe de *alguna* manera: respecto, o como partícipe, de *un* sistema de referencia. El problema es que cualquiera de los sistemas ha sufrido un desafío crítico: las respuestas son múltiples, de necesidad relativas.

Así, el lector *no* sabe su respuesta a las preguntas de ésta o aquella manera o la de en medio en particular; sólo lo sabe en tanto han coexistido y se han destruido mutuamente. El soneto ha hecho crítica suficiente de sí y de su principio para que, cualesquiera que sean las respuestas, se desestabilicen en preguntamos ¿de dónde han surgido? Porque el soneto se estabiliza y se desestabiliza con cada lectura, en especial por obra de una especie de interferencia (¿corrupción?) como la que intenta sugerir el superficial análisis anterior.

Una nota crítica en este sentido es que si el soneto se ocupa de la percepción (y por ende de la memoria), "*This*" es y no es un acto u objeto o producto de la percepción. Shakespeare procede desde lo construido, sobredeterminado y estable, y llega a la inestabilidad de la ironía y paradoja: *nada* se convierte en memoria (la urgencia de la relectura que es urgencia de relectura otra vez ofrece una clave continua) porque lo percibido es proceso que nos devuelve al punto de partida. El soneto 73 se revuelve sobre sí mismo y

nos da una lectura-muchas lecturas di-, de- y e-ferentes, confluyentes y disyuntivas: en una palabra, nos dice que leerlo es no leerlo cada vez para hacerlo la siguiente. Y en medio de tantas, se destaca una: la de que es *juego*, no en el sentido (solamente) de ser broma, sino de ser ironía que no estriba tanto en una ironía particular sino en Ironía, así como "*This which thou perceiv'st*" no es una sola cosa ni visible ni asequible *per se*, es decir, no *this*, sino "*This*", un imposible absoluto. De nuevo Fineman ofrece una formulación interesante (quizá por involucionada, ironías shakespearianas) como apoyo para una conclusión anticipada en el soneto mismo, en el otoño que es camino imaginario y estático hacia la V/verdad que no es el programa, que se escindió de él y de sí:

It is not exactly the case [...] that [...] because the epideitic "see[s] the same" it cannot see what is not the same, that because it "imagines" it cannot imagine what is other than itself. Quite the contrary, the epideitic can imagine—indeed it *must* and regularly does imagine—this alternative to itself, but it does so precisely as that which it *cannot* imagine, as precisely that which visionary language cannot speak. (1986, 118)

Lo inimaginable que sólo puede ser imaginación es esa V/verdad escindida posible sólo como una nueva asunción del mirar: Shakespeare dirige el 73 hacia la muerte, siempre pendiente, siempre real. Y nunca (sólo) necesariamente Muerte como cesar de vivir, sino como experiencia de la vida del sujeto.

Si el soneto 73 se ocupa puntualmente de la transición de la estampa al arte de los cuerpos que se miran mutuamente y en cada lectura re/des/encauzan su mutualidad en forma de diferencias, los sonetos como conjunto albergan un cuerpo en el que se observa y reproduce ese mismo proceso. La figura-cuerpo es la de un triángulo, no sólo el del "Friend-Rival-Dark Lady" que son triángulo de este poeta crítico de la estética de "lo mismo"-"*otro*", sino un triángulo que es *otro* escenario posible (muchos escenarios) congruentes con el refinamiento de un espíritu que ha aprendido a mirar en números y geometrías los programas y *su crítica*, un espíritu que se realiza como conjunción-disyunción en su arquitectura.

II. TRIANGULO A LA VISTA

Que los 154 sonetos de Shakespeare tienen un origen programático es indisputable. Es de sí un rastro de lo programático el que en la historia de sus interpretaciones se les hayan adjudicado programas variados y numerosos. Dije antes que podemos utilizar criterios no decididamente radicales, o incluso reconciliadores, para apreciar aspectos de la secuencia que nos hablen de una ansiedad creativa y, a la vez, necesariamente, si seguimos el

razonamiento de Fineman, de un proceso de *ajuste* que el poeta, tal vez sin contemplarlo, claramente *acusa*. Tal ajuste, no obstante, no debe aducirse como conformación al modelo de la Idea, esto es, como exclusivo reencauzamiento. El extremo opuesto —digamos, por seguir las últimas consideraciones del capítulo 2, el de corte galileiano— es factible: el desencauzamiento creativo que admite la experiencia de manera continua, procesada.

Para lo que sigue parto de bases estrictamente útiles: del medurado estudio de Kenneth Muir (1982) y de un enfoque menos tradicional aunque bien recibido por el mismo Muir.¹⁵ Este último enfoque, útil para hacer concordar lo programático con la composición, es la hipótesis numerológica de Fowler (1970), que arroja una disposición en triángulo (el "triángulo de Fowler", fig. 18): lectura de un diseño en principio no demasiado complejo que predeciblemente es imagen de la simetría idealizante.

La hipótesis de Fowler contempla un diseño y *composición* del grupo entero acorde con claras evidencias de que colecciones precedentes —e.g., las de Sidney, Spenser, Drayton y Constable— poseen fundamentos numerológicos (cf. Fowler 1970, 174-197). La inclusión de Shakespeare —un poeta con menor fama de sofisticación intelectual pero jamás de menores aspiraciones— en el medio de la alta poesía isabelina, hace casi obligatorio que su proyecto como sonetista cuente con una base compatible con la fuente en que abreva. Es también indiscutible que su afán sonetista se debe mucho más a Sidney y otros menores y pares que a cualquier lectura que improbablemente hiciera de Petrarca.

Los *Shakespearean Sonnets* de 1609 no sólo son comparables en cuanto a su composición como secuencia con *Astrophil and Stella*; los *Amoretti* de Spenser, la *Delia* de Daniel y la *Phillis* de Lodge también lo serían. Todas ellas muestran —además de la esperada reiteración del modelo petrarquista— un parentesco en tanto sugieren programas numerológicos. No sólo los "grandes", por supuesto, recurrieron a tal estrategia. La *Wittes Pilgrimage* de John Davies (1605), una colección "menor", contiene 152 sonetos, lo cual sería el mismo número que el de los sonetos shakespearianos si —como es posible y se retomará— excluimos los sonetos 153 y 154 de la cuenta, reconocidos casi universalmente como "adicionales". Una coincidencia así no es, empero, tan importante como reconocer los nexos con las secuencias de Sidney, Spenser, Daniel y Lodge.

Ya se ha dicho que los sonetos shakespearianos acusan una división en tres partes: 1.

¹⁵ De Muir, por supuesto, no se puede afirmar una tendencia "subversiva" y sí una sabiduría fuera de dudas.

los primeros 17, de la procreación; 2. los siguientes 108, del "Friend" y "Rival" (más el 126, una anomalía explicable); y 3. los últimos 28, de la "Dark Lady" (26 si recortamos los "adicionales").¹⁶ El número de que consta cada segmento puede ser significativo. Para el 17 no se ha ofrecido significado convincente "unless we accept Dover Wilson's attractive but [...] unsupported hypothesis" (Duncan-Jones 1983, 165), es decir, que fueron escritos por sugerencia de la Condesa de Pembroke para celebrar ese aniversario de su hijo. Los diecisiete, ciertamente, fueron una edad en que ese heredero sufrió presiones para tomar esposa.¹⁷ Los 28 de la "Dark Lady" han sido propuestos como correlato de su "edad"; en efecto, los veintiocho bien podrían haber significado la edad convencional de una mujer "de experiencia".¹⁸ Por lo pronto, el "significado" del número importa menos que su existencia.

Así, 108 es más relevante, por ahora, que 17 o 28, dada su recurrencia histórica: aun cuando —por fortuna— tampoco se ha propuesto nada definitivamente persuasivo que lo *explique*, 108 es un número evidentemente favorito en el periodo.¹⁹ El texto autoridad de

¹⁶ También se les ha agrupado conforme a sus referencias a las estaciones: el 1 cierra con "Spring", el 18 pregunta sobre "Summer", el 73 nos "pinta" uno y otro "Autumn". El 126 (uno de varios "anómalos, como el 99) se reconoce tradicionalmente como un poema (no necesariamente un soneto, veremos) que pone punto final a la secuencia media; luego, ésta en efecto si contiene 108. Algunos editores, como Dover Wilson, lo llaman "envoi" (cf. Duncan-Jones 1983, 165).

¹⁷ La compañía de Shakespeare era "The Pembroke's Men" durante las fechas probables de composición de los sonetos y de *Romeo and Juliet*. Sería importante añadir que 17 es una edad potencialmente considerable como frontera de la adolescencia. El tema del 126 (el ubicuo no-soneto) es precisamente la llegada de la edad en que el "sweet boy" dejará de serlo. Para este comentarista tal explicación es tan válida como las demás. Hay que notar que 17 es un número *primo*: el octavo número primo, para ser exactos (1+7=8, por otra parte). Asimismo, recordemos que en *The Winter's Tale* transcurren 16 años entre la exposición de Perdita y su promesa de renovación de la vida a través del matrimonio con Florizel; esto es, la renovación sucede precisamente *dentro* de su *decimoséptimo* año de vida. El influjo es decididamente neoplatónico, como se retomará al discutir someramente la edad de Julieta.

¹⁸ Es la edad de Lady Capulet y el doble de los años que Julieta cumpliría, de no morir. También es la edad de Yago (*Othello* III.1.311-312). La composición de *Romeo and Juliet* no es anterior a 1595 ni posterior a 1591. En 1592 Shakespeare contaba con 28 años; muchos sonetos deben haberse escrito en ese periodo. Existe un argumento de mayor (y mejor) peso para considerar 28 como un número de importancia para el poeta y lo que de neoplatónico tenía. Esto se retomará más adelante, al considerar la edad de Julieta.

¹⁹ Para empezar, una miscelánea de notas que tal vez sean útiles posteriormente. 108 es exactamente *seis* veces 17. 153 (y no 154, pero eso lo discutiremos, recordemos que el 126 *no* es propiamente un soneto) 153, digo, es *nueve* veces 17, y sus dígitos suman 9, al igual que los de 126 y 108. La suma de los dígitos de 154 es 10 (1+5+4=10). Como también lo es la suma de los dígitos de 28. Con 28 puntos se forma un triángulo perfecto de base *siete*, el triángulo de la "Dark Lady", como se verá. En 154 se distinguen 37 números primos, y 37 es un número primo, cuyos dígitos también suman 10. Sobre decir que 7 es el *quinto* número primo. 6, 7 y 9, los tres dígitos mayores que 5 (el *cuarto* primo y número base del triángulo pitagórico de diez puntos o *tetractys* sagrado, que contiene a todos los dígitos, con el 5 en el ombligo, contando desde arriba) son altamente significativos para la numerología (aunque, a decir verdad, todos los son).

Por otra parte, el soneto 6 es "Then let not winter's ragged hand deface..."; el 7, "Lo, in the orient when

Astrophil and Stella (1598) contiene exactamente 108 sonetos, y Shakespeare indudablemente lo conoció a fondo.²⁰ "It is clear that this figure was felt to be of significance and authority in Sidney's immediate circle, since Fulke Greville took pains in the Warwick Castle MS to bring his *Caelica* also to the total of 108" (Duncan-Jones 1983, 166). Los *Amorose Songes, Sonets, and Elegies* (1606) de Alexander Craig son también 108, como 108 son los versos de la *Dolefull Lay of Clorinda* de Spenser, dedicado a la Condesa de Pembroke. El número es suficientemente conspicuo en la literatura del periodo, luego, como para creer que en el Q de 1609 se enmarca una secuencia media de 108 sonetos coherente con un programa que lo incluye, sea que lo explique o no. Por supuesto, una consideración de importancia es que 108 es el número de pretendientes de Penélope en la *Odisea*. La obvia asociación del nombre para que Sidney utilizara 108 sonetos en *Astrophil and Stella* basta para explicarlo en ese caso particular; y quizá para Shakespeare, cuyo maestro evidente es Sidney, amén de lo antes anotado, que 108 es 17x6 (o 17x3x2).

Por otra parte, si observamos el "triángulo de Fowler" (fig. 18), advertiremos que no sólo median 108 sonetos entre 18 y 126, ambos colocados como límites en las líneas a las que corresponden, sino que 108 es un número en el extremo de una línea en particular, un remate de una figura trapezoidal. Esto es, Shakespeare presta atención a la combinación con 108 en dos y no sólo un modo: de 1 a 108, y también de 18 a 126, es decir, menos 17. Más aún, 108 es un número inscrito entre 107 y 109, dos primos casi contiguos, rara combinación en una secuencia de primos a esas alturas ya muy avanzada.²¹

Las "Centurias" de composiciones, desde luego, tampoco son infrecuentes en el periodo (e.g. la *Divine Centurie of Spirituall Sonnets* (1595) de Barnabe Barnes), y tanto Sidney como el resto de los sonetistas pueden haber ideado una variante respecto del

the gracious light..."; el 9, "Is it for fear to wet a widow's eye...?"; nada muy interesante, por ahora. Pero el 17 es "Who will believe my verse in time to come...?"; el 28, "How can I then return in happy plight...?"; y el 108, "What's in the brain, that ink may character/ Which hath not figured to thee my true spirit?/ What's new to speak, what new to register./ That may express my love, or thy dear merit?". Este comentarista propone que el 108 se lea en concordancia con las páginas anteriores. Las interrogaciones (y sus obvias ligas temáticas), denominador común para el 17, el 28 y el 108, querían abrir paso a otras interrogaciones a futuro.

²⁰ ¿Un botón de muestra en una obra que no sea *Romeo and Juliet*? Cf. *Astrophil and Stella* 39, vv.1-4 y *Macbeth* II.2.36-40.

²¹ La colocación del 108 entre dos primos hace reflexión, luego, de la colocación del 18 entre los primos 17 y 19, y la del 138 entre otros primos casi contiguos: 137 y 139. No está de más recordar que 7 es primo pero 9 no lo es. Si se desea conocer todos los primos de la secuencia en este momento, v.f. fig. 41.

número 100 que Shakespeare, en busca de su lugar dentro de tal Parnaso, pudo al final —o siempre— tener en mente al *preparar* la secuencia para su publicación.²²

* * *

La base

Dada la evidente presencia de criterios numerológicos, Fowler propone una disposición en forma de triángulo con base en 17 puntos equidistantes, correspondientes a un soneto cada uno. Esta base arroja un triángulo que, siguiendo una distribución igualmente equidistante y ascendente-decreciente de puntos-sonetos, se compone de 153 y no 154 sonetos, porque Fowler elimina el 136, sobre un argumento razonable que se identificará en su momento.²³ En la figura obtenida (fig. 18) se acomodan diversas condiciones de plausible simetría. En favor de la hipótesis de Fowler está el hecho de que 17 es el número de sonetos universalmente reconocidos como conjunto inicial, temáticamente cohesivo, delimitable. Son éstos los 17 sonetos de invitación al matrimonio y a la procreación, y por eso constituyen la base del triángulo. Si a ello se añade, como argumenta Muir (1982, 12), la propuesta de Hotson (1964) —que indica una correlación de los sonetos con el libro de los Salmos (comprobada aunque en ocasiones vaga)— se puede validar la existencia de un programa-*diseño* con origen numerológico, una de cuyas traducciones gráficas sería un triángulo como el de Fowler.

Los argumentos en contra de un diseño numerológico de 153 sonetos en triángulo (por ejemplo, la inexplicitud de ciertas coincidencias con los Salmos, la necesaria omisión de algún soneto) si bien pueden debilitar la hipótesis de un diseño cohesivo, al mismo tiempo permiten postular a un poeta que abreva en el principio de ese diseño, pero que resulta demasiado vigoroso —se podría intercambiar el término con "informal", "incontinente", etc.— como para dar absoluta resolución al proyecto, haciendo que éste se tuerza hacia la

²² Recuérdese que 108 es perfectamente divisible entre 17 ($108:17=6$), en tanto 100 no lo es. Por supuesto, nuevamente recordemos que 17 es un número *primo* y por tanto naturalmente no puede ser divisor perfecto de 100. Luego, 108 es de algún modo significativo para todos los que lo emplearon, tal vez *en conjunción* con 17 (y con 153, también quizá: $153:17=9$, o 17×9).

Por mera curiosidad, $100:17=5.882352941176470\dots$: esto es, hasta entonces llegamos de nuevo a 1 como residuo sin haber repetido residuo ninguno antes; por tanto finalmente se recicla el residual: $\dots58823529411764705\dots0\dots$ *ad infinitum*. Obviamente la demostración de la *infinitud* a través de los primos es un hecho atractivo e influyente en la imaginación mágica: los primos son una imagen de lo único e indivisible.

²³ Nótese que para llegar a 153 Fowler no elimina el 126 sino el 136; empero, como ya apunté, y como veremos, todo es "negociable". Desde luego, Fowler *necesita* eliminar algún soneto para proponer un triángulo a partir de una base en los 17 de la procreación. Más adelante sabremos que ello no es estrictamente necesario. Como nota adicional, los dígitos de 136 también suman 10.

dramatización de la experiencia y traspase las fronteras del triángulo, del diseño. Sobre las mismas consideraciones resultaría factible decir que la disposición numerológica, la composición de *un triángulo*, fue decidida *con posterioridad* a la ejecución de muchas de sus unidades, los sonetos, y que a la postre resultó obstaculizada a la vez que enriquecida por un problema práctico: la preparación del objeto para su publicación. Esto equivale a especular que la disposición numerológica significó un desencauzamiento del diseño en la composición, un ajuste a los sonetos como empresa, una idea finalmente rebasada por el producto. No está de más remitir a la exploración realizada por Kerrigan (1986), quien concluye (con Muir y otros) que los sonetos fueron *reorganizados* para el Q de 1609.

* * *

Distribución útil de un drama inquieto

Lo anterior (amén de ofrecer bases para afirmar que la distribución de los sonetos en la *editio princeps* de 1609 es obra del autor) refuerza el que la secuencia, tal como se editó, responda a un programa-diseño tectónico. Pero para este diseño no hay necesidad de buscar final feliz, dado su desencauzamiento ulterior (que sería *anterior*, pues los sonetos no existen *para* el triángulo sino al revés): el de una poética que se topó con su propia insatisfacción.²⁴

Ese desencauzamiento conduce a una composición final que refleja tensión, y nos da mucho más que la cerrada imagen de un programa. De sí complejo es que el poeta recorra la senda de penitencia de los Salmos, además de tratar con el amor, sus conflictos, cuitas y contradicciones, el Tiempo, las querellas y los principios del artista, e.c. Es de sobra conocido que la secuencia va de la claridad y el reposo relativos hacia la compleja desintegración del modelo y los sonetos cada vez más "oscuros"; más aún, esta oscuridad no corresponde sólo al grupo de la "Dark Lady", como se comprueba fácilmente al leer al 73 (o el 75, o el 108, etc.). Más aún, es una complejidad desencauzadora de la composición el que no se ate a la resolución monumental, sino que se modifique y oscile —*mobilis in mobile*— cuanto más parece captar la ansiedad y tensión de la experiencia por sobre la estabilidad de la construcción prefigurada. Se observa, así, una tendencia al oportunismo pragmático.²⁵

²⁴ Bastaría, creo, considerar el 99 y el 73 para leer esa insatisfacción e interrogante crítica.

²⁵ Característica que será de importancia al acercarnos a *Romeo and Juliet*, una obra "sonetista". Para ello habría que recordar lo apuntado sobre Galileo en cuanto al intelecto que asimila vorazmente cuanto le sea útil para el propósito central. Nuestro poeta-dramaturgo piensa su arte con una cabeza en la que se asienta la modificación galileana —desde luego no como influjo directo (por exclusión histórica), sino como concomitancia y antecedente histórico de esa modificación.

Como elemento complementario, la división de los 154 sonetos que hace Muir (1982, 45-87) es de gran utilidad. No poco de su mérito reside en la pulcritud de sus argumentos. A grandes rasgos, luego de concurrir en la universal distinción de los primeros 17, a los que denomina el grupo "(a) 1-17", Muir procede a formar grupos temáticos, con mesurados y brillantes exámenes de pros y contras, así como de excepciones y dudas. Este grupo, adviértase, termina en uno de los 37 números primos de la secuencia, el 17. Empero, Muir nunca considera los números primos como un criterio de selección de "fronteras": su procedimiento es estrictamente "temático". Sin embargo, es posible entrelazarlo significativamente con la ocurrencia de números primos como "fronteras". Ello es una de las mayores cualidades de la división de Muir: una interesante concordancia con una posible matriz numerológica para la agrupación de sonetos por parte del poeta, quien, a lo menos, estricta y evidentemente *juega* con el fenómeno de la "primacía".

El grupo "(b) 18-32" (15 sonetos) de Muir es en resumen un grupo sobre la permanencia de la belleza de "Fair Youth" en la poesía, con todo y la amenaza del Tiempo.

El "(c) 33-42" (10 sonetos) consigna la separación temporal del poeta y "Fair Youth" por obra de la seducción de éste por la Dama.

El "(d) 43-58" (16 sonetos) continúa haciendo referencia a la separación y al viaje, con un énfasis en la vista y un miedo a la ceguera que es miedo al rechazo, para dar paso a la perenne acción del Tiempo; en él ya recorreremos terrenos menos abstractos, con el cuerpo en conflicto. Este grupo, que Muir distingue desde lo temático tiene principio en un primo, 43.

El "(e) 59-75" (17 sonetos) explora los efectos del Tiempo en el poeta y en su relación con "Fair Youth"; y es precisamente aquí donde Muir y otros admiten la franca existencia de un giro hacia la especulación y la reflexión más subjetivas sobre los temas ya tratados: el amor, la belleza, el Tiempo; *en especial, es notable la exploración del morir*. No hay que perder de vista la *centralidad de este grupo*, su número (17), ni tampoco que a él pertenece el soneto 73, primo, y que tiene inicio en *otro primo*, 59.

El grupo "(f) 76-96" (21 sonetos) expone argumentos sobre la poesía por parte de quien escribe y avanza las querellas hacia el o los rivales.

El "(g) 97-108" (12 sonetos) parte de una nueva ausencia hacia afirmaciones varias y no estrictamente advocatorias de la constancia del amor. Nótese que en este grupo Muir considera al 108 como "frontera" temática, y que 108 es frontera o vértice en la disposición

triangular de Fowler. Más aún, el "clave" 99 es el otro extremo de esa misma línea,²⁶ desde luego, el soneto inicial de este grupo (97) es primo.

El "(h) 109-126" (18 sonetos) responde a las acusaciones de infidelidad, y en general constituye una defensa del nombre y de la fama, donde se entreteje la muerte —muy significativamente en el poema final del grupo, frontera con el conjunto sobre la "Dark Lady". Nuevamente, 109, principio, es primo.

Finalmente, el grupo denominado "(i) 127-154" (28 —14x2, o 7x4— sonetos), el conjunto sobre la Dama: los sonetos "bajos", exploraciones del amor y la experiencia sensual, comedia sombría de lo inmediato humano. 127, por supuesto, es un número primo.

El triángulo de la "Dark Lady" es "perfecto" si contamos desde la frontera anterior, la del 126, que aparece en la línea correspondiente a esa figura tal como se señala en casi cada figura ilustrativa en adelante. Por obligación geométrica, obviamente siempre habrá un triángulo pitagórico (*tetractys* sagrado, fig. 19) en la cúspide de un triángulo como el de Fowler. En todo triángulo numérico se asimila la Idea del triángulo primordial, que contiene cinco dígitos primos (1,2,3,5,7) y cinco no primos (4,6,8,9,0): estabilidad y equilibrio perfectos.

* * *

Juegos combinatorios simples

A primera vista resalta la importancia del 126 como *frontera*. Además, el 126 es un soneto "anómalo", acerca del *decaer*, no sólo del morir:

[it] consists of six couplets in which the poet frankly admits that his friend will lose his good looks, get old, and eventually die. Whatever the power of poetry may be in preserving for posterity the appearance of the friend as he once was, the lovely boy will cease to be a boy and lose his beauty. (Muir 1982, 80)

De este poema, un (no)soneto con las cruciales características temáticas detalladas por Muir, Shakespeare pasa a acomodar sus sonetos sobre la "Dark Lady", históricamente los más controversiales de la secuencia, debido a su incursión en la oscuridad y la *comicidad* de las relaciones verdaderas —autoirónicas— y su expreso choque con el amor a "Fair Youth".

La inclusión de este (no)soneto en semejante punto crucial es significativa en relación con el diseño proyectado, según lo denota el triángulo de Fowler. En su descripción numerológica-geométrica, Fowler apunta que los tres poemas "anómalos" de la secuencia

²⁶ 99 no es primo, pero es la doble digitación de 9, cuyo doble es 18, inicio de varias cosas: un grupo de Muir y los 108 centrales, de los cuales contiene el primero y el último número. La fascinación shakespeariana con los números parece fuera de duda.

(los que no son sonetos en el sentido estricto: el 99, que consta de 15 y no 14 versos; el 126, de 12 versos; y el 145, escrito en tetrametros), ocurren en posiciones coincidentales –i.e., en vértices de triángulos menores– que representan algún tipo de frontera (fig. 18). Ciertamente, dentro del esquema de Fowler, en el caso del 126 la frontera es muy clara. Pero hay que observar que un juego numérico-geométrico de esta clase admite numerosas variantes.

Una de ellas es la postulación de triángulos menores dentro del continente. La cuenta de Fowler, que se hace siempre de izquierda a derecha, coloca a los tres sonetos anómalos en posiciones *en el punto basal a la izquierda* de triángulos menores de los que son vértice: el 99, non, en la base izquierda de un triángulo menor –55 sonetos– cuyo inicio está en la línea octava de abajo hacia arriba; el 126, par, en la undécima –28 sonetos–; y el 145, non, en la decimocuarta –10 sonetos, un *tetractys*– (figs. 18 y 19). Así considerados, los sonetos anómalos se colocan en el aparente diseño triangular de tal modo que parecen confirmar la existencia de una composición simétrica y cerrada como la que Fowler postula. Empero, vale la pena especular un poco alrededor de la hipótesis de Fowler, sobre todo en dos puntos clave, *en combinación con una distribución temática* –como la que propone Muir– y elaborar algunas variantes combinatorias no interpretativas, de entre muchas posibles, que se desprenden del juego numérico-geométrico, buscando hacer patente la inestabilidad de lo que se desea tectónico en tanto admite *juegos* compositivos de muy diversas índoles.

Como se señaló, la presunción necesaria para esta distribución –y la consiguiente coincidencia de los tres sonetos anómalos en puntos de vértice– es que el soneto 136 no debe incluirse en la secuencia si se desea extraer un triángulo de base 17. El argumento, aceptado por Muir, es que el 136 da una clave: "Among a number one is reckon'd none:/ Then in the number let me pass untold" (vv. 8-9). Ésta es una seria y válida consideración para omitirlo, amén de ser el 136 un juego del autor con su nombre ...y con otras cosas.²⁷ Notemos

²⁷ Esas *otras cosas* –juegos digamos, a lo menos, "pícaros" con el cuerpo– son archiconocidas y autoelocuentes. Por supuesto que 153 menos 136 es igual a 17, nuestro número clave inicial; puesto de otra manera, 136 es el *cuadrado* de 17 menos 153 –el número de los sonetos que propone Fowler–, consideración coherente con, y necesaria para, la distribución en *triángulo completo* ($17 \times 17 = 289$, $289 - 153 = 136$; es decir, $289 - 136 = 153$). Claro está que otra manera sencilla de formularlo es notar que 136 es *ocho* veces 17. El 136 tiene, pues, esta aparente "ventaja" sobre el 126, diez números debajo. Por curiosidad, nótese, sin embargo, que 126 entre 17 nos da un resultado de 7 *con un residual de 7* (es decir, esta división llega a ser 7.41176470..., y de ahí *ad infinitum*). 136, por otra parte, precede al primo 137. Asimismo, $1 + 3 + 6 = 10$; es decir, el punto 0 (cero) del *tetractys* sagrado, que, por consistir de *puntos* que representan y se representan como dígitos, admite el 0 en lugar de 10: de ahí se desprende otra posible razón para omitirlo a estas alturas, coherente con una lectura del verso clave: "in the number let me pass untold".

que si la cuenta se hace como Fowler, *siempre de izquierda a derecha* y de modo, llamémoslo, *lineal* (esto es, siendo el primer soneto el primero desde la izquierda de la base, el 17 el último de la primera línea, el 18 el primero desde la izquierda de la segunda línea, el 33 el último de ella, y así sucesivamente, fig. 18), y si se omite el 136, en verdad los sonetos anómalos *siempre* se hallarán en vértices izquierdos.

No obstante, la idea de Fowler se puede complementar con un hecho aritmético-geométrico —por ahora— curioso. Éste es que si la cuenta se hace de manera, llamémosla, *alternativa*, de izquierda a derecha para la primera línea *pero de derecha a izquierda para la segunda* (esto es, siendo el primer soneto el primero desde la izquierda de la base, el 17 el último de la primera línea, pero el 18 el primero desde la *derecha* de la segunda línea, el 33 el último de ella *pero a la izquierda*, y así sucesivamente), luego entonces resulta que tanto el 99 como el 145 aparecerían no a la izquierda de una base triangular, sino a la *derecha* (fig. 20). Nunca pierden su carácter de vértice, desde luego, pero admiten una *variabilidad* por entero justificable. Es decir, lo importante es el criterio de la *variabilidad en combinación* (en interactividad, dinamismo) con la composición y los juegos dentro de la figura.

De entrada, es atractivo que una cuenta *alternativa* es la *única* manera de recorrer el triángulo (*hecho de puntos*) de manera *continua*; es decir, sin detenerse al final de una línea para volver a empezar en el extremo opuesto de la siguiente. Esto no es más que un juego ...por lo pronto. Lo interesante es que, sin importar la modificación de la dirección original, aun contando alternativamente, por virtud de las cualidades numéricas: de la secuencia y por pertenecer a una línea *non*, de los tres anómalos *el 126 es el único que conserva el lugar a la izquierda de la base de la que es vértice*. Esto es, el 126 es el único de los tres anómalos cuya colocación no se modifica con el cambio de dirección de la cuenta de línea a línea, sea la de Fowler o la "alternativa". No admite *variabilidad* sino que *denota invariabilidad*.

No quiero decir, por supuesto, que la colocación del 126 invariablemente a la izquierda en este o aquel estilo de contar sea lo importante. Basta con invertir de nuevo las direcciones, ahora desde el principio, para observar que lo importante no es *el lado* en el que se encuentre el 126, sino *su invariabilidad respecto de la dirección original* de la cuenta, sea cual sea. Después de todo, si invertimos la dirección, sólo estaremos repitiendo el proceso, a la inversa, y produciremos una simetría idéntica complementaria, un "negativo" del triángulo de Fowler (fig. 21) o un "negativo alternativo" (fig. 22).

Es decir —se requiere reiterarlo— cuando la cuenta se lleve a cabo en dirección inversa

a la utilizada por Fowler, pero del mismo modo que él, es decir, linealmente, *ahora siempre de derecha a izquierda para todas las líneas*, simplemente se obtendrá el "negativo" de su disposición original, con los tres sonetos en posiciones análogas *del mismo lado* —esta vez, claro está, a la derecha (fig. 21). No habrá cambio real ni significativo aunque el 126 ahora aparezca a la derecha, porque el 99 y el 145 también lo harán. No obstante, si comenzamos a contar alternativamente desde la primera línea *ahora de derecha a izquierda* (esto es, siendo el primer soneto el primero desde la derecha de la base, el 17 el último de la primera línea pero esta vez a la izquierda, el 18 el primero desde la izquierda de la segunda línea, el 33 el último de ella pero a la derecha, y así sucesivamente, fig. 22), entonces el 126 será, predicablemente, el único de los tres que aparecerá a *la derecha* del triángulo de cuya base es vértice; habremos obtenido el "negativo" de la secuencia con *cuenta alternativa y dirección invertida*. El 126, luego, resulta invariable respecto de cualquier combinación de dirección y estilo de contar, lo que no sucede con el 99 ni con el 145. El 108, por obra de los mismos principios, y al ser el *otro* extremo de la línea del 99, conserva su carácter de vértice y *frontera*, lo que no se señala tan claramente con Fowler pero es evidente confirmación de la antes registrada importancia histórica del número 108, así como en la división de Muir.

Base para otras combinaciones: triángulo sin cúspide

Para pensar en la invariabilidad del 126 como un hecho significativo dentro de una variante del tipo que se propone arriba, elaboremos contemplando una combinación del triángulo de Fowler con otras consideraciones. Por ejemplo, utilizando los grupos de Muir, una agrupación temática que razonablemente propone fronteras no necesariamente coincidentes con el triángulo de Fowler —a excepción de instancias cruciales permitidas por el diseño.

Naturalmente, la invariabilidad del 126 es verdadera para *todos los sonetos colocados en los vértices de las líneas nones* (obviamente, para *todos* los sonetos en líneas nones), sin importar si su número particular es par o non (figs. 20 y 22). Es decir, ya sea que se cuente de izquierda a derecha o de derecha a izquierda de manera lineal o alternativa, los sonetos en vértice de línea non *no* modificarán su colocación, aun cuando se modifique la dirección de la cuenta: *i.e.*, el 1, el 34, el 63, etc., *incluyendo el 75, y el 126, siempre* aparecerán a la izquierda o a la derecha (según dónde comencemos a contar) ya sea lineal o alternativamente, lo que no es cierto para el 99 ni el 108 o el 145 cuando contamos sólo alternativamente. Así pues, lo importante es que la invariabilidad sea verdadera para *uno* de

los tres sonetos anómalos y *no para los tres*, pues eso lo *separa* del grupo (hace crisis del concepto de "grupo"). Por otra parte, en razón de un diseño triangular para el cual el "grupo de los anómalos" se crea significativo, el "grupo" de los tres sonetos anómalos sólo es "grupo" *si y sólo si se omite*, como lo hace Fowler, el 136. Pero de no omitir el 136, lógicamente el 145 caería en una posición *interna* respecto de la línea basal del triángulo menor en que se halla (figs. 23 y su "negativo", 24, ambas con cuenta "alternativa"), y por tanto no habría tal "grupo", al menos en cuanto "grupo de puntos en vértices de triángulos menores".

Claro está que, si se incluye el 136 en la cuenta, *contra el argumento de Fowler*, se hace necesario considerar 154 y no 153 sonetos para el triángulo, y entonces el triángulo con una base de 17 *puntos* no sería tal, pues sobraría un soneto, el 154. Ello nos coloca ante dos opciones. Una, podemos acomodar el soneto 154 de manera artificial justo encima del 153 (figs. 23 y 24) y tratar de justificar esto como un refinamiento tal vez esotérico (por ahora, mera especulación); o dos, *podemos deshacernos de los sonetos 153 y 154 y presentar un triángulo trunco* (fig. 25, con cuenta alternativa). Esta posibilidad es, en primer lugar, atractiva como figura; en segundo, viable.

La crítica de los sonetos ha sufrido una gran incomodidad al abordar los dos poemas finales. Si bien los incluye en su último grupo, Muir nos dice que "The last two sonnets, alternate versions of a variation by a Latin poet of a poem in the Greek Anthology, seem to have little connection with the rest of the sequence. Stirling, however, links them with the group of sonnets which mention the Lady's eyes..." ...aparentemente por no tener más remedio. Y el mismo comentario se podría hacer de cómo el propio Muir de inmediato arriesga una débil explicación: "The sequence ends, therefore, on a quiet, indeterminate note after all the drama, the self-laceration, the obscene wit and the shame" (1982, 87). Muir hace de ellos fin de su último grupo, pero a la vez da pie a considerarlos una impertinencia. Parece justificado no acomodarlos dentro del último grupo de *la secuencia* sino como adiciones ya lúdicas, ya obligadas. Tradicionalmente se les considera una especie de adición caprichosa u oportunista:

...whatever their chronological position (*and one would like to think that they are apprentice work*)²⁸ there are sonnets which do not rise above the level of conventional Petrarchan exercise [...]. For extreme examples one may turn to Sonnets 153 and 154,

²⁸ Ewbank alude a la extendida opinión que Bolton Comey recogió para siempre en su panfleto *The Sonnets of William Shakspeare* (1862): "they are, with very slight exceptions, mere poetical exercises". Vid. Schoenbaum (1991, 314).

the anticlimatic conclusion to the 1609 volume. [...] What the poem[s] communicat[e] is not so much the paradoxical impulses of a love relationship as the poet's pleasure at his own ingenuity. (Ewbank 1984, 106, érfasis mío)

Para Duncan-Jones (1983, cf. 165, 169) son adiciones "anacreónticas" y muy coherentes en ello con varias otras secuencias; es decir, no era desusado incluir añadidos así, ni sería por tanto injustificado pensarlos meramente "añadidos" y en consecuencia "descartables".

Cualesquiera que hayan sido las razones que llevaron a Shakespeare a colocarlos allí —siempre aceptando que tal acomodo es obra suya— deshacerse del 136 parece coherente con un diseño triangular en tanto se lean los versos 8 y 9 del mismo como clave oculta de la estructura general, lo que es aún más aceptable dado que los versos 8 y 9 de un soneto casi siempre son clave. Pero se puede ofrecer otra solución, la del triángulo trunco que incluya el 136 y suprima el 153 y 154. En ello se presumiría que el poeta prefirió dejar la cúspide sin ocupar, abierta a *la Idea del soneto*, de modo que tendríamos un conjunto de 153 sonetos donde sólo 152 serían *cuerpos realizados* (fig. 25). Este triángulo haría eco del triángulo pitagórico de diez puntos, el *tetractys sagrado* (fig. 19), cuyo punto superior representaba la *posición suprema*, el *Uno*, dentro de la abstracción de una pirámide, entidad que una disposición triangular eternamente sugiere. La pirámide, como es bien sabido, acepta una representación trunca como forma abierta al conflicto y a la síntesis de las energías ascendentes y descendentes (cf. fig. 26: pirámides de luz y sombra). Por otra parte la común omisión de la cúspide en la "cadena del ser" también responde a un criterio de decoro: la irrepresentabilidad de lo supremo.²⁹

Estas dos propuestas —la cuenta "alternativa" y el triángulo que no descarta al 136— tienen varios ángulos. En principio, hacen que sólo el 126, el más anómalo de los tres sonetos anómalos, se pueda considerar una frontera significativa. Esto parte, por supuesto, de que el 126 es una frontera *temática crucial* —de hecho la más evidente— y no sólo por obra del presunto triángulo. Pero al combinar la percepción de un diseño rector (la hipótesis de Fowler) con una división temática del producto (los grupos de Muir), de los anómalos ni el 99 ni el 145 conservan un papel de frontera trascendental, si bien el 99 es frontera en la línea a que corresponde. El posible conflicto, de hecho, tiene que ver más con lo que *sigue* al 136 que con lo que le precede, y la variable importante es que, una vez incluido el 136, el 145 ya

²⁹ Chaucer, por ejemplo, no incluye ni Rey ni mendigo entre sus personajes, si bien incluye al *Knight* como primer personaje en el *Prologue*, símbolo de la cúspide virtuosa-social. Por otra parte, aún no hemos considerado la implicación de la pirámide, lo que se hará más adelante.

no es "vértice". Con todo, la discrepancia no es grave, pues tanto siguiendo la propuesta de Fowler como la propuesta del triángulo trunco, el número final es 153, haciéndose posible el triángulo de sonetos-puntos con base 17.

A decir verdad, lo único que hace al 145 notable, además de su leve anomalía, es que precede al 146, descrito cabalmente como "the mortification sonnet" (Edwards 1968, 31), "the *de profundis* sonnet" (Stirling 1969, 201); o "the only sonnet directly concerned with salvation, an address to the soul, urging it to lay up for itself treasure in heaven" (Muir 1982, 86); la importancia del 146 se subrayará adelante. En cambio, casi sin importar quién o cómo interprete los sonetos, el 126 siempre es frontera trascendente, por ser previa al grupo de la "Dark Lady", lo que conforma otra de las pocas coincidencias "universales" sobre los sonetos.

Así, aceptando el triángulo trunco que omite los dos últimos, haciendo del 151 y 152 los límites *visibles* de la figura, incluyendo el 136 —lo que desplazaría al 145 de una posición importante— y aceptando que el 99 no posee la invariabilidad que le atribuye Fowler —al ser, como tantos otros, sujeto de juegos de colocación— el 126 queda como *único poema de frontera temática* (siempre siguiendo a Muir) entre el supuesto "grupo" de anómalos, y además también aparece invariablemente como frontera gráfica en el triángulo, ya trunco. Habría que insistir en que el 126 es el único de los tres cuya anomalía formal es grande, se podría decir, *verdadera*: el 145, a pesar de los tetrámetros no deja de ser un soneto tal y como concebimos en general esta forma poética, y el 99 sólo presenta el verso adicional.

Además, en el triángulo, no sólo importa la colocación en vértice. Como he señalado, el 126 no es el único que hace siempre vértice coincidente con la primera dirección de recorrido del triángulo que se tome, sino que es el único de todos ellos que es anómalo y además es indiscutible frontera temática en *cualquier clasificación* que se haga de los sonetos. El que el soneto 126 sea anómalo parece, desde esta perspectiva, responder a una necesidad eminentemente gráfica y temática, amén de práctica. Con su énfasis sobre la muerte y destrucción de la belleza de "Fair Youth", el 126 parece estar remetido en la secuencia, como si sirviera para ajustar el modelo triangular, como si fuera un macrosigno de puntuación temática, tal vez originado por fuera y posteriormente a los demás, quizá con el propósito de evidenciar una diferenciación formal, el "envío" antes anotado. De hecho, la sugerencia de "eliminar" el 136 podría deberse a esta inclusión aparentemente "obligada". Finalmente, es necesario notar cómo el 75 es otra frontera numérica-temática invariable (esto es, correspondiente como frontera en los grupos de Muir, en el triángulo de Fowler y en el

trunco), y que es una frontera *también relativa a la muerte*.

Juegos, figuras de la continuidad y discontinuidad

Así pues, si a la figura simple, compuesta meramente por puntos, se le añade un carácter gráfico suplementario y totalmente viable, obtenemos figuras adicionales que pueden resultar interesantes.

Mediante un recorrido que haga unión gráfica *lineal* de los puntos-sonetos en la representación numérica-temática que combina el triángulo de Fowler (modificado por la cuenta alternativa) con la distribución grupal de Muir (el triángulo trunco que propongo) se produce un doble efecto visual. En las figuras 27 y 28, "positivos-negativos" mutuos del triángulo trunco, ha sido marcado cada conjunto de sonetos correspondientes a las divisiones de Muir con líneas rectas que recorren los puntos inicial y final de cada grupo en direcciones inversas alternativas (izquierda a derecha, fig. 27; derecha a izquierda, fig. 28). Para cada trayectoria se ofrecen las letras del grupo y los números de los sonetos que los delimitan. Asimismo, ciertos números particulares se han subrayado en todas las figuras para denotar la intercambiabilidad según aparezcan en el positivo o en el negativo mutuo. Es de reiterarse que la cuenta se ha llevado de manera alternativa (comenzando en la primera línea de izquierda a derecha y siguiendo en la segunda de derecha a izquierda) pues, como se dijo anteriormente, si se hiciera siempre de izquierda a derecha, no habría continuidad en el trazo, *no sería posible dar continuidad al recorrido* mediante la unión de los puntos en líneas.

Evidentemente, esto es una modificación ventajosa del modelo de Fowler, pues si no podemos recorrer los grupos con continuidad, no se hace evidente el efecto visual apreciable en las figuras 27 y 28: *no se podría extraer una serie de formas ascendentes, cuasiserpentíneas y semejantes a un laberinto*. La apariencia de "laberinto" depende, naturalmente, de adoptar los grupos de Muir; de otro modo, unir los puntos con una línea continua arrojaría sólo la continuidad serpentínea. Ello de sí sería atractivo, por supuesto. Pero la inclusión de los grupos de Muir *o la consideración de fronteras para los primos, que en muchos sentidos dan una importante coherencia numérica a la división de Muir, serviría el mismo propósito de semejar un laberinto*. Visualmente, parece, el hecho no es despreciable. ¿Qué se desprende de este recorrido y graficación?

Tomemos, por comodidad, sólo la figura 27. A primera vista, basta con la apariencia laberíntica para recibir una tentadora sugerencia: el gustado y muy apropiado tema del

camino tortuoso, del ser que se pierde y confunde en una senda de conflicto. La manera en que se inician o rematan secciones de este laberinto sugiere la existencia de dos fronteras mayores, predeciblemente marcadas por los sonetos 75 y 126 que arrojan figuras trapezoidales, o *triángulos truncos internos y adicionales*. Siguiendo esta observación, es posible construir tres divisiones o "macrogrupos", parientes no completamente cabales de los tres grupos tradicionalmente señalados para los sonetos de Shakespeare.

Un primer macrogrupo, (o cinco grupos de Muir, de (a) 1-17 a (e) 59-75) asciende de manera, digamos, lineal y finalmente "plana", hasta terminar en la esquina derecha (sombreado, fig. 27). Consta, obviamente, de 75 sonetos, desde los sonetos de matrimonio y procreación hasta el cierre de un grupo que, como se señala arriba, es reconocido por su carácter de resumen y nueva exploración de los temas antes tratados *con un énfasis en el morir*. Este cierre crea una impresión de límite "plano".

Un segundo macrogrupo (o tres grupos de Muir, de (f) 76-96 a (h) 109-126) contiene 51 sonetos, y termina en una "puerta" hacia "arriba", entre el 126 y el 127. Es distinto del anterior en la necesaria menor cantidad de sonetos y en que el último de sus sonetos se proyecta a la línea superior. Con todo, el límite es "plano" hasta ese punto y, mejor aún, corre en dirección opuesta al del macrogrupo anterior, creando una impresión de complementariedad y cerrando (casi) otro trapezoide, a la vez que abre (casi) el último.

El último macrogrupo consta de un solo grupo de Muir, el (i) 1:27-154, y contiene los 26 sonetos "oscuros" más los dos "añadidos", un total de 28 (o de 26 o 27, si se acepta el triángulo trunco).

Esta división en macrogrupos es testimonio adicional del diseño triangular, pues parte la secuencia en tres secciones decrecientes y proporcionales.³⁰

³⁰ Como rasgo significativo que apoya adicionalmente la presencia de un diseño triangular para la secuencia de Shakespeare, obsérvese que esta división en "macrogrupos" —a partir de Muir pero comúnmente aceptada, y consolidada en la idea de Fowler— coincide numéricamente de modo casi exacto en una división en tres secciones *proporcionales*, ya sea que A) se excluya (como en mi propuesta) a los sonetos reales 153 y 154 y se postule un soneto 153 abstracto; B) que se incluya a todos; o C) que, como Fowler propone, se excluya el 136. La proporcionalidad de la división en tres se desprende, invariablemente y en cualquier caso, de considerar al 75 y al 126 como fronteras. Para ilustrar un tanto neutralmente, veamos las combinaciones en el primer caso *pero sin postular un soneto 153 abstracto*, es decir, contando 152 sonetos, en tres macrogrupos de 75, 51 y 26, respectivamente.

El primer macrogrupo, de 75 sonetos, es la suma *menos 2* de los sonetos de los dos macrogrupos siguientes ($51+26=77$, $77-2=75$). (Nótese que 77 es la mitad exacta de 154, los sonetos *publicados*, pero también que el grupo de 26 depende de eliminar 2 sonetos, con lo que se equilibra la proporción, pues si se incluyesen el 153 y el 154 la suma de los dos macrogrupos finales sería $51+28=79$, que es $75+4$.) El segundo es el doble del tercero *menos 1* ($26 \times 2 = 52$, $52 - 1 = 51$) y dos terceras partes del primero *más 1* ($75 : 3 = 25$,

La figura que se desprende del macrogrupo final comienza en la "puerta" entre el 126 y el 127, con la particularidad de que *no arroja en realidad una figura laberíntica*: carece de "puertas" y se extiende en un continuo hasta la cúspide trunca. O bien es toda "exterioridad": es una línea serpentinada "ascendente", sin salidas, sugiriendo la silueta de un trapecio "sólido" que "cierra" en la misma dirección que el anterior... o no.³¹ Esto es, *cierra* en tanto se contemplen 152 sonetos, lo que es posible. Pero *no cierra* en plano ni en dirección horizontal si se acepta el triángulo trunco conforme al argumento de cúspide vacía que arriba se consignó (juego marcado con línea punteada de 152 a 153 en las figs. 27 y 28).

Habrà que señalar ciertas salvedades. En primer lugar, esta elaboración es *una especulación* sobre la base probable del triángulo, una manera de "ver" los sonetos de Shakespeare proyectados a gráficas a partir de elementos observables que permiten tales juegos. Así, la existencia de "puertas" es, en efecto y en principio, sólo una ilusión óptica desprendida del juego con los grupos de Muir (o con muchos de los primos) y nos sirve para desarrollar una interpretación de lo inestable (la secuencia de sonetos) que desborda un continente que se deseaba y se imagina cohesión y marco estable.

Con todo, esa ilusión es una poderosa ilusión, en especial si se observa que la

$25 \times 2 = 50$, $50 + 1 = 51$). El tercero es la mitad del segundo *más 1 entre 2* (es decir, más .5) ($51:2 = 25.5$, $25.5 + .5 = 26$, o sea, $25.5 + (1:2) = 26$), y una tercera parte del primero *más 1* ($75:3 = 25$, $25 + 1 = 26$). Lógicamente, la suma de los macrogrupos externos (primero y tercero) es el doble *menos 1* del número del macrogrupo interior ($75 + 26 = 101$, $51 \times 2 = 102$, $102 - 1 = 101$). Y la suma de los dos macrogrupos superiores, 77, es la mitad *más 1* de 152, el total de los sonetos postulados como "escritos" en mi variante ($51 + 26 = 77$, $77 - 1 = 76$, $76 \times 2 = 152$). La suma de los tres grupos, por supuesto, es 152. Pero 77 también es la mitad exacta del número total de los sonetos publicados, 154 ($77 \times 2 = 154$), con lo que se puede volver, en círculo, a la primera suma de esta secuencia, 77.

Con esto se puede fácilmente reforzar el que, dadas las comprobadas fronteras en el 75 y el 126, en efecto los 154 sonetos de Shakespeare siguen un patrón estricto de distribución en *tres partes proporcionales* para su publicación. Si se aplica el mismo principio a las otras dos posibilidades se obtienen resultados análogos. El número de Fowler, 153, (y de la propuesta de 152 reales más 1 abstracto) es muy atractivo: $75 + 51 + 27 = 153$, donde de nuevo $75:3 = 25$, $25 \times 2 = 50$ y $50 + 1 = 51$; pero $51:2 = 25.5$ y $25.5 + 1.5 = 27$ (esto es, $25.5 + (3:2) = 27$); también $75:3 = 25$, $25 + 2 = 27$, $27 \times 2 = 54$ (o sea, $51 + 3$), y $51 + 27 = 78$ (o sea, $75 + 3$); y también $75 + 27 = 102$ y $102:2 = 51$. Resulta evidente la presencia del tres como agente en las proporciones y el atractivo quizá preferible del número 153, triángulo perfecto. Por supuesto que $1 + 5 + 3 = 9$.

Mientras que en el caso de incluir todos los sonetos (154): $75 + 51 + 28 = 154$, donde de nuevo $75:3 = 25$, $25 \times 2 = 50$ y $50 + 1 = 51$; pero $51:2 = 25.5$ y $25.5 + 2.5 = 28$ (o sea, $25.5 + (5:2) = 28$); también $75:3 = 25$, $25 + 3 = 28$ y $28 \times 2 = 56$ (o sea, $51 + 5$), y $51 + 28 = 79$ (o sea, $75 + 4$); y también $75 + 28 = 103$ y $103:2 = 51.5$. La cuenta de 154, luego, es ciertamente la menos exacta y preferible de las tres. Pero son el número publicado.

Mas no es necesario excederse en la puntualidad de la proporción en tres partes, sino sólo aceptar su evidente existencia como base compositiva.

³¹ De postularse la figura que incluye a los sonetos 153 y 154, de cualquier manera no haría "laberinto", ya que desde el 152 se ascendería a la punta en el 153 y a la supracúspide del 154.

"puerta" más atractiva es precisamente la que se forma entre el 126 y el 127. Por virtud de su colocación —muy diferente de todas las demás en tanto el 126 es el único soneto final de grupo que "asciende" a la línea superior— esta puerta es puerta a "nacia", pues no conduce a otra y obliga a que siempre se busque "salida" o "entrada" "externamente". Recordemos, no obstante, que el 126 es muy anómalo (prácticamente no es un soneto) y que su colocación bien puede ser una decisión tardía y obligada (temáticamente es muy radical si se le compara con los anteriores inmediatos de su grupo).

Los demás sonetos límite cierran o abren grupo sobre la misma línea en la que se hallan, a excepción del 33, que "parte" de abajo, contrariamente al 126, que cierra arriba. Una "puerta" análoga es la que se forma en la base misma del triángulo mayor, entre 1, 33 y 32, pero es ciertamente menos notable, si, bien mirada, igualmente ilusoria al fin, aunque permite "entrar" y/o salir en/de alguna parte. Así, todas las puertas *antes del 126, esto es, antes del triángulo de la "Dark Lady"*, por ilusorias que sean, siguen permitiendo un juego laberíntico conforme al cual siempre será posible hallarse "dentro" de la figura.

Si observamos la figura 27, veremos que es posible encontrar entrada al "laberinto" siempre de manera ascendente y lineal, aun cuando para ello se haga necesario "salir" momentáneamente en ocasiones, para hallar que es posible seguir "entrando" sin avanzar demasiado hacia arriba. Pero al traspasar el 126, por fuerza de la continuidad de la demarcación por una línea continua ascendente, no hay modo de estar "dentro" y continuar ascendiendo si no se circunda el triángulo por su cúspide varias veces, siempre revirtiendo direcciones para llegar a la siguiente "puerta", en cuyo caso, dado que el triángulo está trunco, al final *siempre se estará "afuera"*, o bien se llegará al "interior" de la cúspide inexistente, abstraída.

El "laberinto" parece, luego, convertirse en un desafío sin fin, donde todos los caminos llevan hacia "afuera" o a "callejones" y finalmente a ningún "lugar". Esto, ciertamente, sería incompatible con la Idea de la armonia *contenida en el marco*: sería ironía.

Juegos de superposición

Vayamos más allá. Si superponemos ahora el "negativo" (fig. 28) al "positivo" (fig. 27) del triángulo trunco, obtenemos las figuras 29 y 30 (marcadas solamente con "puntos", no números-puntos), donde se crea la ilusión de tres figuras trapezoidales *cerradas*, esto es, de tres triángulos truncos, cada uno de mayor tamaño que el siguiente y de menor extensión en

su límite superior. Esto sucede por virtud de la superposición de las líneas continuas que arroja la figura creada en una dirección sobre los espacios abiertos de la otra (marcadas en la fig. 29 como líneas punteadas para cada caso en que el "cierre" es consecuencia de la superposición).

Como se sigue de lo anterior, el primer trapecioide se distingue de los otros dos en que, siendo el soneto 75 invariable frontera temática, con la superposición, queda "cerrada" la base de la figura correspondiente al primer macrogrupo. Pero lo curioso es que tal "cierre" tiene lugar *antes de la línea constituida por los primeros 17 sonetos*, a la cual creíamos hasta ahora la "base" en efecto.³² De hecho —como lo muestra ahora la figura 30— debido a la superposición, entre cada trapecio (marcado en sombra) existe un "espacio" (marcado en claro); así como también hay uno entre la línea basal, bidimensional, del primer grupo de sonetos, y el primer "trapecio" propiamente dicho.

La ventaja significativa de esta nueva versión gráfica es que, dentro del macrogrupo 1-75, se vuelve perfectamente apreciable la autonomía del grupo 1-17. Se debe observar, asimismo, que con la superposición se "borra" la frontera del 126, y se crean otras más abajo (76-108, 109 en adelante). Naturalmente, esta superposición es arbitraria y no responde a ningún argumento temático, excepto el de los grupos de Muir, ahora elevado a la potencia de la "intercambiabilidad" permitida por la superposición de las cuentas alternativas. Pero tiene la virtud de hacernos gráfica una figura geoméricamente bien delimitada que, al menos, sugiere una frontera aun más poderosa para los 17 sonetos universalmente reconocidos como grupo, y *para el 75*, frontera de muerte, amén de enfatizar el carácter triangular de la secuencia, su carácter proporcional en tres secciones, y la idea trapezoidal.

Sobra insistir en que en la superposición todos los puntos en línea par son sonetos cuyos números quedan simétricamente opuestos: son ellos y su complemento simétrico, según se les mire de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. Empero, algo interesante, los sonetos en línea *non nunca dejan de ser el número que son*. En suma, en una representación bidimensional elaborada, como la que he intentado describir hasta ahora, el proyecto numérico-geométrico de los sonetos de Shakespeare —relativamente libre de la complicación de interpretaciones, desde luego— es un espacio de juegos múltiples de simetría

³² Aunque en realidad, como nos lo diría de inmediato un matemático, ello es totalmente predecible y natural, por obra de que la "base" es precisamente 17 y necesariamente *siempre constituirá una línea aislada en un juego así*.

y laberintos, con no pocas "puertas" para el trabajo del exégeta. Siguiendo esta observación, un detalle interpretativo parece pertinente.

Más números variables e invariables de importancia

Lo más atractivo que arroja la superposición de los "laberintos" es que el 129, el insondable poema del deseo y la culpa, *queda invariablemente colocado al centro de la línea base o central del último trapecio-triángulo*, justo en el eje, equidistante de cualquier "puerta", indiferente a si la cuenta empieza de derecha a izquierda o viceversa y aun a la superposición de las dos posibilidades. Más aún, compositivamente hablando, el 129 ocupa el lugar privilegiado de la proporcionalidad en el triángulo numérico, se trate de un triángulo menor (en el que queda inscrito, ya sea por el recorrido lineal o la superposición) o se trate del triángulo total (figs 27 y 28).³³ Sobra decir que su sumatoria es 3 ($1+2+9=12$; $1+2=3$), número de la proporción triangular y piramidal, entre tantas otras acepciones esotéricas.

Del mismo modo, por el efecto de la cuenta en las líneas pares descrito arriba y la superposición de "positivo" y "negativo", el 136 (incluido), y su inmediato opuesto, el 135, pueden ocupar *cualquier* posición a uno u otro lados del eje, *en triángulo perfecto con el 129*. Y sucede algo similar con el 145, que, de ser "frontera" geométrica —mas no temática— con Fowler, en el triángulo trunco pasa a ser uno de los sonetos (todos: los de línea par) cuyos lugares son intercambiables conforme a las variaciones en la dirección de la cuenta; en su caso, el lugar es intercambiable con el 146. Recordemos, luego, que si el 145 es más bien "trivial", el 146 —el comúnmente reconocido como *De profundis*— es "fundamental".

Si unimos con líneas los cinco puntos así demostrados (figs. 29 y 30), se crea un eco de una estructura favorita del pintor renacentista "legítimo": la triangulación de una red hacia un punto privilegiado a partir de un cuadrángulo (véase ese efecto —entre el cuadrángulo conformado por Cristo y Pedro y otros personajes, y el "ojo-ombligo" en el frontis— en *La entrega de las llaves*, fig. 1; o, más adelante, el *Tríptico Galitzin* del mismo artista, fig. 11).

El 135 y 136 forman triángulo con el 129; y el 145 y 146 unidos al 135 y 136 forman un cuadrángulo que se puede referir en vértice cadente al 129. Esta colocación invariable del 129 en relación con el 136 y el 145 (sonetos considerados importantes para el triángulo por Fowler) es significativa respecto de uno de los temas favoritos en el debate sobre el

³³ Esta invariabilidad sí se corresponde en lo *elemental* con la invariabilidad central del punto 5 en el "tetractys sagrado".

"verdadero" orden de los sonetos shakespearianos. La propuesta del triángulo trunco puede contribuir un elemento a ese debate. Veamos.

La importancia de llamarse (o numerarse)...

Una de las más influyentes propuestas de "reordenamiento" de los sonetos, la de Brents Stirling (1969), debe mucho a la clásica pregunta de por qué dos sonetos como el 129 y el 146, los mejores candidatos a ser los corresponsales del salmo 130, el *De profundis*, aparecen así de distantes en la secuencia. El orden propuesto por Stirling vuelve consecutivos al 129 y al 146, y los hace eslabones fundamentales casi al final de una narración que, si coja, ha movido a gran respeto (*vid.* Muir, 1982, 81).

A la propuesta de Stirling varios comentaristas han respondido en defensa del orden de 1609, el cual, como ya se ha dicho, es razonablemente el dispuesto por el autor. Una de las más influyentes defensas, la de Edwards (1969) —que de acuerdo con Muir tiene por base el que "Stirling's arrangement was less true to human experience than the violent oscillations of mood implied in the original order" (1982, 81)— es como sigue:

Another poet than Shakespeare might have made the lust-sonnet (129) and the mortification sonnet (146) the culmination of his sequence,³⁴ at the end of the affair *the poet-lover is made to recognize the madness of desire and to turn his back on all earthly things*. In his very ingenuous and persuasive study, Brents Stirling writes that his hypothesis "accounts for seemingly random displacement —the appearance of a grim sonnet on lust (129) between the dainty, affected 128 and 130, and the *sequential absurdity* of a pretty sonnet like 145 followed by the *de profundis* note of 146". I have tried to show that 129 and 146 have a quite special importance in irrupting into the narrative just where they do in 1609, and not in coming at the end. Shakespeare is dealing with great complexities of the mind and the heart, on to which is added *the driving need of the poet to use his art, with all its complexities, to make sense of his condition. The course of knowledge will not be a symmetrical graph.* (Edwards 1969, 31, énfasis mío)

Mi énfasis quiere llamar la atención del lector acerca de una inquietante coincidencia-disidencia entre los comentaristas. En ambos casos, tenemos un énfasis en pro de la racionalidad, si bien Edwards lo hace en aparente defensa de *admitir* la irracionalidad ...para reencauzarla. Ambos comentaristas resultan modernos: ambos opuestos, *otros-mismos-otros*.

Stirling se rehusa a aceptar un aparente (para él) caos de distribución, sobre todo porque él mismo está tratando de hacer lo que Edwards cree que Shakespeare trata de

³⁴ Desde luego, la evidente bardolatría no contribuye a la solidez del argumento.

hacer: *darle sentido* a la caótica experiencia mediante el "uso de su arte con todas sus complejidades".³⁵ Edwards, por su parte, también convierte a Shakespeare en un ser en busca de "hacer sentido", pero se rehusa a que ese sentido se le imponga a la secuencia a través de reordenamientos contrarios a la distribución de 1609. Pero Edwards también implícitamente des Cree de propuestas como la de Fowler: "The course of knowledge *will not be a symmetrical graph*" (énfasis mío), dice, y disiente parcialmente de Stirling en lo relativo a un "seemingly random order" que exija corrección, aunque a la vez coincide con él, al *negar* la *razonable* oportunidad de lo gráfico-simétrico!

Tal vez a Edwards le hubiera venido bien una saludable apertura como la de Muir, quien en su sabia sobriedad no descarta *ab ovo* posibilidades justificadas por las propias inclinaciones compositivas del periodo y sus particularidades ya en un momento de crisis, como el registrado en los capítulos anteriores y que Hocke caracterizó así:

Esiste, ai margini della letteratura, una crittologia ed enigmatologia europea, piú efficace sulla letteratura di quanto credano i profani. Le scritture segrete fioriscono specialmente nel Cinquecento e nel Seicento. Anche qui Leonardo è l'ineguagliabile capostipite. Reuchlin progettò una scrittura segreta, Galilei scrisse a Keplero lettere cifrate sulle sue scoperte. Esiste una "Polygraphia" del Tritthenheim con una *clavis*. [...]

Tutto trova un "sistema", anche l'astruso. I poeti paralogici della *poesia alfabetica* del Seicento si movevano ancora –sia pure come "estremisti"– in un sistema estetico, benché irregolare. La disintegrazione [...] tocca lo zero assoluto. Tuttavia anche questa totale irrazionalizzazione spinge alla spiegazione metodica, alla "comprensione" sistematica. Ogni volta è palese anche nel manierismo la ricerca di un ordine, certo di un ordine di una specie particolarissima. (1975, 30, 45)

Una especie "particularissima" de orden, en efecto. Incluso como la que intuye Fowler, que coincide en todo con una verdad de la composición que tiene su fundamento en el número y sus relaciones con el espacio y *al mismo tiempo admite la irracionalidad*. Rothstein, después de considerar la paradoja de Zenón y la consecuente ilustración a través de la solución de Eudoxo ("la escalera de Eudoxo", *vid.* 1995, 48-57) para la representación espacial de los números irracionales, nos dice que:

The notion of an unreachable limit, of course, is at the heart of Zeno's paradoxes, though it seems there somehow misapplied to space when it should just be applied to number. But the problems of the continuity of space and the continuity of numbers are related; we measure space with numbers and imagine numbers spread through space.

³⁵ En este punto es pertinente recordar el juicio del siempre ameno y mordaz Schoenbaum (1991, 331) sobre la multitud de exégetas y especuladores de los sonetos: "Thus each man converts Shakespeare to his own belief or infidelity". El presente comentarista no tiene objeción a tan inapelable sentencia, con los riesgos que ello implica para él mismo.

In fact, *the number line* is probably something we have all come across: a line with notches for each integer extending infinitely in each direction, in which every number can be represented by a single point. (1995, 52, énfasis mío)

Esto último es lo que se realiza, claramente (literalmente), al proponer una cuenta alternativa para la secuencia, al imaginar la continuidad, que queda "aplazada" con cada "puerta" (tal vez con cada primo), y que sin embargo es el deseo de la continuidad, si bien, como temáticamente se infiere de los sonetos tal cual son, el propio deseo está "trunco" o escindido. Shakespeare parece intuir un problema magnífico para el cual *comparte* la intuición, pero *carece* de las herramientas:

Continuity, in both space and number, is a matter of coherence; it poses the challenge of *matching mathematical thinking to everyday experience*. Not until the seventeenth century did the issue began to make *more sense*, in the worlds of both space and number, in the calculus invented simultaneously by Newton and Leibniz. While we use Leibniz's notation and even his conception as a method of calculation, we are partial to Newton's interpretation as an attempt to understand motion.³⁶ Newton called challenging variables such as space and time fluents—for everything, he believed,³⁷ is truly fluid in motion. Instantaneous rates of change [...] he called fluxations—we now call them derivatives. (Rothstein 1995, 52-53, énfasis mío)

No se presume, obviamente, que Shakespeare tenga una liga *explícita* con este fenómeno, sino que Shakespeare el sujeto histórico cae redondamente dentro de él, con la consiguiente inestabilidad intrínseca e histórica, como con nuestros críticos, Stirling y Edwards, cuyas consideraciones se revuelven alrededor del problema de la composición sobre la base, precisamente, de acomodarla a la racionalidad, a *su* racionalidad.

Shakespeare, en tanto, se debate entre el deseo de la racionalización, la adopción del programa que parece pertinente y la emergencia de la irracionalidad inherente a sus cuerpos dramáticos. Con él (y Newton y Leibniz, y la sombra de Galileo) volvemos al teatro de la dinamización y ruptura del mundo de Idea, aquí expresamente pitagórico-neoplatónica para el "triángulo". La paradoja de Zenón acarrea su influjo hasta la paradoja shakespeariana que es también la de sus críticos en el marco magnífico del drama que es la historia ... y sus sujetos.

Así, Edwards tiene y no tiene razón. Si bien el orden de 1609 es totalmente defendible sobre la base de que captura una experiencia irreductible, ¿por qué no habría de hacerlo dentro de un esquema de orden y armonía aparente que está en tensión creativa y dinámica,

³⁶ Claramente, la continuidad desde la experiencia-intuición de Galileo.

³⁷ Newton el científico tuvo no pocos choques con Newton el creyente, un tanto como Kepler. Vid. Holton (1975), Koyré (1977, 1982), o J.B. Cohen (1985).

humana y compleja, con el producto mismo al que trata de ceñir? ¿No es esto aún mayor muestra de que, en efecto, el poeta procede conforme a un impulso creativo mucho más complejo que el que se puede capturar en un ordenamiento "narrativo" lineal y domesticado como el de Stirling; un impulso que es crisis, que es choque de diseño y composición, que a la vez que *usa, impulsa* el arte, con todas sus complejidades, y hace ajuste de sí mismo a lo que deseaba ser y no puede ser, no por mera incapacidad técnica sino por conflicto estético, incluso no consciente, humano? El triángulo trunco, con el 129 en posición inalterable y el 136 y 146 (con mucho más importancia que el 145) en posiciones alterables pero *siempre gráficamente simétricas con el 129*, podría ofrecer un argumento no digamos definitivo —la definitividad sencillamente no va con Shakespeare— sino alternativo y sugestivo en favor de la defensa que propone Edwards.

Muir de hecho acepta el triángulo de Fowler como argumento de peso en la defensa del orden de 1609. Y lo suplementa con su reflexión sobre el parentesco de los 154 sonetos con los Salmos bíblicos —o más bien, de los pertinentes y claramente comprobables: 1, 18, 21, 22, 40, 41, 46, 50, 65 y 104 (vid. Muir 1982, 12-13). En la presentación de la cadena comparativa de alusiones entre esos sonetos y sus respectivos Salmos, Muir se pregunta, como tantos otros, por qué el Salmo 130, el *De profundis*, no corresponde al soneto 130, "light hearted [and] ironical", y propone que su correlato está un soneto antes, en el 129. Pero el 146 es el otro candidato fuerte y evidente.

El hecho es que los Salmos participan en la imaginación de los sonetos *como conjunto*, no sólo en algunos cuya materia verbal alude conveniente y predeciblemente a sus fuentes particulares (a lo que Muir llama "excessive and irrelevant ingenuity displayed by Shakespeare in matching sonnet with psalm", 1982, 13). Los Salmos son una de las fuentes *generales* de la secuencia; por tanto, no es necesario pensar que la materia no verbal de ellos tenga concordancias totalmente estrictas, evidentes en la materia verbal y circunscritas a este soneto o a aquél; no hay razón para pensar que sólo los sonetos con alusiones verbales internas califican dentro del evidente deseo del poeta por anclar sus reflexiones en los Salmos. Si el *De profundis* es fuente y materia de sonetos shakespearianos, no necesita serlo de uno en particular: el 129 y el 146 (de algún modo Stirling también tiene y no tiene la razón) en efecto se unen, *pero a un tiempo se individualan*, para ser *uno o varios de profundis*, lo que es una muestra más del proceso de tensión y ajuste creativo del poeta en oscilación que Hocke coloca en el crítico intersiglo y llama manierista: *Mobilis in Mobile*, particularidad

que es y no es, tensa coexistencia-conflicto de la razón y la sinrazón. La simetría gráfica puede ofrecer una razón imaginativa (en el más puro sentido), una proporción, de la distancia que une y separa, en sinrazón, a los dos sonetos trascendentales de la última sección de los 154 shakespearianos. Por cierto, esa distancia, la distancia entre 129 y 146 (*por cierto*), numéricamente hablando, es 17.

...juegos metanuméricos-nominales

Como refuerzo de la hipótesis numerológica, advirtamos que la intercambiabilidad de ciertos sonetos en líneas pares puede sugerir juegos especulares nada extraños ni necesariamente trascendentales en la imaginación del sonetista inglés isabelino. Tomemos el caso de nuestro viejo conocido, el 136. Su posición en el triángulo (figs. 29 y 30) es intercambiable con el 135.

Lo interesante del caso es que ambos son los sonetos juguetones de "Will" (y de "one", por cierto), variantes del mismo principio compositivo y "ejercicios" alrededor del nombre y el ser (y otras obscenidades típicamente shakespearianas). Algo hay en ellos que los hace 135 y 136, algo de "secuencia". Pero son juegos especulares y compartidos; juegan, también con ser precedentes del primo 137. Y bien pueden ser nada más que juegos, y, ciertamente, cualquiera que sea la dirección de la cuenta el 135 es 135 y el 136, 136; es decir, el número-nombre del soneto, una especie de identidad fija para el artefacto en cuestión, no varía con la dirección, no varía con el juego de las direcciones, siempre que sigamos contando en *una* dirección de manera mutuamente excluyente.

Pero la intercambiabilidad es posible intercambiabilidad en *otro* sentido del juego: el de contar de izquierda a derecha o viceversa *dentro del triángulo (de los triángulos)* y de jugar con ellos, en *superposición-especulación permanente*. Así jugaríamos con los sonetos-puntos en la figura *ya no como 135 y 136*, sino sólo como *puntos en un triángulo que pueden aparecer aquí o allá siempre juntos*, siempre (equi)distantes, siempre ellos mismos-otros y ellos (in)distintos, no en tanto posean un número-nombre, sino en tanto nos hacen posible *olvidarnos del número-nombre* y jugar con ellos como *objetos en la figura*; nos permiten, por sus afinidades, jugar, junto con ellos, el juego entre "Will" y "one" alternativamente, *sin importar el orden-número-nombre sino sólo sus relaciones posicionales*.

Esta complicada (deliberadamente complicada) perorata se resume en que, siempre teniendo en consideración el triángulo, la estricta "secuencialidad narrativa" (dios de Stirling) sería mucho más trivial que la así potencialmente identificada (casi se antoja decir perversa)

imaginación de nuestro autor. De esta manera, si bien la relación intercambiabile dentro del juego de los triángulos superpuestos entre el 145 y el 146 (la relación que denota Stirling como entre un "pretty sonnet" y una "de profundis note") no es al parecer tan obviamente cercana y complementaria como la del 135 con el 136, bien puede elaborarse desde el ángulo opuesto: como una intercambiabilidad que puede ser intercambiabilidad irónica. A nadie se le ha escapado³⁸ el choque frontal entre estos dos sonetos entre el tetramétrico y trivial (o casi) 145 y el monumental (si bien en muchos sentidos convencional) 146.

El juego de nuestro poeta, insisto, es múltiple y complejo, y el polo "serio" de estos polos así de opuestos, sin importar dónde resida de acuerdo con esta o aquella manera de contar, en el triángulo siempre guarda la misma proporción y distancia con el punto 129, distancia que, numéricamente hablando, repitamos, es, sí, 17. Y lo mismo es válido para el polo "trivial", si nos olvidamos de los números-nombres. 146 *De Profundis* y 145 "trivia" guardan la misma distancia y proporcionalidad con 129, siempre el mismo punto y siempre el más controversial de los sonetos shakespearianos: *de profundis*-*"trivia"* del ser capturado entre deseo, amor, pecado, placer, vida y muerte.

La tradición biografista y secuencial-lineal ha ignorado por demasiado tiempo que el autor isabelino, ese autor tan incómodamente clasificable e inclasificable como "renacentista", no tiene por qué sujetarse a un modo exclusivo de "ver" su obra, a ese afán de leer de objeto a objeto sin añadir la complejidad —y complicidad (el juego de palabras resulta demasiado tentador)— entre el acto de leer y el de ver —y el de oír y degustar y tocar, para el caso. Un artista como Shakespeare existe dentro de un ámbito creativo para el cual los programas, reconocibles, existentes, no se resuelven con ninguna facilidad, mucho menos la facilidad de racionalizarlos hacia otros programas, "curativos" de sus disidencias. Es cierto, muchas de las variantes apenas propuestas pecan de fantasiosas (en algún lugar las he llamado fantasi(oci)osas). Pero no dejan de ser argüibles sobre una base observable y validable, e insistiría, no como *interpretación* de significados, sino como reconocimientos de la riqueza que, en su inestabilidad, una mente como la de nuestro poeta podría desplegar de maneras alternativas: una fuente de placer desde su placer y ansiedad. Para ese tipo de artista los actos creativos conocen menos fronteras que las que le imponen nuestros flacos pruritos domesticadores "modernos": la reducción de la multiplicidad de los sentidos del arte a la

³⁸ Mucho menos a Stirling, quien los separa de tajo; aunque, como hemos visto, se le escapan muchas otras cosas.

lectura unidireccional, el reencauzamiento unívoco de lo que es, sí, *racional* pero que *incluye su irracionalidad* (o viceversa) como ejercicio de la libertad-paradoja del sujeto moderno. Los reencauzamientos "sanos" son vano consuelo ante lo irreductible, lo inestable.

Últimos juegos paratriangulares

Para no abusar más de la paciencia del lector, baste hacer registro de la última maraña de espejos y reflejos que, en términos del propósito de estas páginas, me parece consolidar la idea de que el programa original se cumple parcialmente como deseo de la cohesión y que, empero, a la vez, con las implicaciones temáticas de cada grupo y los enigmas que provoca y nunca resuelve, nos revela la enorme grieta.

Una es común, consabida y ya criticada. Los 17 sonetos de la procreación y el matrimonio (así como grandes porciones del resto, hasta el 126) en lo general son ampliamente reconocidos como pulcras (o bien, triviales) muestras del arte constructivo —o, a lo menos, composiciones más estables, sin duda, que los intrincados sonetos de la "Dark Lady". Pero ya se ha dicho antes, sobre todo siguiendo a Fineman (1986) y a Kiernan (1995), que la secuencia es una secuencia *crítica* de esa misma idea, desde el interior de la idea. La existencia del diseño implícito en la distribución de los sonetos basta para suponer la deliberada creación de una figura *contrastante* y *paradójica*, necesario correlato de la complejidad y libertad imaginativa (que a veces alcanza el total hermetismo) de las posturas neoplatónicas. Los deseos de integración resultan ubicuos en nuestro poeta-dramaturgo, el teatrero profesional que se incorpora a un círculo educado bastante distinto al de su origen y quien asimila la tendencia tal vez imperfectamente —como necesidad del proceso— para luego convertirse en el más apreciado fenómeno de crítica y modificación del mismo. Siendo la libertad-paradoja del sujeto emergente la energía más grande —por su poder de ruptura— la normalidad (de entonces u hoy) poco vale para los artefactos de nuestro artista: están en permanente exhibición *con* nosotros, como Reni o el Veronés ... o las manos en el Perugino. Lo inestable es crítica de la prisión del artista y de sus cómplices.

De esta manera —aunque, a mi parecer, debe llevarse a cabo una exploración completa y detallada de las posibles implicaciones del triángulo—³⁹ ello no obsta para colegir, de entre las innumerables interpretaciones y estudios de los sonetos (hasta donde alcance el

³⁹ El presente comentarista no pretende hacerla aquí ni ahora, sus propias "grietas" están por "subsanarse".

conocimiento de tales por quien escribe), un tránsito de la construcción a la experiencia del sonetista inducido en la distribución que *finalmente* da a su material ya terminado. La analogía inmediata, por supuesto, sería lo hecho por Kepler.

Valdría la pena recordar a Coleridge y relacionar su histórica observación con esta postura. Releámosla:

Shakespeare's intellectual action is wholly unlike that of Ben Jonson or Beaumont and Fletcher. The latter see the totality of a sentence or passage, and then project it entire. Shakespeare goes on creating, and evolving B out of A, and C out of B, and so on, just as a serpent moves, which makes a fulcrum of its own body and seems forever twisting and untwisting in its own strength. (1960 II, 138)

La apreciación del movimiento serpenteo por parte de Coleridge tiende a volver la vista al triángulo de los sonetos —a cualquiera de ellos.

Allí la operación que he venido anticipando es —literalmente— otro giro de tuerca. La geometrización de los sonetos hasta ahora descrita no es ni jamás aspiraría a ser definitiva: la inestabilidad es reinención constante y vigorosa. Podemos, pues, considerar la proyección tridimensional del modelo "alternativo" en el cual se unen los puntos para "recorrer" la secuencia (fig. 27): se crea así una pirámide de base triangular que acomoda, en múltiples combinaciones, las figuras bidimensionales hasta aquí expuestas (fig. 31).

Esta figura *resuelve el problema* de Fowler: incluye 154 sonetos a partir del número 17, mediante 17 "casas" cuadrangulares, cada una de las cuales corresponde a un soneto.⁴⁰ En cuanto *puntos*, la base contempla, necesariamente, 18, *pero en cuanto "cosas"*, se acomodan 17, por mera lógica "tridimensional" y "continua"- "discreta" que no piensa en los sonetos como "puntos" sobre la línea sino como *cuerpos, particularidades* discretas pero muy complejamente interactivas que recorren los "espacios" (los "tiempos-espacios", mejor dicho) de los "puntos". La "pirámide" (o "cono", pues una proyección cónica es posible) de los sonetos shakespearianos acomoda tanto los 153 que son el espíritu de sí misma, como los controversiales 154, que son su ser. Más aún, la propuesta "trunca" funciona por igual.

Porque la tentación mayor es desarrollar una figura de *múltiples triangulaciones*, en lugar de una cuadrangular. De hacerse, se contaría con una visión también fantasi(oci)osa (fig. 32). Este triángulo, como se aprecia, es y no es tal y es puede ser y no pirámide y/o cono, pues lejos de ser un cuerpo sólido, es la ilusión creada por una continuidad-reflexión-escisión ascendente a partir de prácticamente *nada* (una superficie bidimensional, ahora de aspecto

⁴⁰ Sería preferible acomodar *trapezios* en lugar de cuadrados, pero resulta técnicamente más difícil.

especular hipermultiplicado que es la línea de los 17 sonetos cerrada, ahora triángulos reflexivos que crean cualquier cantidad de figuras, ahora...*ad infinitum*) hasta alcanzar *nada*, una cúspide que no está allí. Porque, como se colige de las líneas punteadas exteriores, esta figura nos permite el juego de la pirámide o triángulo que recibe a su opuesto, que se encaja para coexistir y romper en múltiples puntos de "entrada" posibles. Y para concluir la propuesta del triángulo "trunco" en que 153 es abstracto y 154 innecesario, el *otro* triángulo, el que se encaja "de cabeza", entra precisamente como cúspide compartida en el 153, tanto límite "trunco" como perfecta reflexión...imperfecta. Y así dentro de ella se asienta un juego extremo: el *tetractys* superior colinda con uno "inferior" o invertido cuya cúspide-"nadir" es, por supuesto, el 129, al centro y a la base del triángulo de la "Dark Lady": "Dark-Ness".

Desde luego, tal figura es una resulta de jugar con el triángulo como triángulo, que no necesariamente *el* triángulo de Shakespeare (cualquiera que éste sea, si es que jamás existió). Eso sería una objeción cabal y justificada de quien esgrima una postura más prudente y mesurada, y para quien todas estas fantasías resulten poco *significativas* en un sentido estricto. De acuerdo. Y no. Si lo que se requiere es establecer nexos "*significativos*" como interpretación de una posible "historia" para la secuencia-triángulo-pirámide-cono, considérense cuatro cosas.

A) que la secuencia shakespeariana, algo autoevidente e históricamente convalidado, "relata" un triángulo de relaciones amorosas en el cual el conflicto es tan inocultable como ha sido irresoluble: esto es, que los sonetos shakespearianos son, han sido, en cualquiera de sus controversias, un fenómeno de relaciones artefacto-percepción no sólo resistente a la reducción ideal o a la racionalización total, sino que, *como historia*, se acercan con toda puntualidad (que es inconclusividad) a un cero, a la captura y expresión del devenir, del proceso y no de una moraleja confiable. La figura que se fuga en la nada es su correlato.

B) que el juego de los sonetos es indudable e históricamente un juego numerológico con muchos puntos de evidente interés, y que la secuencialidad explicativa no ofrece mayor explicación que la linealidad en pos de la Verdad absoluta, cuando la verdad de los sonetos es múltiple: en el triángulo-etc., *El De Profundis* shakespeariano no existe sólo como *El Soneto* (si acaso *El Soneto*, la Idea neoplatónica, es una de sus aspiraciones inacabadas por necesidad experiencial); existe como *los sonetos* que son *de profundis*. El 129 y el 146 ni se excluyen mutuamente ni se dejan de interpenetrar cuanto más los acerquemos y los alejemos de sí a un tiempo, de su matriz bíblica, de sus ramificaciones y de sus potencialidades

particulares. Luego, ¿para qué darles un *nombre* exclusivo si, entre todas esas cosas, contamos con un *número* que, en un conjunto de números con relaciones aproximativas y distanciadoras puede ser *si* y *otro*, amén de poder participar de una imagen que es también la suya, la de la profundidad y la mortalidad? La figura que se fuga en la nada es su correlato.

C) que los sonetos hacen crítica de la representación que los origina, y lo hacen tanto en reflexiones sobre lo literario (53, 98, 99) como en reflexiones sobre la percepción real, en gran medida visual, como el 73. Este soneto no es más que *otro* triángulo de dos seres en mutua percepción que exploran su realidad de tres formas y se hallan a medio camino, su propia paradoja o tercer término: ansiosamente tanto por la vida que los inflama como por la muerte que es en sí mismos y en la vida de sus deseos. "*This (It/Eye) thou (You/Eye) perceiv'st...*". ¿Qué?, no sabría, no desearía saber. ¿Cómo?, como un drama que cierra no en una conclusión o "mensaje" sino en *algún* tiempo-espacio que no es más que memoria imposible y cuerpo-paradoja de sus realidades: "This" se y nos remite a las tres posibilidades: el otoño-estampa, el crepúsculo-idea neoplatónica deseo de integración paradójica, y el consumir-nutrir-consumir (o cualquier viceversa); y a la vez a ninguna, a su confluencia que sólo sería, para algunos, opción. La figura que se fuga en la nada es su correlato.

D) que conociendo los sonetos como secuencia, se conoce la virtual procesión hacia la muerte de muchas maneras particulares que confluyen en una, como lo hace el 129; en última instancia, ninguna: ascender es descender. "Enjoy'd no sooner, but despised straight", "A bliss in proof, and prov'd, a very woe", "...the heaven that leads men to this hell" ("heaven...to...this hell") ("heaventothishell"). Libres de la numeración que nos los invoca en principio, los sonetos en triángulo de Shakespeare ascienden pero también pueden descender en múltiples direcciones. Si para la figura 31 sólo imaginamos *los últimos dígitos* correspondientes a cada soneto (el último número de cada uno, esto es, por ejemplo, el 1 como 1, pero el 17 como 7, el 99 como 9 y el 153 como 3) se puede ir del 1 abajo al 3 de la cúspide, como de éste a aquél, descendiendo del número tres, *citra de sus proporciones* y *conflicto*, hasta el número uno, número de su deseo, por igual una abstracción. La figura que se fuga en la nada es su correlato.

Así se antoja una última, y tal vez perversa, variante: invertir el cono-pirámide-espiral de la figura 31 ...o el triángulo de la 27, para volver a la mayor claridad de una figura bidimensional hecha de puntos. El resultado: la figura 33. Allí, lo que parecía una estructura triangular "ascendente" hasta la referencia última e inalcanzable de un diseño ideal (el 153

"inexistente"), se convierte en una estructura "descendente", concreta y perfecta "arriba" y oscura y tortuosa "abajo": el vértice inferior no es cúspide (y nunca lo ha sido, según esta última vuelta de tuerca), sino abismo abierto, vórtice de la espiral inestable, estrecho laberinto que no lo es, paso a la confusión y a la oscuridad.

Después de todo, si el que los sonetos estén numerados del 1 al 154 no obsta para pensar que ése no es el único orden de lectura posible —o de distribución imaginativa—, tampoco nada nos dice que la "base" sea 17 (o 7) y no 153 (o 3), o 1. En la secuencia la "base" de las relaciones y proporciones (en cualquiera de los sentidos de esas palabras) es tres; el tres, luego, puede ser "La Base". Y por tanto no hay que ver, necesariamente, el triángulo "de pie" o "cabeza arriba"; también puede existir, al unísono, "cabeza abajo", como nos lo comprueba la posible "inserción" de cúspide en cúspide propuesta por la figura 32.⁴¹

Así, para el drama de los amores; o del amor y la amistad (según el exégeta en turno); o para una crónica del Tiempo y sus efectos; o una exploración del crear en luz y sombra; o los conflictos del ser frente a su ángel y su demonio; o sus rivales que son y no son amores; o la división de la carne y el espíritu; o el poeta y el otro; etc.: para todo ello, "...none knows well/ To shun the heaven that leads men to this hell", como lo dice el asombroso juego ambiguo, insaciable e interminable del 129.

Sin duda el lector habrá adivinado, intuido o percibido esta última imagen —el triángulo invertido, el cono descendente, la pirámide de sombras, el *facilis descensum averti*— antes de leer estas líneas.

III. HACIA EL MUNDO

Según las casi furiosas fantasías del triángulo, según las sobrias y contundentes divisiones de los grupos temáticos de Muir, los sonetos shakespearianos son aspiración a Idea. Y (según todo lo mismo hasta aquí planteado) son grieta —abismo— en la solidez del cosmos deseado, de la construcción programada que habrían sido. Son sí mismos, que son y no son. Y son también un esfuerzo de adaptar, de ajustar la sorpresa de la experiencia como sí misma a la urgencia superior: una manera de subsanar las rupturas con la Idea, las grietas en lo compacto y cohesivo del diseño ideal, nunca subsanadas.

⁴¹ Si bien se antoja pensar dantescamente, otra obligada referencia es, desde luego, la de "pirámides de luz y sombra", como a las que remite, por ejemplo, Paz (1982, 486) para Sor Juana, importantes y comunes reflexiones del poeta entonces y ahora.

En las controversias permitidas por el triángulo (cono o pirámide) de los sonetos shakespearianos se puede adivinar uno de los mayores puntos en común del pensar de su tiempo, siempre en transición: la historicidad que nos hace confluencia con el Shakespeare de la escisión. Una especulación numérica-geométrica así, y sus consecuentes, siempre simétricas pero siempre ambiguas, imágenes gráficas, son concomitantes a la exploración del espacio y de su "profundidad" por parte de la pintura que comparte su inteligencia humanística y su anhelo neoplatónico; pero también lo son con la ansiedad irresuelta de cuerpos que emergen o, mejor, que tratan de hacerlo, como en el Veronés o Reni, y la dolorosa transición al pensamiento científico dramatizado de Kepler y otros. Y Shakespeare aun es concomitante a la diferencia que arroja la exploración a través de comparar la Idea reposada en un espacio geometrizado (racionalizado casi sin grieta posible), la Idea que ancla en *La entrega de las llaves* del Perugino, la llave grave en las manos firmes de Pedro, en choque y asimilación con la presencia del drama, tenue pero también seguramente inscrito, en las manos de otra, la Virgen del Galitzin.

Esto es una concordancia válida, a pesar de que la ejecución de esquemas semejantes en el pintor responde a una conciencia y aplicación más claras y asumidas del principio constructivo que en el crítico poeta-dramaturgo inglés –y ciertamente muy anteriores. En el poeta de Stratford las grietas ya son posibles abismos. En Sidney fueron rupturas asumidas que nos anuncian la crítica inaplazable. Otros y todos, quizá insospechados, nos dan un atisbo de que, a pesar de Idea o de las leyes, "El hombre está sujeto [...] pero dentro de esos límites inventa, transforma, crea. La cultura es libertad e imaginación" (Paz 1982, 610). Como ello presume la complejidad histórica, no es posible eludir procesos que también evidencian la inestabilidad de modos tal vez menos exquisitos –aquí todo término es relativo– que los del científico y del artista. Hay que visitar a este Shakespeare con otro, que no debemos dejar como alma en el limbo: el actor trágico y cómico del teatro popular más excitante y conflictivo de Occidente.

Segunda parte:

***"...for a Muse of fire...":
la percepción en crisis***

Capítulo 3

Disidencias. El teatro popular y las emociones

Per allegrezza vuol andare a baciare la Regina,
 Ubaldo con gli altri lo ributtano,
 il che si fa piú volte.
 (*La Regina d'Inghilterra*, I,9)

I. RECUERDOS DEL FESTIVAL

Los sonetos de Shakespeare no carecen de sentido del humor, por más que cierta inclinación por los temas de la muerte y la mutabilidad sugieran otra cosa. Algunos sonetos de los grupos iniciales invitan a una celebración como de divertimento cortesano, donde la luz y la primavera hacen marco a la belleza del espíritu joven. Los sonetos del extremo opuesto, los oscuros sonetos de la oscuridad del cuerpo, regocijan a los amantes de las ambivalencias y de los juegos de palabras y personalidades incluso obscenos, siempre divertidos. La secuencia shakespeariana despliega una de las más conocidas y manipuladas características del autor: su vigoroso (¿y fatal?) gusto por la coexistencia de lo exquisito con lo lúdico, a veces sutil, a veces francamente escandaloso, a veces grotesco.

El arte de su tiempo no es ajeno en modo alguno a estas combinaciones. Claro que con alguien un tanto lejano, como nuestro conocido Perugino, las actitudes de gozo y liviandad están bajo el estricto control de la proporción y la sobriedad maestras. Lo podemos ver de nuevo en *La entrega de las llaves* (fig. 1): el eje central, como lo indiqué, pasa por las manos de una graciosa figura de calzas rojas, cuya estudiada actitud, como las de otras en el mismo cuadro, hace eco en la reposada pero grave arquitectura de todos los elementos discretos. En el *Tríptico Galitzin* (fig. 11), por otra parte, la expresividad de las manos de la virgen —que casi tocan a la superficie del cuadro para emerger, libres— es más inquietante por el ambiente armónico y luminoso, de una alegría, digamos, transubstanciada. El Veronés, no obstante, no encontró motivo para suponer que la *Cena* (la *Última*, esto es) careciera de un ambiente de fiesta; y ello fue en mucho causa de su casi desgracia, como nos lo ha dicho y seguirá diciendo el inquisidor. La *otra Cena* (la de casa de Leví, desde luego), por fortuna nos sigue hablando con la misma bonhomía, con la sonrisa de quien pinta lo que su intuición y conocimiento de la vida le indican; y ese cuadro sigue siendo el primero y el segundo, en cualquier orden. El humor es por igual acierto que yerro; a veces surge de la mera prolijidad. En Shakespeare la incesante ironía (como en el soneto 73, o en el 129, o en el 130, por citar

uno reconocidamente "jocosos") suele crear dudas o al menos titubeos a los comentaristas, en mucho por la mera profusión.

¿Cómo calificar, entonces, la actitud de un erudito del calibre de Stirling, quien simplemente no resistió que el 128, el 129 y el 130 se siguieran uno al otro con desenfado "impuro"? Como se apuntó, para Stirling su reordenamiento de los sonetos "[...] accounts for seemingly random displacement –the appearance of a grim sonnet on lust (129) between the dainty, affected 128 and 130, and the sequential absurdity of a pretty sonnet like 145 followed by the *de profundis* note of 146" (en Edwards 1969, 31). Si se tratara de un libreto teatral, habría que acotar la frase así: "el personaje habla con severo disgusto, quizá incredulidad". Y también identificarla como la de quien no aprecia el vigor que tales "absurdos" contribuyen a lo (presumiblemente) sombrío. La opinión de Stirling es la de quien ha hecho de "arriba" y "abajo" exclusividad de sus deseos no cumplidos. Stirling podría ser un personaje de comedia: un Malvolio, enemigo de "cakes and ale".

Digo "(presumiblemente) sombrío" porque si bien el 146 sí responde casi exclusivamente a la etiqueta *De profundis*, pocas veces se hace la nota de que el 129, esa controversia esquivada casi tan grande como *Hamlet*, bien puede leerse *en oposición* a "grim". No porque no sea tal, sino porque, dependiendo como depende del contraste para supuestamente definir al amor carnal como tortura ineludible, el 129 admite una lectura lúdica que hace crisis completa de lo severo y lo triste. Originado en la convencional máxima aristotélica "*omne animal post coitum triste*", el 129 nos puede guñar el ojo y burlarse de su convencional origen, añadiendo: "*omnis homo mendax*", triste también, quizá, de que "lust in action" tenga que aguardar "till action". En el insondable 129, donde al fin "heaven" y "hell" resultan (in)separablemente (in)definibles, nuestro dramaturgo-poeta parece gozar de la profusión por sí misma, del placer de jugar con las posibilidades de la ironía. Preguntaba antes cómo calificar la actitud de Stirling: habría que llamarla falta de sentido del humor. La bardolatría, que se niega a admitir la ironía, lleva esto como la marca de Caín: antes que reírse, prefiere separar lo inseparable cuando no hay acomodo para sus prejuicios.

En adelante, pues, es mi propósito observar dos características del arte shakespeariano menos "acabado" –sintetizadas en *Romeo and Juliet*– que son cruciales en la transición hacia lo inestable. Por una parte, el apetito voraz de nuestro dramaturgo, reflejado en la composición complicada (que a veces puede resultar compleja), signo inequívoco en el arte manierista, con el que mucho comparte: una especie de inclinación

errática a incluir cuanto conocimiento e intuición se le pongan al alcance. Esa inclinación es muchas veces caótica, pero admirable, por variada y provocativa, que no necesariamente por exitosa desde la severa mirada del amante de la perfección. *Romeo and Juliet* es una de las piezas shakespearianas más montadas, pero también quizá la más parodiada y "corregida". Y con justísima razón. Es una obra incontinente, llena de contradicciones que nos sugieren al dramaturgo popular en plena (con)fusión con el poeta que mira hacia el mundo de "arriba".

Por la otra, se trata de abordar el humor como celebración de la esencial materialidad de Shakespeare y su consiguiente modernidad: ver su arte como en transmutación de las ideas a cuerpos, la conversión del teatro en experiencia que celebramos por su esencial humanismo, pero a un tiempo virtuoso y desenfadado; expresión, antes que profundo o atinado filosofar. Si en efecto el cambio a lo moderno es crítica, así también, como insistí, es, formalmente —tanto en pintores como pensadores— *dramatización*, asunción de lo subjetivo en lo dinámico, en la experiencia. La dramatización (dice Perogrullo) es teatro, juego de cuerpos ante y con cuerpos. El hombre de Stratford, histórico candidato a ser Shakespeare, se debió convertir en dramaturgo para llegar a ser Shakespeare. El teatro en el que actuó para ello es el de un drama que, como sus propias obras, acomoda a todo tipo de participantes, y surge entre una y otra visiones del mundo —"arriba" y "abajo"— con el centro en explosión. Su historia, complicaciones e implicaciones, tan conocidas, exigen notas para tramar un examen del artefacto errático, donde muchas cosas se desean y nos esquivan.

Fusiones, efusiones

Para localizar al productor-producto cultural Shakespeare en medio de una estética de la idea y una estética de la experiencia crítica se puede recurrir a Bajtin (1979), sobre todo a sus observaciones introductorias, que nos remiten a las diferencias entre lo carnavalesco y la cultura "oficial". Con Shakespeare, dramaturgo de un teatro totalmente *popular* —no sólo dirigido a lo popular sino originado desde lo popular— resulta pertinente considerar el carnaval, manifestación popular "cuasi" artística —a falta de mejor término que describa su estatus dentro de un vocabulario "oficial". El carnaval encarna de modos parateatrales; es decir, en el carnaval se manifiestan modos artísticos cuasidramáticos: es activamente sensual —visual, en primer lugar— y representativo. Pero a la vez implica una coexistencia real y no sólo una contemporaneidad entre los agentes y los receptores de la representación: el partícipe del carnaval es siempre a la vez generador y receptor activo de los signos en los

que queda directa y espontáneamente involucrado durante la vida del espectáculo. Así, ese espectáculo reduce la perspectiva de la representación dramática a un mínimo, virtualmente a cero. Paradójicamente, tal mecanismo *sublima* cuanto se halla a su alcance, fundiéndose en la gran farsa, una forma de metarrealismo ferozmente expresivo y crítico, liberador. Ello, en el contexto de la emergencia de un teatro estrictamente popular como el isabelino, se traduce en una extensión de los principios subyacentes al carnaval hacia la obra dramática, en este caso particular, a la obra shakespeariana.

El carnaval, pues, hace confluír el *juego* y los principios del *arte*. A decir de Bajtin, "Está situado en las fronteras del arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego" (1979, 12). Subvierte los modos idealmente estables, crea un estado crítico (caótico), "vividamente" dentro de un orden construido precisamente para ceñir el caos al orden inteligible, que prefiere lo apacible, la estabilidad:

En la práctica, la fiesta oficial miraba sólo hacia atrás. [...] *Los lazos con el tiempo se volvían puramente formales, las sucesiones y crisis quedaban totalmente relegadas al pasado.* [...] La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, *tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad* de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. *La fiesta [oficial] era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria.*

[...] *el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria*, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. *Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir todavía incompleto.* (Bajtin 1979, 15, énfasis mío)

Mi énfasis quiere llamar la atención sobre rasgos que he descrito repetidamente como dinámicos respecto de los ejemplos de pensamiento artístico y científico hasta ahora empleados; tales rasgos son depósitos de la ansiedad, de la tensión creativa, y resultan concomitantes a la energía liberadora del carnaval. Asimismo, confirman la correspondencia de los cambios hacia el pensamiento crítico con la consolidación de un teatro moderno, expresivo, experiencial y múltiple, activador de los cuerpos, de los "córporos".

La contribución de Bajtin a la crítica de Shakespeare no requiere tanto de elaboración cuanto de registro; los aparentes vacíos entre su trabajo y la particularidad shakespeariana han sido debidamente subsanados.¹ Baste, así, recordar las observaciones bajtinianas como

¹ Vid., por ejemplo, Drakakis (1985) y Evans (1986). La principal aportación en este sentido tal vez sea la de Weimann (1976 y 1978).

necesaria referencia del ambiente creativo en medio del cual Shakespeare desarrolla lo inestable, como referencia a un entorno histórico complejo donde la inestabilidad –perceptible en las composiciones– halla correlatos en la inestabilidad social y cultural. Recordemos, asimismo, su fundamental contribución a los modelos de crítica cultural para elaborar el concepto de la “contención” como operación elemental del poder desafiado precisamente por las energías de la inestabilidad.² Si Bajtin reconoce una tensión entre elementos abstractos del marco social e histórico, también se puede observar una tensión concomitante en los creadores individuados (Shakespeare, el Perugino, el Veronés, Kepler), quienes son correlatos de la dialéctica entre las “fiestas” oficiales y las populares –a su modo, individuados como registros de respuestas *disidentes*– finalmente referibles a la transición de los modos de pensar y por ende de crear y percibir.³

La diferencia entre el efecto artístico creado por los modos descritos por Bajtin –los modos del carnaval– y el efecto de los modos de artistas y pensadores explorados páginas atrás, se puede describir como una diferencia entre efectos de subversión y efectos de disidencia. La visión de Bajtin es subversiva:

{Las fiestas} tienen una relación profunda con el tiempo, [y] la relación de la fiesta con los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación, sólo podía alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval. (1979, 14)

Como acto de real, si fugaz, subversión, la fiesta tiene como uno de sus principales resultados la creación de

[...] un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. (Bajtin 1979, 16)

Un efecto así es propiamente subversivo: dentro de él se involucra (aunque fugazmente, decía) en términos reales –i.e., coexistentes y no sólo contemporáneos– a los agentes y receptores del fenómeno. Reitero: la “perspectiva” se reduce hasta que el tiempo-espacio entre representación y percepción queda casi abolido. El efecto, pues, difiere del que logra un *artefacto*, propiamente hablando.

² Contribución fundamental de Alan Sinfield (1992).

³ O a la *aparente* transición, pues las manifestaciones estrictamente populares de que da cuenta Bajtin son, en mucho, constantes históricas.

Alan Sinfield (1992), en deuda con Weimann (1976, 1978) ha argüido razonablemente que los efectos de lo festivo en una obra *artística* (sin el "cuasi" que representa el carácter de fiesta bajtiniano) son no tanto "subversivos" cuanto "disidentes";⁴ es decir, lo festivo se manifiesta como disidencia o *ironía* dentro de una obra más comprometida con las normas dominantes y, por tanto, dentro de la ideología perceptible en esas normas. Sinfield de hecho intitula su libro *Faultiness: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, con el deliberado objeto de jugar con "fallo" y "disidencia".

Por un lado, Sinfield juega dentro del contexto de la crítica shakespeareana misma. Pero por el otro, sugiere que el artista del periodo intersecular XVI-XVII (en su caso estrictamente el escritor isabelino) es en esencia "disidente", como opción a "subversivo". La disidencia, según la definición de Sinfield, es posible en tanto la cultura no es un:idad, sino dinamismo. Las interpretaciones pre- y post-impuestas a los productos culturales desde las normas arrojan especulaciones homogéneas, generalmente concordantes con la misma ideología que las inscribe como cultura "verdadera", única u "oficial". No obstante, el artefacto en sí, aun sobredeterminado por la ideología, puede contener elementos residuales y emergentes de formas culturales que existen dentro de la institución ideológica y que la sacuden desde su interior. En Occidente, muchas de estas formas "residuales" pertenecen a la cultura popular y se reiteran, con sus naturales variantes evolutivas, desde la Edad Media. Pero tal sacudimiento no resulta necesariamente programático ni eficaz.

La subversión es de hecho un *resultado* cultural; puede ser un objetivo programático — siempre dentro de elaboraciones teóricas concretas— pero su consecución está sujeta a actos "externos" al artefacto (*vid.* Sinfield 1992, 127ss). La *subversión* implica realización, aun fugaz; lo *subversivo*, así, como concepto operativo, se restringiría a las causas "eficientes" de ese resultado. La inmensa mayoría de las estructuras de dominación renacentistas (el absolutismo, el patriarcado, etc.) ni caen ni son desplazadas —y mucho menos en función de programas literarios, que en general y en principio se reconocen como *congruentes con* las normas—; más bien, *su crítica* a través de la subjetividad recibe impulso a partir de artefactos culturales que acusan o admiten grietas en la cerrazón deseada desde los programas. Se concluye que el artista individuado por y desde las mismos artefactos se rehusa, *incluso de manera errática*, a seguir los dictados de la norma dominante, lo que constituye una

⁴ Recordemos que para el propio Bajtin Shakespeare no es un ejemplo feliz de sus consideraciones.

disidencia activa, ansiosa.

Esto implica, asimismo, otra consideración, que se desprende de artefactos como los que hemos visto. La disidencia, más que representar un programa, es el efecto del programa sobre sí mismo: es la ruptura efectiva de los postulados ante su insostenibilidad por parte del artista. En el intersiglo, la disidencia es más acusada por el conflicto entre la orientación programática y el artefacto que lucha por ajustarse y termina por desencauzarse a la luz de la crisis. La reflexión del artista en la obra ya no está preconstruida por el programa tanto como el programa queda *desencauzado*, se vuelve objeto de la disidencia. Así, la disidencia es una *fuerza*, una *energía*, algo menos definido por criterios intelectuales y más como testimonio de índices históricos, parte integral de la expresión.

La obra shakespeariana se coloca, así, en las fisuras de un mundo mental, creativo y dinámico *disidente*. Que el autor expresamente postule sostener un programa no obsta para que el programa (diseño) en su realización práctica (la composición, que es proceso) quede socavado por esas energías, las disidencias que operan en su interior. Y tampoco obsta para que tales energías sean, primordialmente, consecuencias y objetos, *percepción*, no *precepto*. Tal dialéctica se podría traducir como una reversión de la secuencia emblema-*impresa* en las obras inestables. Aun cuando la *impresa* opere como definición coherente y prescriptiva del emblema, éste opera como redefinición activa de aquélla: no intenta subvertirla ni lo logra por accidente, pero no puede evitar disentir de ella *como proceso*.

Dentro de ese cuadro, es indispensable volver la vista a fenómenos como los que Bajtin nos recuerda: a lo dramático como testimonio de un desarrollo cultural que hace crítica del orden; el juego y sus implicaciones como elemento de la disidencia; lo popular, innegable participe de lo inestable; la revuelta de la imaginación respecto de lo pre- o sobre-determinado. Si la gran contribución bajtiniana procede de celebrar y reasumir lo que no es ni formal ni sancionadamente "correcto" o "exquisito", la presencia de ello en Shakespeare es y ha sido centro de atención, ya desde el ángulo del "bardólatra", ya desde el ángulo del "disidente". La conjunción de los modos "altos" y "bajos" en el arte de Shakespeare, a más de innegable (e incómoda para enfoques idealizadores del Bardo), tiene implicaciones para lo que, aquí, quiere ser registro comparativo de su particular modo de crear con los de los modos de crear y pensar de otros creadores, artistas y científicos de su mismo ámbito.

II. EDIFICIO DE MÚLTIPLES NIVELES

El arte isabelino más popular —en ambos sentidos, en su origen y en su actualidad—, el drama isabelino, es puerta de la crisis hacia lo moderno y hace tierra más allá de los modos excelsos de la poética renacentista que abreva en y disiente de Petrarca y sucedáneos. Ese drama se enclava en un mundo violento, deliciosamente sacudido por conflictos conceptuales e institucionales, y nos ofrece una historia más, en la que existen formas de la inestabilidad en expansión creciente hacia Shakespeare. Y ello comienza por la mixtura del teatro isabelino, sus fuentes y su complejidad como producto cultural.

Minucias de la mixtura

Numerosos estudios han caracterizado el surgimiento del teatro popular como trascendental para el desarrollo del fenómeno Shakespeare. Bien reconocido es asimismo el que parte importante de su origen está en un entorno relativamente alejado de los espacios "oficiales", tanto de la educación como de la cultura:⁵ en lo popular medieval y en fenómenos parateatrales, el carnaval entre ellos. La otra parte del origen, el influjo humanista y cultivado inscrito en la herencia latina y trasminado en las influencias continentales (en especial la italiana), converge a modo de contrapeso y elemento ideológico para una interpretación "híbrida". El surgimiento y las condiciones materiales del escenario propicio para la aparición de Shakespeare han sido estudiadas y revisadas exhaustivamente.⁶

Es importante, sin embargo, caracterizar brevemente ese surgimiento y sus relaciones con la sociedad y el poder, interacción primaria que lo posibilita, pues en ellas se asientan los temas generales del dramaturgo creador de reflexiones de y sobre ciertas formas de la inestabilidad. Si en las obras de Shakespeare se advierten ciertos temas-imágenes recurrentes, por lo general sus denominaciones son el poder, el individuo, la identidad, la libertad, la prisión, la economía: las negociaciones subyacentes al mundo revolucionado que las enmarca. Una sistemática visión de esas relaciones la denomina W. Cohen "the interaction and the asymmetry between absolutist state and artisanal stage" (1985, 136). La frase es saludable y apropiada, sobre todo por la contrastante colocación del Estado y el Artesano, reflexiones del poder y el individuo en un tiempo de tensiones.

⁵ Mucho de sus raíces está en su interacción con, y posterior proyección desde, la religión y la necesidad didáctica. Para una discusión del problema, *vid.* W. Cohen (1985, esp. caps. 1 y 2).

⁶ La lista sería interminable. Baste mencionar, por citar trabajos de variadas tendencias y aportaciones al propio W. Cohen (1985), a Galloway (1970), Lavin (1970), Melchiori (1982), y Gurr (1987 y 1991).

La estabilidad es anhelo en los versos finales de *King John*: "Nought shall make us rue/ If England to itself do rest but true" (V.7.117-118). Pero la Inglaterra isabelina, para ser suelo del escenario isabelino, estaba lejos de semejante ideal. Las inquietudes globales europeas tienen sus correlatos ingleses. En 1569 la Rebelión del Norte, movimiento feudal separatista y católico, se conjunta con la excomunión de Isabel. En 1570 se presenta el complot católico de Ridolfi, etc. Ciertamente es, empero, que Isabel se fortalece —y con ella el concepto de la libre nación inglesa— mediante la supresión de las rebeliones y un severo control interno que refuerza al anglicanismo. A pesar de las victorias bélicas, Inglaterra sufre grandes impactos económicos, uno de los cuales, no el menor, se liga con las frustradas misiones de Sidney en los Países Bajos.

Con todo, las relaciones entre la monarca y la nobleza se consolidan, dada su extraordinaria visión política; su manejo de la estructura social deriva en una relación aceptable con la aristocracia por medios conciliatorios de mutuos intereses. La estructura nacional accede a una mediación con las premisas feudales:

By the end of the reign, Englishmen were turning away from their bad old habits of conspiracy and treason—the resort to force as the final arbiter in politics. Under the tutelage of Burghley and his royal mistress they had learned the peaceful, if sometimes corrupt, habits of a new political order. They had mastered the subtler arts of persuasion and manipulation. (MacCaffrey 1961, 125-126)

El sistema medieval de la Unidad jerárquica —con la monarquía, la nobleza y la iglesia a modo de ejes superiores— se recicla como ideología predominante, con el propósito inmediato de circunscribir la creciente realidad de una economía y demografía en espiral hacia el capitalismo moderno. La educación hace girar las urgencias religiosas y nacionalistas alrededor del poder centralizado en conveniente equilibrio con las fuerzas de aristocracia e iglesia. La autoridad se nutre, también, de que las relaciones de clases conservan la homogeneidad de un país relativamente nuevo como estructura capitalista. Las relaciones culturales prácticas entre clases persisten y se diversifican. La aristocracia participa de la cultura popular y ésta cada vez más entra en mutuo intercambio con la "alta" cultura (*vid.* Burke 1978, 23-29, 58-63). Aunque la conducta "noble" representa el modelo educativo primordial, en la Inglaterra de Isabel poco a poco se dan cambios en esa conducta.

Un ejemplo interesante nos lo ofrece el ascenso de los comerciantes urbanos, quienes adquieren tierras (el mayor sello de poder económico entonces) y socavan, al imitarlo, el característico ocio de las clases nobles: el antiguo trabajador logra acceder a una vida de

consumo puro, pero en el proceso *integra el trabajo* a la consecución del fin. El dramaturgo isabelino es partícipe análogo de semejante proceder: el Shakespeare finalmente acaudalado lo testimonia. Ambos casos contribuyen elementos comúnmente ajenos —e históricamente disidentes— respecto a un esquema jerárquico "puro" (cf. W. Cohen 1985, 141-142).

Así, la autoridad central fundada en la conciliación de intereses: gradualmente enfrenta casos en que debe inclinarse ya sea al ejercicio eficaz del poder (léase el extremo de la represión armada) o a la mediación con clases de menor rango, fenómeno de mayor importancia como agente de transiciones y transacciones análogas a las antes descritas (la aparición de métodos persuasivos, la incorporación del trabajo en el ocio). El crecimiento del mercado de la tierra y el comercialismo agrícola, junto con la inflación y la inserción de la nobleza en los nuevos procesos económicos, promueven una movilidad social no conocida. De nuevo, nuestro dramaturgo es un buen testimonio.

La corte y el parlamento entran en no pocos conflictos. Mucho de la insistencia en *Arcadia* es, luego, la idealización de modos antiguos de figurar la vida del campo contra una corte que ya en 1590 ha sido atacada por los comunes debido a su "growing corruption and inefficiency" (W. Cohen 1985, 143). Ideológicamente, la Reina sufrió una necesaria derrota a partir de su victoria sobre la Armada Invencible. Con el fin de la amenaza externa a la unidad religiosa nacional, entre las clases medias y medias-bajas (profesionales, universitarios, comerciantes, propietarios menores de tierras y artesanos) se incrementó el influjo del puritanismo, jamás arrancado de raíz. "In short, increasingly lacking the material, social, and ideological requisites of absolutism, Elizabeth ruled by depending on the general prestige of the monarchy and the particular loyalty she was able to command" (W. Cohen 1985, 144).

La a estas alturas inacabada conformación del poder centralizado sirvió como catalizador para afanes de libertad intelectual y emocional: se abrieron espacios económicos, políticos, sociales y culturales que permitían acomodar perspectivas divergentes o disidentes que no se ceñían a la estrecha dirección marcada por la clase dominante. La corona trató de ejercer un control sobre las empresas en general y, lo que más nos importa, *sobre las empresas culturales*. Desde 1570 el *Privy Council* intentó reforzar su autoridad sobre los actores, públicos, escritores y aun los calendarios de representación del teatro isabelino. Esta tarea sólo tuvo efecto —o casi— al final del reinado de Isabel y durante el de Jacobo I. Una ley de 1572, por ejemplo, prohibía a las compañías actuar sin el patrocinio de un mecenas noble. El afán de estricto control tuvo el doble efecto de reducir el número de compañías y, a la vez,

acercar el teatro popular a los estratos altos. El gusto de Isabel por el drama elevó ciertas formas populares a un espacio antes restringido, y la diferenciación estética naturalmente disminuyó. El patrocinio des- y re-encauzó ciertas tendencias de la dramaturgia, y la dramaturgia des- y re-encauzó ciertas tendencias de sus patrocinadores.

Sin embargo, no se debe pensar en este intercambio como un intercambio equilibrado. Efectivamente, el interés de la corte en el teatro impulsó la creación de obras con mayores rasgos "altos" y menores intrusiones "informales". Las mascaradas, las obras bucólicas, los mitos y los debates alegóricos se tiñeron de elementos populares y los dramaturgos profesionales incidieron cada vez más en su creación. Pero lo contrario también es cierto. No sólo Sidney escribiría una *Lady of May*, sino que las compañías populares buscaron con mayor afán involucrar a los "universitarios", como en el caso de Lyly. Empero, no son esas las obras reconocidas como las "grandes obras" del teatro isabelino. Las hoy llamadas "obras maestras" (Shakespeare por delante) son producto de un paso adicional.

Para empezar, "the masterpieces of Elizabethan drama were not what the patron ordered" (Jones 1966, 189). Para la época de tales "masterpieces" —y antes también, en menor medida— el dramaturgo no operaba sólo como "sobre pedido". A la vez, el crecimiento y consolidación de las compañías bajo la sombra del patrocinio deriva en una menor profusión pero mayor concentración del quehacer teatral. A menor número de compañías, mayor su crecimiento económico a través del intercambio comercial directo (moderno) más allá de los ámbitos cortesanos. Como lo expresaba un anónimo contribuyente de principios del siglo XVII en Inglaterra: "Howsoever he [the actor] pretends to have a royal master or mistress, his wages and dependance prove him to be the servant of the people" (en Cohen 1985, 155). Resulta, luego, que la consabida "mezcla" o "hibridación" de las formas "altas" con las formas populares del teatro —siempre vivas y operantes—, para la época culminante pre- y post-shakespeariana, es más una tensión que una confluencia, más un *ajuste* y *reencauzamiento* de la relación, una oscilación socialmente operativa.

El control central, como se dijo, no tuvo efecto real hasta que el teatro público estaba más que consolidado. La prohibición de representaciones durante la cuaresma, por ejemplo, nunca fue verdaderamente eficaz. El control, aún más, tenía por propósito la participación del estado en las ganancias del artista público, algo ni entonces ni hoy bien recibido. La tensión entre el poder central y aquéllos de quienes incómodamente dependía para aplicar sus medidas —miembros de las clases medias o populares, no nobles— es evidente en la

siguiente carta, dirigida por el *Privy Council* a los jueces de Middlesex y Surrey en 1601:

It is in vaine for us to take knowledge of great abuses and disorders complained of and to give order for redresse, if our directions finde no better execution and observation then it seemeth they do, and wee must needes impute the fault and blame thereof to you or some of you, the Justices of the Peace, that are put in trust to see them executed and perfourmed, whereof wee may give you a plaire instance in the great abuse contynued or rather encreased in the multitude of plaie howses and stage plaies in and about the cittie of London. (en W. Cohen 1985,156)

Cosas así han conducido a reelaborar el generalizado criterio de que el teatro público isabelino era lugar de *reunión*. Para Cook (1981) y Hattaway (1982), por ejemplo, el público isabelino modelo no es una audiencia mayoritariamente popular, ni las obras están en tan presumible compromiso de satisfacer expectativas "híbridas". Empero, los argumentos de Cook y Hattaway son más convincentes en lo segundo que en lo primero, si se ven desde el reverso. La tradición reconstructiva de los públicos isabelinos nos hace conscientes, antes que nada, de la localización de los foros en espacios urbanos y suburbanos de clase media, media-baja y baja (*vid.* Gurr 1991). Un público heterogéneo, sin duda, pero mayoritariamente popular, es la mejor conclusión a partir de esa y de otras evidencias (de las que la propia "mezcla" en las obras no es la menor), así como algunos censos (*cf.* Leggatt 1975, 113). Artesanos y comerciantes; sirvientes, soldados, prostitutas y hasta criminales, "[...] this popular clientele, concentrated in the pit, was probably the heart of the English public theatre audience and the section of it that seems to have determined the financial success or failure of a play" (W. Cohen 1985, 168; *cf.* Leggatt 1975, 113). La heterogeneidad del público asistente, con su mayoría popular, luego, sí acepta la "hibridación" de las obras. Pero no resulta tan sencillo decir lo mismo de las *actitudes* de los asistentes.

Si el común sentido nos dice que el dramaturgo necesitaba considerar expectativas así de amplias, el sentido común nos puede advertir del peligro de pasar por alto la complejidad de la posición de los espectadores más influyentes —los *groundlings*, que no los aristócratas— respecto del espacio "noble" de los diseños y composiciones de las piezas isabelinas. Y *viceversa*. La "hibridación" de los productos del drama isabelino es eso, combina elementos estrictamente populares con elementos más "altos", pero ambos operan de manera nada simple: ni con total autonomía ni sin impacto del carácter histórico e ideológico del intercambio. La "hibridación" no puede comprenderse como un resultado conciliador o estable, sino crítico, inestable, incluso errático. Los elementos populares son tanto alimento del público "bajo" cuanto alimento de lo que el público "alto" percibe de lo popular y ve

reforzado o transformado en las obras; correspondientemente los elementos "altos" son tanto alimento del público "noble" o "educado" cuanto alimento de lo que el público "bajo" preconice de lo "alto" y ve reforzado o transformado en las obras, incluidas tanto su inclinación a la reproducción de los modelos "altos" —urgida por la educación que le prescribe hacerlo así— cuanto su posible incompreensión de muchos elementos, de la *historia ideológica* que se deduce de *lo ausente* de las experiencias. El espacio queda abierto a la disidencia. Pero no sólo como respuesta a los artefactos teatrales, sino como característica de ellos, como característica de su proceso generativo.

Nuestro dramaturgo sí está cerca de los estratos superiores de su sociedad y cultura; pero también es uno de tantos dramaturgos isabelinos cuyos orígenes sociales y, lo más importante, cuyo *aprendizaje de la ideología dominante*, pertenecen a los estratos medios y populares del mundo isabelino: ante todo, el dramaturgo isabelino es receptor y reproductor (ya sea crítico o acrítico) que no generador, de esa ideología. Si habla para ambos estratos, hay una salvedad histórica: el dramaturgo del teatro público isabelino reproduce más patrones *aprendidos* de sus patrocinadores (y de quienes han aprendido de otros patrocinadores) que patrones por él *generados*.⁷ Ese dramaturgo reproduce tales patrones (de modos afines o disonantes, eso no obsta) para un público heterogéneo, parte del cual es *generador* y puede o no ser preservador de esa ideología, y parte del cual *ha aprendido* tal ideología y mira hacia ella —siempre ideologizado desde la educación— ya con ambición de preservarla en la imitación o adopción del modelo, ya con disidencia, o ya con una respuesta menos diferenciada, pero en la cual, sin duda, participa un espíritu como el que nos describe Bajtin: activamente irreductible, residente en los cuerpos individuales y sociales.

El teatro público isabelino está complejamente entrelazado con los procesos históricos que son educación, cultura e ideología. Y esos procesos educativos, culturales e ideológicos no dejan de evidenciarse en la imaginación. El fenómeno del teatro público isabelino es también un caso de tensión, de ajuste y de desencauzamiento: una energía desbordante del marco, interacción creativa hacia lo moderno, como la pintura del Veronés. Y Shakespeare se halla, muy convenientemente, *en medio* de tal proceso.

⁷ Los padres y, por ende, entornos socioculturales de los dramaturgos de los teatros públicos son de extracción característicamente artesanal: el de Chettle, tintorero; el de Greene, talabartero; el de Kyd, escribano; el de Marlowe, zapatero; el de Peele, empleado legal; el de Shakespeare, confeccionador de guantes. El caso de Marlowe y Greene, empero, se complica en tanto fueron "university wits": tuvieron acceso a una ideologización más refinada.

Dramaturgo-poeta o indefinición dinámica

La historia cultural del intersiglo XVI-XVII es herencia tópica en el mundo moderno. Sus rasgos panorámicos forman parte de la discusión elemental.

El hombre que gesticula, tan sospechoso a los eclesiásticos (de la Edad Media, ¿no recuerda acaso al actor del teatro pagano y al poseído del demonio? Ambos realizan sus movimientos en el espacio. No hay lugar de encuentro más importante entre el hombre biológico y el hombre social que el espacio. Ahora bien, el espacio es un objeto eminentemente cultural, variable según las sociedades, las culturas y las épocas; un espacio está orientado e impregnado por ideologías y valores.

Parecería que dentro de los sistemas de valoración del espacio que ofrece la tradición indoeuropea, el hombre medieval, antes que oponer izquierda-derecha (oposición siempre existente, desde luego, ¿acaso en el Juicio Final Dios no pondrá a los buenos a su derecha y a los malos a su izquierda?) preferiría la oposición alto/bajo y la oposición interior/exterior. (Le Goff 1986, 42-43)

Occidente sufre la enfermedad llamada duda, desconfianza, un malestar crítico; las guerras religiosas y comerciales, la Reforma y Contrarreforma: ansiedades que se traducen en medidas, dictados, intrigas; etc. Esos rasgos se pueden reconocer también traducidos en una sensibilidad exacerbada que festeja la efusión del cuerpo: sensual, tangible y libertario; no en balde la metáfora de un malestar, de una enfermedad. Son rasgos inconfundibles en los orígenes de nuestros propios tiempos, que ineludiblemente nos conducen al drama del cuerpo, sobre todo como represión. Visitemos un caso famoso de represión a la sensualidad.

En las actas del Concilio de Trento existen decretos como el de la prohibición del nudismo en las imágenes religiosas. Miguel Ángel es el testimonio más conocido: *a posteriori* su arte es censurado y mucho de él finalmente reencauzado mediante ajustes normativos por acomodar sus audacias (y luego mediante actos extremos que le obliterarían y mutilarían el cuerpo).⁸ Si bien eximen a las figuras mitológicas y heroicas, las actas del Concilio convergen en una represión de la sensualidad, sobre todo con la represión del *ver*. Así pues, veamos de nuevo. Vigésimoquinta sesión del Concilio, diciembre 3 y 4, 1563:

[...] if anyone should teach or maintain anything contrary to these decrees, let him be anathema. If any abuses shall have found their way into these holy and salutary observances, the holy council desires earnestly that they be completely removed, so that *no representation of false doctrines* such as might be the occasion of grave error *to the uneducated be exhibited*. And if at times it happens, when this is beneficial to the illiterate, that the stories and narratives of the Holy Scriptures are portrayed and exhibited, the people should be instructed that not for that reason is the divinity

⁸ Y que nos darían un estupendo nombre para este tipo de villanías: el apodo de Daniele da Volterra.

represented in picture as if it can be seen with bodily eyes or expressed in colors or figures. Furthermore, in the invocation of the saints, the veneration of relics, and the sacred use of images, all superstition shall be removed, all filthy quest for gain eliminated, and all lasciviousness avoided, so that *images shall not be painted and adorned with a seductive charm*, or the celebration of saints and the visitation of relics be perverted by the people *into boisterous festivities and drunkenness*. Finally, such zeal and care should be exhibited by the bishops with regard to these things that *nothing may appear that is disorderly or unbecoming and confusedly arranged*. (en Holt 1958, 64-65, énfasis mío)

Resulta claro por qué el Santo Oficio citó al Veronés en aquel julio de 1573: además de poder divino, en los hechos demostró un disgusto estético y una repulsa a la sensualidad. La *Cena en casa de Leví* no es al fin y al cabo una pintura abiertamente irreverente: la *Última* (o primera) *Cena* lo era ...a pesar de ser el mismo cuadro.

Como vimos, durante el interrogatorio los jueces convirtieron a los "personajes que nada tenían que estar haciendo allí" en un argumento *normativo* contra el Veronés. Lo que expresaban era un rechazo de una *presencia*, de lo sensual, del cuerpo: rechazo a lo que sus ojos, su propia sensualidad y su percepción de ella (normados y contenidos por preceptos) les sugerían inquietante, desestabilizador: no a un acto de abierta y eficaz subversión visto sólo "de fuera", sino a un acto de divergencia peligrosa, de disidencia, percibido "desde dentro". Las formas y el color, la sensualidad ironizada, la dinámica temporal del cuadro —y las emociones que pueden evocar o incluso provocar— no iban bien con los preceptos a los que aluden como matriz. El cuadro, en una palabra, no debía ser *un escenario, un teatro* de energías e imágenes del tiempo y los cuerpos, pues causa un malestar que se traduce en una *impresión emotiva* y da por resultado *tonos y actitudes, acotaciones dramáticas*.

Para comprobarlo, volvamos al interrogatorio del Veronés. Acto II, continuación de una escena que dejamos en suspenso:

- Q.: Does it seem fitting at the Last Supper of the Lord to paint buffoons, drunkards, Germans, dwarfs and similar vulgarities?
- A.: No, milords [...] that is wrong; but I return to what I have said, that I am obliged to follow what my superiors have done.
- Q.: What have your superiors done? Have they perhaps done similar things?
- A.: Michelangelo in Rome in the Pontifical Chapel painted Our Lord, Jesus Christ, His Mother, St. John, St. Peter, and the Heavenly Host. These are all represented in the nude—even the Virgin Mary—and in different poses with little reverence.
- Q.: Do you not know that in painting the Last Judgement in which no garments or similar things are presumed, it was not necessary to paint garments, and that in those figures there is nothing that is not spiritual?⁹ There are neither buffoons, dogs, weapons, or

⁹ Hermosa muestra de un ajuste a la historia desde el poder absoluto que se vuelve pequeñez temible. La

similar buffoonery. And does it seem because of this or some other example that you did right to have painted this picture in the way you did and do you want to maintain that it is good and decent?

A.: Illustrious Lords, I do not want to defend it, but I thought I was doing right. I did not consider so many things and I did not intend to confuse anyone, the more so as those figures of buffoons are outside the place in a picture where Our Lord is represented. (en Holt 1958, 69-70)

Es irresistible tentación ver, oír, y sentir en este fragmento una escena digna de cualquier buen dramaturgo realista. El irreverente teatro de *La Cena* se ha convertido en el severo teatro de la Inquisición, donde el Veronés "no quiere defender" a aquél, ni siquiera había considerado "tantas cosas" como ahora se le revelan, graves, de los tonos y emociones del supremo inquisidor, de su auténtica indignación y amenaza.¹⁰ En este sainete, la indignación encuentra el vehículo-recipiente perfecto: la bufonería. El Veronés, sin "defenderse", la ha visto *afuera* del espacio en que se representa a Cristo: es una realidad dramática. El inquisidor —¡el crítico!— la aprecia *dentro*: es un deseo realizado. La repulsa es evidentemente ideológica ...y sensual. Si el Veronés no quiso "confundir a nadie" al meter "tantas cosas" en el cuadro, el inquisidor, nuestra autoridad crítica, *sabe* que lo hizo, *porque se lo hizo a él*.

El inquisidor vió un cuadro-teatro cuyas características dinámicas le dejaron muy mala impresión. Y llevó al Veronés a representar un papel en un teatro donde se restringe al teatro: júzguense los juegos histriónicos de nuestro pintor, su sentido de la ironía (¿involuntaria, irrefrenable, accidental?), sin duda aderezado con una buena dosis de temor. No obstante, el inquisidor parece haber olvidado algo, y por eso también está elocuentemente enojado. Ha olvidado lo que el Veronés recordó. *La Cena*, cuando todavía era *Última* (y todavía al dejar de serlo), es una reunión de cuerpos para hacer lo que los cuerpos hacen (cenar, digamos) y que también los hace más que sí mismos. Sin duda, los puede hacer *más cuerpos*; y también sin duda también los hace *más que cuerpos*. La Última Cena es Cena y Transubstanciación. Como el inquisidor parece no recordar esto, le choca que haya tanta luz y tanta gente (tantas cosas). La celebración del gran misterio de la cristiandad no deja de ser celebración, aunque al inquisidor lo ciegue, curiosamente, un *espíritu* (un tanto desespiritado, hay que

historia es curiosa. Aunque a Paulo III (hombre de inteligencia, gusto, cálculo y frialdad política), los desnudos del *Juicio final* predictiblemente no le causaron escándalo (de inmediato comisionó a Miguel Angel los frescos de la Capilla Paulina), sus servidores conciliares le "sirvieron" las insufribles prendas del Braghettone, *post mortem* (ya siendo Papa Pío IV, apenas antes de morir el artista y, sí, apenas antes de nacer Shakespeare).

¹⁰ Realmente dramatizadas: para felicitar al anónimo dramaturgo-secretario de la sesión (y a su traductor).

reconocerlo) y no un *hecho*: el cuadro, que es todo luz.

Se le olvida, pues (tal vez nunca lo supo, pero eso ni es probable ni comprobable ni justificaría su olvido) que el pensamiento de la época, como programa, busca integrar, mientras que, como composición, resulta en desencauzamiento, en crítica. La *Cena* del Veronés tiende a la conglomeración de lo "alto" y lo "bajo" conforme al neoplatonismo:

The blind Cupid of desire, the emblem of Elizabethan brothels, unveiled divine mysteries to Ficino and Mirandola. The "things base and vile" signify in this new hermetic code the "bottom of Goddesses' secrettes." "Man," wrote Ficino, "ascends to the higher realms without discarding the lower world, and can descend to the lower world without forsaking the higher." (Kott 1987, 33-34)

Pero también lo hace conforme al *serio ludere* bajtiniano:

In the Neoplatonic metaphysics as well as in the *serio ludere* of the carnival, the microcosm represents and repeats the macrocosm, and man is the image of the universe. [...] In both systems the images of the above and the below, the macro and the micro, correspond to each other and are interchangeable. *But their values are opposed both in the Neoplatonic code and in the carnival tradition* and, to a certain extent, in the poetics of tragedy and comedy. From the Saturnalia through the medieval and Renaissance carnivals and celebrations, the elevated and noble attributes of the human mind are exchanged [...] for the bodily functions. [...] In carnival wisdom they are the essence of life: a guarantee of its continuity. (Kott 1987, 39, énfasis mío)

La actuación del Veronés (le) preserva la vida, pero no sólo por obra de una integración sublime, que después de todo es *sublimación* (valores opuestos para los programas que nos distingue Kott), sino por la provisionalidad del juego en que se juega la vida, es decir, porque improvisa, dramatiza, recurre a la experiencia particular para sobrevivir.

Kott nos recuerda que estamos ante el momento crítico para la conformación de Occidente, y que debemos proceder consecuentemente; esto es, hay que hacer un ajuste. En especial porque el influjo de lo popular en el teatro isabelino (como parece estarlo también en el teatro del Veronés) está mediado, negociado, como asimilación histórica. Shakespeare ni es Ficino ni Pico ni un participante de camavales: es un dramaturgo-poeta isabelino. Ya hemos visitado su pirámide de deseos y conflictos que se truncan al interactuar la percepción, la muerte y la *vida* que no renuncia a sí: recordemos que el 129 es *De Profundis* también en el extremo de la ironía que es casi sarcasmo, que *sí* admite una lectura *otra* que la meramente sombría: "...heaven ...leads men to this hell". En ese dramaturgo-poeta sin duda se asientan Ficino y Pico, pero convergen Stratford y Londres.

Shakespeare abreva de la tradición teatral británica por "arriba" y por "abajo". "Arriba", por ejemplo, en las *masques*, donde se permitía la metamorfosis, siempre que fuese "propia":

Court masques during the Tudor and Elizabethan period were composed of three sequels: (1) appearance in mythological or shepherds' costumes; (2) dancing, occasionally with recitation or song; and (3) the ending of the masque, during which the masquers invited the courtly audience to participate in the general dance. Professional actors did not take part in masques, which were courtly masquerades and social entertainment. "Going off" or "taking out," as this last dance was called, ended the metamorphosis and was a return of the masquers to their places at court. [...]

The disguises corresponded to social distinctions. The hierarchies were preserved. Dukes and Lords would never consent to represent anyone below the mythological standing of Theseus. (Kott 1987, 45)

Este teatro de "arriba" no es el teatro de Shakespeare, pero el teatro de Shakespeare es, al menos en parte, teatro de "arriba". "Professional actors did not take part in masques", nos dice Kott; empero, los *dramaturgos*, si bien eran asimismo actores, tenían acceso al mundo "alto" tanto como creadores de divertimentos cuanto como poetas y "Friends". El mundo de "arriba" sin duda era una aspiración de Shakespeare, y su refinamiento como neoplatónico da parcial cuenta de ello. Así, es pertinente examinar un hecho simple que no se apuntó con los sonetos, pues nos sirve de enlace: el dramaturgo no era siempre bien visto en círculos "altos".

La dedicatoria de *Venus and Adonis* a Southampton, por ejemplo, indica que, según Shakespeare, ese poema fue "the first heir of [his] invention". Una explicación tradicional de por qué el poeta parece desdeñar sus propias obras dramáticas —las verdaderas "hijas de su primera invención", en todo caso— es como sigue:

Shakespeare's own description of the poem offers an apparent difficulty, since he had already begun to make his name as a playwright; but Lord Southampton would not have been flattered, and might even have been annoyed, by a reference to the vulgar dramatic successes of the young writer: such works were not considered to fall into the category of literature. (Prince 1982, p.xxvi)

Adicionalmente se dan argumentos para explicar por qué en las mismas fechas Shakespeare se ocupó de escribir uno o varios poemas (en realidad la mayoría de su obra estrictamente poética, pues gran parte de los sonetos y demás lírica corresponde al periodo). Entre otros están: que Shakespeare pasaba por un periodo de inactividad teatral (lo que no sirve para explicar por qué escribió poemas y no una o varias obras dramáticas); que necesitaba dinero (algo razonable); incluso que lo hizo "perhaps seeing a need for an alternative career" (Wells y Taylor 1986, 253). Pero es mejor conjuntar opciones que buscar su mutua exclusión.

De entrada, que la dramaturgia no fuera del total agrado de "arriba" es relativo: no era el arte supremo, pero los dramaturgos isabelinos no eran tampoco anatema para la corte o los refinados señores y señoras isabelinas; cierto es, empero, que el drama *popular* no era

considerado precisamente "alta" literatura. Luego, que Southampton en particular se hubiese ofendido como Prince lo señala es del todo posible, y de capital importancia. Que Shakespeare hizo una pausa temporal también es cierto. Pero que haya estado en busca de una "alternative career" parece dudoso: su profesión teatral lo elevó material y moralmente a tal grado que esta sugerencia no parece justificada. Por lo demás, a Shakespeare el dinero nunca pareció repelerlo, y de necesitarlo o no, siempre lo buscó, lo gozó y lo administró como el burgués que era. Parece atractivo, y útil, añadir a estas razones algo considerado cuando hablamos de los sonetos. Esto es, que *Venus and Adonis dice ser* "the first heir of my invention". Como hemos visto, *Invention*, en el soneto 1 de Sidney es un término maltratado por Astrophil, en tanto el incipiente poeta de la Stella se confunde acerca del significado moderno ("inventar") y el de la retórica clásica (*inventio*).

Considerando, pues:

- A) que seguramente Shakespeare sabe de la diferencia entre drama y "alta" literatura, y que conoce bien el carácter de Southampton y su posible reacción a la dedicatoria;
- B) que al abordar la composición no sólo de *Venus and Adonis* sino también de los sonetos, nuestro autor, como nos lo dicen Fineman (1986) y Kiernan (1995), busca hacer crítica del petrarquismo, y en ello, necesariamente, *hace crítica semejante de Ovidio*, en una negociación compleja que lo lleva al latino tanto desde el propio autor (traducido por Golding) cuanto desde sus propios contemporáneos: a este Ovidio directo e indirecto atiende para sus programas y de él disiente como cuerpo y composición también tanto directa como indirectamente;
- C) que, como Astrophil, nuestro poeta conoce y utiliza *ambas* acepciones de *Invention*;
- D) que Shakespeare sólo se dedica a la lírica en un espacio muy corto y determinado de su carrera (1592-1597, aprox.), si bien no es hasta 1609 que sus sonetos salen a la luz pública, aun cuando son conocidos en manuscrito con anterioridad;
- E) que Shakespeare continúa durante el resto de su vida como un dramaturgo popular, e incluso privilegiado, por la inmensa mayoría y en todos los niveles;
- F) que Shakespeare, desde temprano –y marcadamente para el final de su obra dramática– es un refinado poeta-dramaturgo;

luego entonces, se puede concluir, múltiplemente: que Shakespeare nunca renuncia a su primera y dominante vocación; que en efecto aprecia y respeta, y busca acceder a la

reputación de "literato" (cosa que *logra*)¹¹ sin que importe demasiado lo de "cambiar" de carrera,¹² que es producto y generador de una estética renovada por complejos procesos que son experiencia y crítica, y que hoy es quien es; que pudo decir, con fundamento en su aspiración al mundo de "arriba" que *Venus and Adonis* era su primera *Inventio* tanto porque sabía bien lo que le convenía cuanto porque, estrictamente (retóricamente) hablando ese poema es "the first heir" de su *Inventio* propiamente dicha, la *Inventio* apegada a escribir sonetos y poemas ovidícos y petrarquistas-neoplatónicos, apegada a ser poeta que conoce y parte de Ovidio y Petrarca, para lo cual "my invention" es pertinente como no lo es para el poeta-dramaturgo; y que, por tanto, puede (como siempre) estarse dando el placer de jugar con los términos *conjugándolos* en algo de cuento lisonjero y mucho de verdad estricta: cierto disfraz, una ironía shakespeareana. Así, tenemos a alguien más cercano a un Galileo que cuenta cuentos *ad hoc* y a un Veronés que salva el momento con humor.

Y de allí regresamos a F), que es como volver a A): Shakespeare, el dramaturgo que se refina y se mueve en los círculos de "arriba", es el de "abajo" también, y se dedica a un teatro cuyas esferas hacen semejante conjunción; al final de su carrera, el teatro es otro para y por él. Shakespeare nunca abandona ese teatro y sí se "alza" sobre su origen, pero sin desprenderse de él. No sólo es siempre un hombre de negocios —un burgués cien por cien que nunca descuida ganancias, deberes y poderes de su clase— sino un activo transformador de *ambos* mundos, como artista moderno que es. Shakespeare no desdeña su actividad dramática cuando también se dedica a explorar la literatura "alta": juega con ambas; y ha terminado por significarnos, como fenómeno él y como fenómeno de sus tiempos (que siguen siendo nuestros) la "alta" literatura. Como con sus ironías, esto es, siempre, verdad ...y no lo es. Shakespeare es un poeta y dramaturgo de la "baja" literatura, que es "alta" y lo que se quiera: el artificioso poeta del 18, el discutido y ambiguo del 20, el asombroso del 73, el sombrío del 146, el obsceno del 135, el finamente pícaro del 138: el enigma del 129.

En la asunción de *Venus and Adonis* como primera *Inventio* se lee, pues, no sólo una causa de controversias aparentemente inútil, sino una útil lección concomitante a la creación del teatro que fue para Shakespeare y se ha convertido en Shakespeare. El proceso que hace de Ovidio y Petrarca los objetos críticos del sujeto Shakespeare para darnos al

¹¹ *Venus and Adonis*, los sonetos y *The Rape of Lucrece* le traen éxito en ese campo. Vid. Kieman (1995).

¹² Más bien, eso nos daría un argumento adicional en fugaz apoyo de lo anterior

fenómeno Shakespeare, es una ardua y emocionante negociación de las complejas matrices del poeta que no deja de ser teatro y que ahora es El Poeta, para bien o para mal.

Una obra popular

Lo anterior es en especial importante para concebir a *Romeo and Juliet* como un monstruo conceptual. En lo general del teatro isabelino hay una coexistencia-conflicto de los fenómenos hasta aquí mencionados. En lo particular, la obra ofrece una compleja interacción de mundos teatrales, literarios e imaginativos. Es una especie de monstruo conceptual e imaginativo con apariencia ya de cordero, ya de rapsodia sentimentalista, etc. Su reconocida "imperfcción" —término que responde a una manera "oficial" de ver, de sancionar— es vórtice de un turbulento flujo y reflujo de energías (sociales, artísticas, imaginativas, dramáticas, etc.) que la sensibilidad dramática-poética de Shakespeare capta con avidez y casi sin cuartel. Se le podría llamar, de hecho, una manifestación de disidencia errática. En ella se agolpan, más que conjuntarse o integrarse, signos ligados a un programa o diseño neoplatónico que quieren ser coherentes con Idea, y que se ven multiplicados hasta lo confuso: hacia otras direcciones nada o todo constreñibles. La resulta es un texto-muchos textos que nos hablan de inestabilidad: de la ansiedad del mundo moderno. Paradójicamente, *Romeo and Juliet* es a la vez un artefacto históricamente domesticado: uno de los miembros del canon más aparentemente "estables" tanto en la crítica como en la escenificación.

Si la obra es una disensión activa y errática, la imaginación del autor, y la formación de esa imaginación, constituyen un correlato de la errancia de la obra. Shakespeare, según lo expuesto, es una especie de circuito en sinfín, generador-capturador-generador-capturador etc., de mayor indeterminación y menor rigor, más inestable, que el retrato bardólata. En palabras más simples y más irrespetuosas (para el bardólata, claro está) es una energía irreductible, sí, pero también incontenente, indisciplinada, informal, irreverente, irrespetuosa y hasta irresponsable. Los adjetivos se pueden leer como des-calificativos (o hasta calumnias, que nos perdone el dios de los shakespeareístas) sólo si se construyen como tales, es decir, desde el interior de la monolítica iglesia del bardo sagrado. Por mi parte, son inocuas aproximaciones a pobremente dibujar un fenómeno que ya se cansó de la sacralización. Los dibujos de esos calificativos sólo proceden de los textos. Y hacia allá será necesario ir.

Conjugando lo que nos propuso Bajtin arriba, en *Romeo and Juliet* se da una confluencia de "sucesiones y crisis" que causan el colapso de lo que "tendía a consagrar la

estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad" y lo que "apuntaba a un porvenir todavía incompleto", no como un programa subversivo, sino como un registro de disidencias en un cuerpo estético que se deseaba construcción y no lo es ...o tal vez. Trataremos de hacer, luego, crónica de un exitoso yerro: una inquietante realización autoirónica de la *discordia concors*, testimonio de la crítica que es, por igual, crítica y discordancia. Pero para llegar a *Romeo and Juliet* se antoja pasar por otro texto isabelino, de ésos que no conforman parte del catálogo general y que no suelen montarse. La primera liga entre ellos es la presencia de un obstinado personaje femenino, una mujer que parece no darse cuenta de que los aparatos y los sistemas de la contención social e ideológica suelen traducirse en *hechos*. Julieta comparte muchas cosas con este personaje femenino; en especial, el interés de la crítica feminista de hoy, que tan vigorosamente ha hecho turbulencia en los estudios shakespeareístas. El tema de una Julieta avasallada por el mundo de contención masculino no requiere de mayor descripción. A él, de entrada, podemos referir a nuestro *otro* personaje.

III. CRIMEN PASIONAL. TEATRO DE EMOCIONES

El arte de la Inglaterra de Isabel no es todo fulgor y exquisitez. Ni en sus productos —o formas definitivas— ni, sobra decirlo, en sus orígenes o sus conexiones con la historia cultural. Ya se ha mencionado un rasgo recurrente en la historia crítica de Shakespeare: la presencia de "mezclas" de estilos "altos" y "bajos". Las "mezclas" no paran en eso. Por mencionar ejemplos famosos, Shakespeare, tanto en lo obtusamente considerado "menor" de su producción dramática (un *Titus Andronicus*) cuanto en lo "mayor" (un *King Lear* un *Macbeth*), incluye el horror más explícito, físicamente explícito, justo frente a nuestros ojos: violaciones, mutilaciones, asesinatos de infantes. Pero lo explícito en los productos artísticos de uno u otro creador halla correlatos en hechos históricos, de los cuales unos cuantos, abordados con histórico tradicionalismo, apenas se han mencionado como un breve repaso de condiciones generales. Hay elementos de otros tipos, más particulares, más de la lectura cultural. Al enamorado de la música de Spenser, por ejemplo, le es difícil reconciliarse con la idea de su responsabilidad en la represión de vulgos enardecidos por la miseria cuando era funcionario de Su Majestad en Irlanda. Esta *otra* clase de historia nos es hoy más atractiva. Una historia desde los hechos que hacen cultura y que nos llaman también a sentir, a ser cuerpos.

Para el intelecto refinado como para el grosero, las historias del horror humano —de lo llanamente humano— convocan el interés cuanto parecen invitar al artista a un ajuste, a un

reacomodo de los hechos a propósitos culturales, con la carga de historia e ideología que en ellos se trasluce o se ausenta —y que por ende también se trasluce. Esto se convierte en un ajuste de los propósitos al *hecho* de la tensión creativa. Quizá el mejor término sea *desencauzamiento*, con el cual he descrito a los asomos de lo inestable en los modelos pictóricos, científicos o literarios hasta este momento consignados. Ese desencauzamiento de los modelos, irónicamente, tiene por raíz la *búsqueda* de lo estable. Irónicamente, en ese esfuerzo también se aprecia que la estabilidad es más insoportable que no poder traspasar la superficie pictórica para habitar el mundo, para ser cuerpos e individuos.

* * *

Primera plana

Conforme a su carácter popular, la época isabelina introdujo una novedad dramática, un tipo de obra conocido como "domestic tragedy", traducción de lo criminal al escenario. Obras como *The Witch of Edmonton*, *A Warning for Fair Women*, *Arden of Faversham* y *The Yorkshire Tragedy* parten del tipo de crimen que hacía a los isabelinos temblar de horror y fascinación. Quizá la más conocida, comentada y apreciable de ellas sea *Arden of Faversham*, una pieza de confección superior al promedio y basada, como muchas otras del periodo, en Holinshed, quien no se ocupaba solamente de las trascendentes historias de reyes y otros personajes nobles. Una *versión* de los *hechos* del caso es como sigue.

Alrededor de 1550, Thomas Arden, caballero de Kent, alcalde de Faversham, casó con Alice North,¹³ al parecer atraído más por la dote que por el amor o el sexo. En su ascenso hacia el puesto público —y mayores riquezas— Arden defraudó, tal vez entre otros, a un hombre de apellido Greene. Alice, por su parte, conoció a un sastre de nombre Thomas Morsby (Mosby o Mosbie, en el texto dramático y otros) y lo hizo su amante. Al parecer, Arden no puso demasiadas objeciones a esta relación; de hecho, invitó al sustituto a vivir en su propia casa. Y no es que ignorara el adulterio de su esposa con el sastre: alguna vez los sorprendió en tierno abrazo, e incluso escuchó a Morsby referirse a él como "un comudo".

Aun a pesar de haberse enterado de que su mujer y el amante planeaban matarlo, Arden no mostró preocupación. Pero la amenaza era seria. Morsby recurrió a Greene para el asunto, y éste contrató a dos rufianes "with the beautiful names of Black Will and Shagbag" (Wilson 1969, 40), quienes demostraron poca capacidad para la tarea. De hecho, la obra los

¹³ Hermana de Thomas North, traductor de Plutarco. Otra referencia (e ironía) shakespeariana obligada.

incluye en tremenda escena cómica: mientras aguardan a Arden junto a un establo, los incipientes asesinos ven frustradas sus intenciones por la súbita apertura de un puerta, que le causa una fractura de cráneo, o casi, al buen Black Will. Ante el fracaso, Morsby intentó todo tipo de argucias racionales, "modernas": un crucifijo envenenado, estampas igualmente venenosas. Al final, debió poner el trabajo de nuevo en manos de los dos incompetentes. Black Will y Shagbag matarían a Arden en casa, mientras cenaba. Apuñalado y estrangulado a medias, Arden finalmente sucumbió al golpe de una barra de hierro en la cabeza: terrible y salvaje contraste con los primeros y modernos planes. El cuerpo fue arrastrado hasta la llanura. Los asesinos olvidaron borrar sus huellas del suelo nevado y tampoco arrojaron a un pozo el cuchillo y algunos trapos ensangrentados. Gajes del oficio.

La ley de la época, de proverbial brutalidad —en especial para las mujeres— se aplicó con toda su fuerza. Asesinar al marido se consideraba alta traición; la alta traición conducía a que la culpable esposa fuera quemada viva y en público. Pero el caso pareció exigir aún mayores muestras de crueldad didáctica. Incluso los sirvientes de Arden fueron juzgados (algunos habían cooperado a la desaparición del cuerpo). Así, y a pesar de que hasta los responsables lo eximían de toda culpa, un sirviente de nombre Bradshaw fue sentenciado a muerte. Shagbag, Greene y un pintor que había procurado los venenos inútiles lograron escapar (la obra refiere que Shagbag fue luego asesinado en Southwark). Las ejecuciones se llevaron a cabo en muchos sitios, para transmitir el mensaje a todos los rincones. Un criado de nombre Michael fue exhibido en el cepo de Faversham. Una sirvienta fue quemada viva, "crying out on hir mistresse that had brought hir to this ende" (Holinshed, en Wilson 1969, 41). Morsby y su hermana —no es claro su papel en esto— fueron ahorcados en Londres. Alice Arden sufrió el máximo castigo, apropiadamente, en Canterbury. Black Will también fue quemado, en Zeland. Greene, quien regresó años después, fue aprehendido y expuesto en cadenas antes de morir. Incluso Adam Foule, quien, a pesar de su infeliz apellido, fungió sólo como mensajero en el romance de Alice y Morsby, fue encarcelado en Marshalsea.

Holinshed adds the legend that the imprint of Arden's body could be seen in the grass for many years afterwards; he also notes that Arden had stolen the field in which his corpse was found from a poor widow. The archives of Canterbury contain the entry: "For the charges of brenning Mistress Arden and execution of George Bradshaw, 43 shillings." (Wilson, 1969, 41)

Arden of Faversham es una pieza típicamente isabelina que se ocupa de la brutalidad y el horror sin demasiados preámbulos o, quizá, miramientos. Pero también lo es en su transformación moralista de la fuente. Arden —en la realidad un ladrón oportunista— se convierte en un personaje enamorado que cierra los ojos a la infidelidad de su esposa. El personaje de Alice se arrepiente de sus crímenes al mirar el cuerpo ensangrentado, pero conserva todo el tiempo un vigoroso espíritu individual y rebelde, reivindicando su pasión y acto.¹⁴ La crueldad de los castigos sólo tiene paralelo en el interés despertado por el caso durante cien años ...y con la enormidad de la ficción de *Arden of Faversham*.

A primera vista, el dramaturgo buscó, tal vez obsequioso, revestir de alta intención educativa y moral a sus materiales; y también busca darles una altura poética: nada de que sorprenderse. Lo significativo para estas páginas —y hay mucho más, por supuesto— es que el caso y sus múltiples secuelas diversamente literarias¹⁵ nos dan cuenta de un proceso de desencauzamiento de los hechos o, como lo llama Belsey, un proceso de re-presentación y re-definición de un complejo fenómeno histórico-cultural (cf. 1990, 266-267). *Arden of Faversham* fue una más de las recurrentes reelaboraciones de un caso sórdido conforme a un afán de ordenamiento y rescate, de preservación del orden institucional, traducido frecuentemente como moralina. Aun para lo siniestro, lo vulgar, lo básicamente —¡cómo básicamente!— humano se exige una adaptación a ciertas premisas, satisfactorias de las ambiciones significativas, incluso estéticas, obviamente ideológicas.

Con todo, el resultado es inquietantemente ambiguo. Los hechos y la emotividad en tiempos de cambio empapan a *Arden of Faversham* de rupturas críticas. Una obra que en principio parece orientarse sólo a cumplir el mismo propósito que las crueles sentencias de muerte —i.e., a difundir la moraleja de que la institución prevalece sobre el individuo— termina por dramatizar de modo complejo a sus personajes y situaciones, y abre la puerta a la percepción crítica. A la tragedia *Arden of Faversham* le precedieron otras versiones (crónicas, baladas) que no se restringen al horror o al escándalo que provocó el hecho y que, rebasándolo, constituyen inscripciones culturales de la misma inestabilidad. Esas versiones de la historia original tienen enfoques diversos, mas todas son redefiniciones de los hechos que, en lo esencial, coinciden con el ajuste básico realizado en *Arden of Faversham*: el

¹⁴ La verdadera Alice —seguramente a través de confesiones producto de la tortura— fue de algún modo responsable de la muerte del inocente Bradshaw, y quizá del encarcelamiento de Foule.

¹⁵ Que se extienden desde 1551 hasta 1633. El relato de Holinshed es de 1577; la obra es de ca.1590.

crimen es visto como un hecho vergonzoso e intolerable, digno del mayor castigo, consecuencia de reprobables instintos.

La portada de la edición príncipe (1592) anuncia la moraleja convencional y se nos vuelve una especie de *impresa* modificada:

**Wherein is showed the great mal-
ice and discimulation of a wicked wo-
man, the unsatiable desire of filthie lust
and the shamefull end of all murderers.¹⁶**

Empero, al tiempo que se habla de un Arden amoroso, ya desde Holinshed se traza el carácter de un hombre avariento e injusto, rasgo más notable en *Arden of Faversham* que en otras versiones. Si bien durante la pieza se hace énfasis en los malignos rasgos anticipados por la portada, una gran parte de ella se ocupa de darnos un retrato de una forma de "lust" que no es deseo carnal: la avaricia de Arden. La obra añade, así, una dimensión social: "If the play has any explanation to offer of Alice Arden's crime it is social and economic rather than providential" (Belsey 1990, 269); más provisional que providencial, esto es. Ello tiene resonancias para *Romeo and Juliet*, donde, con todo y la errática máscara de la exquisitez sonetista y la apariencia de toda fatalidad, la trama de la negociación mercantil del domicilio de Julieta (de casa de Capulet a casa de Paris, mediante la alcahuetería de ambas madres de la joven) nos ofrece una lectura disidente respecto a las interpretaciones convencionales.

El sustrato mercantil de *Arden of Faversham* ayuda a mitigar la imagen de culpabilidad de Alice (en tanto rompe con su prefigurado papel como esposa), pero además se conjuga con otro rasgo que nos hace más compleja la relación. Aunque predeterminada como "cubierta" del "libro" virtuoso que representa Arden (en consonancia con la oferta de Lady Capulet a su hija), Alice también aparece como una mujer de espíritu vigoroso; en especial, como una reivindicadora del amor independiente de las ataduras matrimoniales. Como nos indica Belsey, "the scandal lies in Alice Arden's challenge to the institution of marriage, itself publicly in crisis in the period" (1990, 266). Ese desafío lo expresa la protagonista así:

[...] Oh, that some airy spirit
Would, in the shape and likeness of a horse,
Gallop with Arden 'cross the ocean
And throw him from his back into the waves!
Sweet Mosby is the man that hath my heart;

¹⁶ Aquí y en adelante sigo la edición de Martin White (1982).

And he [Arden] usurps it, having nought but this,
 That I am tied to him by marriage.
 Love is a god, and marriage is but words;
 And therefore Mosby's title is the best.
 Tush! Whether it be or no, he shall be mine
 In spite of him, of Hymen, and of rites.

[l.94-104]

"Sweet [...] is the man that hath my heart", mientras "he", el *otro* (Arden, un "rival" que según la institución debía ser el Uno) "usurps it, having nought". Hay un eco desencauzado pero claro de petrarquismo importado a esta obra realmente apasionada que convoca terribles y reales represiones: "Love is a god...".¹⁷ La importación, desde luego, no sucede sin la impronta de una subjetividad vigorosa y desafiante: esta Musa es más Amazona que Musa: *habla*, y habla fuerte. La "domestic tragedy" es el teatro de una voz poco domesticada, la de una *fierce virago*, dispuesta a cambiar de residencia, sí, pero por propia decisión, cuyo objeto de desafío, "...marriage", es "but words": "words", el "libro" del cual sería "portada". Irónica e infelizmente, Alice termina por ser, de cualquier modo la leyenda de la portada: "...the great mal-lice and discimulation of a wicked wo-/man...".

Arden of Faversham carece de "altos" vuelos (e.g., de ambiciones neoplatónicas) si bien recoge una matriz totalmente establecida en el ambiente poético-dramático y la hace cuerpo disonante: miembro privilegiado de la compleja cultura isabelina, residente de su emotividad "no refinada". Como otros que hemos visto, ese cuerpo lucha por franquear la superficie de su cuadro que no es sino "words", un *libro*. Las palabras de ese libro toman la forma consolidada para el drama isabelino: el pentámetro yámbico en su personalidad de "English Blank Verse", la misma forma que adopta el soneto inglés, verso refinado convertido en flexible vehículo del drama isabelino que, como en este caso, es teatro popular con una moraleja convencional antes que una Idea trascendente. Con ellas nuestro anónimo dramaturgo crea una memorable figura: ¿cómo se apega a la *impresa* de la portada?

La interpretación del pasaje puede orientarse hacia uno u otro u *otro* lado: hacia la caracterización de la "wicked woman" e "insatiable lust" (malévolo desafío a la institución) o como el drama de un espíritu atrapado en la ambición posesiva del avariento (socio-cultural

¹⁷ Cf. la versión de Thomas Wyatt del XC de *In Vita*: "And nought I have and all the world I seize on;/ That looseth nor locketh holdeth me in prison;/ And holdeth me not yet can I scape nowise; Nor letteth me live nor die at my devise;/ And yet of death it giveth none occasion" (vv.4-8); la grave diferencia para Alice, desde luego, es que la "occasion" para la muerte no sólo se da (en principio con Arden mismo) sino que se da (para *ella*, "dear she") con la brutalidad del caso. El petrarquismo en toda su violencia dramática, realizada.

desafío a la institución), o como el drama de un espíritu atrapado en la ambición posesiva del avariento "libro" (compleja negociación histórica-artística que es desafío a la institución). No se trata tanto de tomar partido; basta con mirar en el espejo que refleja todo ello, en especial como *ausencias*, como "trascendencias": por ejemplo, asomarse al *Epithalamion* de Spenser, para sopesar la gravedad de las referencias de Alice a tres términos que el "poeta supremo de Inglaterra" utiliza con rigor formal, numérico y constructivo en su inigualable —y deliciosamente idealista— canción matrimonial: "*he [him, his], Hymen, rites*".

La institución se ve amenazada y esa amenaza, ya cumplida, exige castigo ejemplar, un ajuste desde la perspectiva del poder desafiado. ¿Para qué? Para reencauzar la torcedura que se ha realizado, sin importar si coincidimos o disentimos de ella: es una construcción de y desde un poder. "Alice Arden defines her problem specifically in terms of the institutional regulation of sexuality by marriage" (Belsey, 1990 274). Pero implícitamente se "corrige" la asimilación "vulgar" de una "alta" tradición. Podríase parafrasear lo que dice Belsey así: "Alice Arden [also] defines her problem [literally and artistically] in terms of the institutional regulation of [self-as-words] by [words-as-book]". El personaje se define como una matriz de disidencias. *Romeo and Juliet* nos hará el relato de una serie de disonancias respecto a un "book", también. Pero allá la negociación incluye una voraz ambición ultrarrefinada que convoca al mismo tiempo la pasión y la "vulgaridad" de *Arden of Feversham* con la exquisitez asumida del soneto y ciertas oscilantes historias de amor trascendental. El texto shakespeariano acrisola un abigarrado proceso que no es tan accesible, tal vez, como parece serlo el de la anónima "domestic tragedy".

Considerando el interés despertado por este notorio caso y otros similares y subsecuentes —no necesariamente numerosos pero significativos— que también fueron objeto de redefinición cultural a través del arte, Belsey concluye que se trata de "[...] a contest for the control of sexuality in the period which throws marriage into a crisis and precipitates the instability of the institution which is evident in crimes like Alice Arden's" (1990, 274). Dada la inestabilidad institucional del matrimonio (cuya complicada e interesante historia va del medievo al puritanismo en Inglaterra)¹⁸ las implicaciones políticas de un hecho cultural así resultan obvias. En esencia, el crimen de Alice Arden es un desafío a la autoridad y "constitutes evidence of the instability of central control at the time" (Belsey 1990, 282).

¹⁸ El breve resumen crítico de Belsey (1990, 275-282) es extremadamente útil.

Inestabilidad: el control central en crisis, al igual que sucede con la regulación de los teatros y con la concentración del poder en la Idea del centro armonizador. Luego entonces, podría ser volver a parafrasear lo que Belsey dice: "a contest for the control of [creativity] in the period which throws [art] into a crisis and precipitates the instability of the institution which is evident in crimes like [William Shakespeare's ...or Il Veronese's, for that matter]".

En lo estrictamente político, no es casualidad que el problema, tal como lo define Belsey, tenga sus enclaves en la pugna de Isabel con las comunidades y presiones puritanas. La revolución puritana proporciona una respuesta interesante al desafío que lanza Alice Arden. El puritanismo promovía una versión del matrimonio en que se desplazaba el sentido del lazo institucional autoritario hacia un concepto de libre asociación afectiva como fundamento de la familia nuclear, y a ésta como modelo de armonía para las relaciones sociales jerarquizadas: un proceso de particularización, si se quiere. Por tanto, a través de una reforma del concepto, se ofrecía una solución positiva al conflicto dentro de cauces ideológicamente congruentes con la institución, *pero incluyendo la individuación*; su nombre tradicionalmente ha sido, en latín (vulgar), *Amor*. La validez de esto último no está a discusión aquí; meramente se quiere denotar su concurrencia con muchos de los aspectos observados. Si se desea, claro, pueden leerse implicaciones para *Romeo and Juliet*, que no requieren de mayor especificidad por el momento: la historia de los amantes adolescentes —en especial de *la* adolescente— contiene evidentes rasgos de choque con las instancias de autoridad para imaginar de inmediato ciertas analogías.

Lo importante ahora es que se completa un giro ya conocido: la vuelta al principio vía una modificación y ajuste de los procesos del pensamiento, un reencauzamiento. Pero el texto dramático, el artefacto *Arden of Faversham*, colocado en el crepúsculo de las tensiones interseculares, responde a la experiencia —una sórdida verdad humana— deseando la Idea y hallando variables que tienden a desintegrarse del marco que la Idea les quiere colocar. El drama toca espacios de la sensibilidad, del cuerpo, que no se adaptan fácilmente a redes ortogonales de resolución geometrizada y contemplativa: la voz de Alice da testimonio. Del mismo modo, en lo humano e individual de los sonetos de Shakespeare —tanto en lo exquisito como en lo ambivalente o aun en lo para algunos insoportable y repudiable— se responde a la experiencia desencauzando el patrón estético, pues esa realidad implica una energía demasiado grande para ajustarse al patrón. La energía, luego, es individual y no sólo social, y es historia de entrelazamientos inestables, no sólo de deseos.

El dramareportaje

No hablaré en lo que sigue de las comedias románticas, que parecerían ser la referencia obligada dado el tema de la institucionalización de las relaciones humanas y los desafíos que provoca. En especial porque (en apariencia, de nuevo como presunción) tales comedias reciben y resuelven la tensión en el feliz final matrimonial. Para explorar un ejemplo dramático del proceso de tensión y ajuste entre la Idea y la experiencia que se registra en los sonetos, en los cuadros, en *Arden of Faversham* y en el pensar general hasta aquí referidos, me parece mejor abordar esa obra genéricamente diluida que está cerca de muchas de las implicaciones inscritas en el hecho-producto-generador cultural que gira dentro y alrededor de *Arden of Faversham*, a pesar de lo que en la superficie podría considerarse lejano. *Romeo and Juliet* está en un alto grado de indefinición como tragedia –"lo alto"– y esa indefinición se agrava por su profusa interacción con lo cómico –lo "bajo". Hay en ella la presencia de una permanente irresolución que, sin embargo, parte del deseo de construir un artefacto coherente con algún patrón prefigurado –alguno de una infinitud.

Romeo and Juliet, insisto, es un texto-conflicto. La manera más tradicional de abordarla –y en los hechos, la menos significativa– es como una obra "romántica", "de amor trágico", palabras usadas en sentidos hoy virtualmente vacíos. Pero lo irónico comienza con que esa misma vaguedad puede explicar que sea una de las cuatro o cinco más populares del canon shakespeariano, una pasión u obsesión paradójicamente bastante domesticada. Ello contribuye algo para comenzar a explorar ese mundo de elementos en constante movilidad y choque entre sí y con su marco. El "amor", lo "romántico" –así de carentes de significado– junto con el humor y la vitalidad conflictiva de *Romeo and Juliet* son sellos de atractivo o repulsa constantes y firmes en la historia shakespeariana. Ambas palabras nos remiten a un punto de partida tan bueno como el que más: al teatro que se percibe, sobre todo, invitación directa a los sentidos, emociones y sentimientos. Los sentimientos, las pasiones, las emociones son precisamente algunos de los elementos disgregadores de los múltiples programas que hacen colisión en la pieza de los amantes de Verona.

La Idea neoplatónica, con todo y su admisión de lo "bajo", como nos decía Kott citando a Ficino, no se acomoda del todo a uno de los rasgos shakespearianos: la irracionalidad. El teatro de *Romeo and Juliet* es popular no precisamente por sus exquisiteces neoplatónicas o sus potenciales críticas, ya sea de la estética petrarquista o de las injusticias históricas-

sociales-genéricas; no se le sigue por sus atisbos (algo fallidos) de lo sublime y racional. Se le ama (o se le detesta) por su eficacia emotiva. Se le mira a través de las pasiones.

Ilustraciones inestables de la pasión

Las pasiones son uno de los territorios del conflicto estético de lo inestable. Su exploración en el terreno de Idea desemboca en la "tipología", un acomodo que las *racionaliza*:

Hace tiempo, Faguet caracterizó tipológicamente las actitudes del humanista ante la Antigüedad, según un proceso de desarrollo de las siguientes fases: *remedar*, reproduciendo en lo posible fielmente lo hecho por los antiguos; *imitar*, tratando de hacer, como éstos lo hubieran realizado, un objeto nuevamente escogido por el autor; *asimilar* cuanto el estudio de aquéllos permita alcanzar de su saber hasta llegar a sus mismos resultados; *superarlos*, cuando la posesión de todos sus medios y de una mayor experiencia dé lugar a que siendo tanto como los antiguos se logre ser más que cualquiera de ellos. (Maravall 1986, 297)

Así como esta tipología se refiere al clásico problema de definir la *mimesis* y sus diversas etapas, nos introduce a un conflicto, nuevamente entre teoría y composición, también de definición y de representación, para la relación entre la normatividad renacentista y su artista práctico: éste desarrolla estrategias conforme a programas que crean enfoques "tipológicos":

The method of expressing the passions through gesture and facial aspect [...] had [...] been formulated by Renaissance artists and theorists who took their inspiration from the writings of Aristotle and the ancient rhetoricians; both Alberti and Leonardo had considered the study of expression to be of fundamental importance to the history-painter. With Raphael, in such works as the tapestry cartoons, the Renaissance conception of the rendering of the emotions was brought to its highest development. (Martin 1977, 73)¹⁹

La literatura renacentista abunda en referencias al adjetivo "living" (y "lively" como término intercambiable) como cualidad estética que honra al objeto artístico (Hazard 1975, 407ss). En la traducción del *Cortésano* de Castiglione por Hoby (1561), el Conde Lewis define la escritura como "a manner of speech, that remaineth still after a man hath spoken, or (as it were), an image, or rather the life of the wordes" (en Milligan 1953, 291). Estamos de nuevo en el crepúsculo entre un realismo trascendente —a través de la abstracción del natural hacia prescripciones teóricas— y el expresivo realismo de lo contingente. Alberti, nuestro teórico trascendental, nos habla de cómo "the face of a man who is already dead certainly lives a long life through painting" (1966, 63). Leonardo, por su parte, distingue entre la semejanza y

¹⁹ Para una discusión provocativa en este sentido, *vid.* el estupendo libro de Gombrich (1987), en especial el ensayo "Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana" (91-126).

la vividez en la pintura: la semejanza es mera similitud física que crea una imagen "dos veces muerta"; la vividez capta la vida mental del sujeto (cf. Da Vinci 1964, 46).

Los artistas y escritores del Renacimiento pueden haber sido quienes transmitieron este concepto estético, pero sus orígenes están en la retórica. Una de sus fuentes importantes es la definición de *enargeia* de Quintiliano: "[...] the great gift to set forth the facts on which we are speaking clearly and vividly [...] displayed in their living truth to the eyes of the mind" (1922, VIII.3.61-62). Esta cualidad espiritual o intelectual es la que distingue a los significados laudatorios de lo "vívido" respecto de los sentidos literalmente biológicos. Tal sabiduría verdaderamente "viva" es la que Sidney describe como el objeto de la poesía, y la que Spenser trata de elaborar en *The Faerie Queene*, cuando examina los problemas de retratar "in living art" las virtudes de la soberana.²⁰

Todos los citados aluden a las artes visuales, en particular a la pintura, y cada uno identifica, mediante palabras, el "arte viviente" como algo que apela al intelecto y estimula la imaginación visual. Esto implica la participación del espectador en el reconocimiento del logro artístico "vívido". Recordemos, no obstante, que con el tránsito de la Arquitectura-experiencia-mundo a la contemplación frontal del cuadro omnicomprendivo, lo "vívido" se construye primeramente en la abstracción a la Alberti. Esto, transportado al drama inglés, impone graves restricciones y reside más en las obras alegóricas y refinadas: del ambiente cortesano que en el maremágnum del espacio isabelino. Aún así, y como consecuencia, desde luego, la operación "nueva" es la de referir los artefactos a la representación pictórica como eje. Ésta, para más complicación, comienza a acceder a las energías dramáticas.

Tal "vida" artística no nos remite por necesidad a una representación con base en la verosimilitud. *Qua* norma, es una cualidad, una energía, esencialmente intelectual, aunque fluya por la sensualidad. Una "pintura" así, la "speaking picture" de Sidney (vid. 1915, 10) y de tantos otros renacentistas,²¹ no es un referente pictórico literal: puede ser mera evocación a una imagen pictórica ya existente, incluso un diagrama o un esquema. La "speaking picture" es un modo de retórica que puede no implicar siquiera la imagen real de nada (vid. Orgel 1971, 236). Su objetivo moral, derivado de Horacio, puede ser de gran importancia; pero para el momento shakespeariano, la relación de ese objetivo con sus espectadores es

²⁰ Específicamente en su "Proem" al Libro III.

²¹ Y de la actual y emocionante discusión tanto shakespeariana como general sobre la ekfrasis, problema de magníficas raíces y ramas imposibles de explorar aquí, por desgracia.

esencialmente dramática, esto es, conjugada con la acción y el tiempo de manera dinámica, *hacia las emociones*: la portada de *Arden of Faversham* "define" a Alice, quien se rehusa a definirse en "words". Así, sea cual sea su naturaleza en origen, la "speaking picture" —que tendría una referencia más estática en un medio visual o lírico— propicia, en un medio dramático, una respuesta primordialmente activa (cf. Hocke 1975, esp. caps. XII-XVII).

Cuando el artista del Renacimiento formula normas de representación de las emociones, convoca un sistema de retórica visual apropiadamente convencional y lleno de autoridad. Rafael, nos decía Martin, representa una ejemplar suma de tales esfuerzos. Sobre él, por su parte, Miguel Angel piensa que "Raphael had not his art by nature but acquired it by long study" (en Blunt 1978, 76). La opinión de Miguel Angel es una disidencia que de manera implícita caracteriza al manierismo, término "ausente", como lo llama Sypher, a quien le hacía "falta" para definir el arte de las disidencias, desencauzamientos, ajustes y demás hasta ahora presentado o aludido. El término *per se* no estaba (ni ha estado) realmente ausente de la historia de la cultura. El problema, para Sypher y siempre, es esencialmente el de su inestabilidad. Lo observable, luego, es que el término es inestable como término y por ende problema para sí mismo: lo inestable es su propia identidad.

Las relaciones de Miguel Angel con la etiqueta "manierismo" han sido el centro de gran cantidad de reflexiones, y no se trata de revisar ni discutir la clasificación (y menos de utilizarla para nuestro dramaturgo), sino sólo de remitirnos a ella para observar una variante muy propia de ese artista sobre el problema de la representación, en primera instancia de la naturaleza y, más específicamente, de las emociones. Esas características, desde luego, se desean pertinentes para el drama de lo fallido, *Romeo and Juliet*.

Rostros, cuerpos, sombras

La diferencia entre el arte de Miguel Angel y el de Rafael se puede trazar desde Alberti.

What pleases us in the most beautiful and lovely things springs either from a rational inspiration of the mind, or from the hand of the artist or is produced by nature from materials. The business of the mind is the choice, division, ordering and things of that kind, which give dignity to the work. The business of the human hand is the collecting, adding, taking away, outlining, careful working and things of that kind, which give grace to the work. From nature things acquire heaviness, lightness, thickness and purity. (en Blunt 1978, 16)²²

²² Una discusión mucho mejor de los puntos siguientes se da en Gombrich (1987). Pero las opiniones de Blunt y su crónica de esta historia son de mayor *utilidad* aquí.

Alberti parece sugerir su consabido proceso ordenado donde cada una de las partes tiene un peso equivalente y dentro del cual "the mind controlled the disposition, the hand contributed the skill in technique, and nature added richness of material" (Blunt 1978, 16).

Empero, el mismo Blunt nos demuestra más adelante que Alberti atribuyó poca importancia al tercer término: "the part which nature plays in painting by supplying good materials", y llega a la siguiente conclusión: "Alberti considers that beauty gives pleasure to the eye, and it is partly by this means that we can recognize it. But he does not identify the recognition of beauty with this *feeling*" (1978, 16, énfasis mío). El uso de "feeling" por Blunt sugiere una sensibilidad disidente en Miguel Angel. Alberti, es cierto, comienza por elaborar su teoría con atención a la percepción sensual, pero ésta no recurre en aquélla con el mismo peso que las categorías totalmente abstractas. El conflictivo pintor florentino, por su parte, produce respuestas de desacuerdo implícito.

Las obras tempranas de Miguel Angel en Roma "represent the full blooming of the High Renaissance, but before he died in 1564 Mannerism was firmly established" (Blunt 1978, 59). La formación intelectual de Miguel Angel es claramente análoga a la de la escuela florentina del neoplatonismo, con la particularidad de su compromiso y devoción por la belleza. Miguel Angel no piensa ni crea como un buscador de la verdad científica, "[...] and although in his early years at least he felt that the attainment of beauty depended in large part on the knowledge of nature, he did not feel the urge to undertake the investigation of natural causes for their own sake" (Blunt 1978, 59). Su conocimiento, luego sintetiza su aprendizaje del natural (con Ghirlandaio) y las doctrinas de la belleza que encontró en el ámbito intelectual favorecido por Lorenzo de' Medici. "The grandeur of the figures on the Sistine ceiling depends on far more than the simple imitation of natural forms, but its idealization is based on a close knowledge and study of these forms" (Blunt 1978, 60).

Este teórico, entonces, nos conduce a tres etapas de la carrera de Miguel Angel, la primera de las cuales conjuga el racionalismo de Alberti con sus energías neoplatónicas, la segunda como expresión de una trascendental visión de reforma espiritual sobre la base intacta de un catolicismo "más puro", y un momento final de mayor introspección, donde se observa una disensión con la autoridad que impone la fe por fuerza de la fuerza. La intensidad de las dos etapas finales es asombrosa. El interés que esto tiene para ubicarlo en un espacio compartido con el Shakespeare "errático" de *Romeo and Juliet* puede deducirse de la descripción que hace Blunt de cómo —de nuevo, cómo— Miguel Angel opta por atender

a los procesos ante la cuestión de representar las pasiones. Esta descripción convencional nos conduce a un proceso marcado por conflictos entre el programa-precepto y la composición individuada:

This change of outlook [...] is most clearly shown in the great work of this period, the fresco of the *Last Judgement* [...] This fresco is the work of a man shaken out of his secure position, no longer at ease with the world, and unable to face it directly. Michelangelo does not now deal directly with the visible beauty of the physical world. When he made the *Adam* [fig. 34] on the Sistine ceiling he was aiming at a rendering of what would in actual life be a beautiful body, though it was idealized above reality. In *The Last Judgement* his aim was different. Here again nudes appear, but they are heavy and lumpish, with thick limbs, lacking in grace [figs. 35, 36]. The truth is not, as has sometimes been said, that Michelangelo's hand was failing, but that he was not interested in physical beauty for its own sake. Instead, he used it as a means of conveying an idea, or of revealing a spiritual state. Judged on the Humanist standard of 1510 the *Last Judgement* is a failure, and it is not surprising that the admirers of Raphael could not stomach it. But as the most profound expression of the spiritualized Catholicism which Michelangelo practised, it is a masterpiece of equal importance with the ceiling. The ideals of classic beauty which were relevant in the Sistine ceiling are no longer valid in the *Last Judgement*. Such classical features as there are, like the Charon and Minos group, are seen through the eyes of Dante and are given a new spiritual significance. The most fundamental principle of the High Renaissance seems to have been neglected, for there is little reconstruction of the real world, no real space, no perspective, no typical proportions. The artist is intent only in conveying his particular kind of idea, though the means by which he conveys it is still the traditional Renaissance symbol, the human figure. (1978, 66)

Haciendo a un lado ciertas posturas propias de Blunt, como las perspectivas biografistas, su pasaje revela el severo conflicto inscrito en la descripción, bastante exacta y elocuente, del *Juicio Final*, donde el mundo "real" es la norma de la "vida" trascendida.

En primer lugar, hay que prestar atención a lo ausente, a su omisión de características expresivas evidentes en las figuras de Miguel Angel. Blunt se concentra –tal es su tema– en una atmósfera general que deposita en el ánimo del pintor. Pero las caras y los cuerpos están allí: miran y nos miran; se encogen o agigantan, se duelen. Aunque también es cierto que parecen habitar "una zona crepuscular, habitada por semirrealidades" (Paz 1976, 25). Esa zona crepuscular, el "spiritual state" para Blunt –mismo fenómeno que reconoce Paz en un sentido más amplio– en lo particular de la representación de "mundos internos", de personajes, también puede describirse así: "[...] there is no logical focus for the composition, and the psychological relation between the figures is left suspended; they look toward us but "evade our search for contact" and remain fixed in their psychological detachment even while they stare at us" (Sypher 1978, 112). Esta aparente suspensión, la residencia crepuscular (la

residencia de la percepción del amante en el soneto 73) es un tiempo-espacio dramático contradicho desde su interior, como si contuviera partes del programa que lo recargan de elementos no dramáticos, de índole vaga o, incluso, "literaria"; son asomos de un enunciado indefinido (o sólo definible por medios distintos a los que la pintura en movimiento puede ofrecer) más que operaciones coherentes con alguna de las fuerzas en interacción, ya sea la Idea o la disidencia: no son ni una ni la otra cosa. O son disidencia inconclusa, pues su ironía o sentido del humor o expresividad dramática quedan suspendidas por el choque entre sí y los demás ingredientes, nunca cabalmente contiguos ni entrelazados.

En efecto, un neoplatónico como Miguel Angel desea concretar la Idea por los cuerpos: su programa es el de integrar. Una de las fuentes de inquietud e incluso desorientación al abordar a los inestables neoplatónicos es precisamente que, una vez propuesta la integración ideal —que presupone (nos lo han dicho Pico y Ficino) la armonía de mundos completos, no de sus meras ideologías— al mismo tiempo esa integración presupone los cuerpos. Miguel Angel, El Greco, Parmigianino, Vasari, el propio Veronés *et al.*, hacen reflexión y dan testimonio de cómo esas abstracciones pueden fugarse de sí mediante modos diversos de hacerse cuerpos entre vivos y no. Este fenómeno resulta fundamental en la composición inestable, y se manifiesta de maneras múltiples en Miguel Angel. Y en Shakespeare. En *Romeo and Juliet*, por ejemplo. Uno de los campos de batalla, contención y resistencia que se han explorado y explotado con esa obra es precisamente la tensión mutuamente disolutiva que se presenta entre su ser dramático y su concepción e interferencias literarias. Para *Arden of Faversham* el petrarquismo es una asimilación no programática, adherida a la práctica como convención y feliz-feroz presencia crítica. *Romeo and Juliet*, en ese sentido, es un territorio de lo crepuscular: sus proyectos, prolijos y proteicos, (donde el petrarquismo es programa a criticar, asimilación consciente y admitida) resultan esencialmente inconclusos.

En segundo lugar, Blunt hace indicación de que Miguel Angel despliega "little reconstruction of the real world", donde "real" se traduce como "real para los ojos de la norma", como con Alberti. Tal vez la mejor interpretación-ajuste que se puede acotar a la opinión de Blunt sea que Miguel Angel inevitablemente también ve y registra *más* elementos "reales" en esas figuras del fresco que en las del techo: en muchos sentidos, obtiene *más* representación realista de emociones y pasiones dinámicas, aunque el programa de su Idea, la neoplatónica, le diga, en la abstracción, que todo es abstracción: "The restlessness in

Michaelangelo's figures, the wilful David-frown, the writhing night..." (Sypher 1978, 115) : esto es, siempre la acotación de lo crepuscular.

Es cierto, no existen en ese fresco "typical proportions", pues las proporciones corresponden a la postulación de vidas interiores y su colisión con la realización dinámica de energías encontradas y particularizadas: es, en efecto, la realización imposible y crítica, escindida, de un "spiritual state". Observemos los rostros que asoman sobre el hombro del Bautista y debajo de su mano izquierda: atención paralizada por el miedo: dolor que ha causado fatiga irrefrenable y ahora es tenso reposo que no es reposo pues es sueño o simplemente recogimiento en la propia pena con los ojos cerrados al juicio supremo. Blunt parece sorprenderse ante la aparente contradicción de transmitir la idea individuada a través de la matriz prescrita: el cuerpo humano. Pero ése es precisamente el punto de colapso, en Miguel Angel, de las energías que en Shakespeare también se colapsan: el marco que no logra contener la carga que se le confiere y desde el cual se desarrolla una inminente ruptura.

"Michelangelo does not deal directly with the visible beauty of the physical world". Tal enunciado desea seguir a un Alberti que Miguel Angel no reconoce. Lo que nos dice Blunt es verdad ...cuanto no lo es. La belleza de las figuras del *Juicio Final* es, sí, una belleza inusual y disidente del "Humanist standard of 1510..." pero no ha dejado de tomar la medida de esa norma para agitarla desde su interior menos racional. En muchos sentidos, las figuras del fresco monumental *son* un tratamiento directo de la "visible beauty of the physical world" en la torcedura hacia todo lo que un Alberti reconocería impropio. Para éste,

The artist must take pains to introduce as much of the beautiful and as little of the ugly as possible into his paintings. First of all he must cover up or leave out any imperfections in his model; and this concealing of flaws is the particular function of ornament. (en Blunt 1978, 17)

El *Juicio Final* en ocasiones parece actuar con el principio justamente opuesto. Pero lo interesante es que hay un punto de contacto intermedio. Alberti también prescribe que: "[The painter] must take from all the beautiful bodies those parts which are particularly praised [...] which will be difficult because perfect beauty is never to be found in any one body but is scattered and dispersed in many different bodies" (en Blunt 1978, 17). Curiosamente, esto es algo que Miguel Angel parece aplicar de una manera literal y disidente: su trabajo con los cuerpos del *Juicio Final* puede caracterizarse precisamente como un análisis-colusión de los *particulares físicos* de cuerpos *diversos*, partes importadas de muchas unidades fragmentadas, aquí puestas en tensión y coexistencia inestable para la vida pictórica-

simbólica de las pasiones. Un monstruo conceptual, en este caso plástico. La "vida" del artefacto de Miguel Angel no es, de ningún modo, menos "vívida" que las postulaciones de la Idea. Su particular e individuado modo fundamental —su "*maniera*", un *cómo* individuado que resulta incómodo en su momento y para la historia crítica que lo aborda— *establece* diferencias abismales: Ideas y Conceptos intensos como las actitudes, emociones, pasiones que los personajes del *Juicio Final* despliegan, casi transmiten, y no nos dejan percibir del todo en la dinámica de esos cuerpos integrados para la desintegración y la incompletud que son el manierismo. El manierismo es, lo sabemos, *teatralidad*, como la postulación neoplatónica; y como ésta, la teatralidad linda en el extremo opuesto, tan intensa, que se diluye ya en emoción superficial, ya en soberbia intelectual: controversias.

Con Miguel Angel, luego, se presentan dos características del artista que parte de la matriz y que la adopta críticamente (con o sin deliberación, eso es lo de menos):

Por un lado, el artista realiza una composición dinámica en la cual las energías no se inscriben armónicas y reposadas sino "erráticas" y constituyen un teatro ambivalente, recargado e irresuelto, autoirónico. Un teatro así nos lo ofrece *Roméo and Juliet*, con todo y afanes de transmitimos "an idea, or of revealing a spiritual state". En el proceso, sin embargo, Shakespeare —quizá Miguel Angel no— podría haberse quedado corto respecto de tal propósito "temático", haberse quedado en la superficialidad de la emoción más simplificada, la que no logra convocar los elementos hacia ese acto de significación inasible; o en el umbral entre lo dramático y lo lírico, como se apuntó. Ciertamente, la obra de Shakespeare ha despertado más interrogantes fundamentales de carácter evaluativo que el trabajo de Miguel Angel, cuyos enigmas "ascienden" en la escala convencional de los juicios estéticos del Occidente moderno. Evaluar la importancia, trascendencia, alcance, etc., del "logro" no es lo que nos incumbe aquí; más bien, resulta útil pensar en cómo esa aparente "calidad menor" de *Romeo and Juliet* se relaciona con su carácter errático como artefacto cultural.

Por otra parte, de manera interesante, Blunt arguye que la visión de Miguel Angel es "dantesca", en consonancia con modos de apreciar el manierismo que refieren su fundamental retrosección hacia lo gótico. Al hablar sobre Parmigianino, Sypher dice que:

Because [his] relation to the world is subjective, his figures are lengthened by nervous, elegant serpentine lines or into ovals or slim rectangles. In these delicate, rather morbid-looking figures normal proportions break down. The strange verticality of design and movement suggests a "spontaneous re-emergence" of gothic. (1978, 110)

Y aunque la *maniera* de Miguel Angel ("muscular", semejante a la de Polaiuollo) difiere de la

de Parmigianino ("dulce y graciosa"), la selección de una verticalidad crítica de las proporciones para la intrincada espiritualidad y la poderosa caracterización subjetiva de los personajes (pensemos también en El Greco), los unen en esa vorágine que llamamos manierismo. El manierismo recoge elementos de un camino espiritual medieval. No obstante, Alberti y Miguel Angel despliegan por igual conocimientos y aspiraciones neoplatónicas. Pero la diferencia no radica en cuál programa suscriben de principio. La diferencia está, de nuevo, en *cómo*, en los modos en que se asumen los principios del pensar en el mundo hacia las representaciones. En el caso de Miguel Angel, con una ruptura, en el de Alberti, con una prescriptiva armónica. En el Shakespeare de *Romeo and Juliet*, como un artista más "errático", lo mismo sucede, pero entre deseo y desfiguro. La vorágine del manierismo es puerta a la subjetividad. La ironía y la experiencia crítica —que pueden concretarse como autoironía y autocrítica— convergen en la incertidumbre.

In mannerist painting, drama, and poetry conflicting or unrelated modes of feeling and conduct are brought together side by side and left unreconciled, as if one phase of activity had nothing to do whatever with another phase of activity in which the same persons take part. (Sypher 1978, 146)

Una de las marcas distintivas de semejante marea es precisamente que los productos manieristas tienden al exceso, a la incontinencia. Todo lo cual se podría decir tanto del dramaturgo efusivo de *Romeo and Juliet*, cuanto del umbrío pintor del *Juicio Final*.

Esto no quiere decir que se desee etiquetar a Shakespeare con el término "manierista". No es eso lo importante. Las condiciones y criterios para una etiqueta no resultan necesarios si lo que se desea obtener es una comparación que no se sustenta en definir sino en observar y hacer derivar de los productos mismos una serie de entrelazamientos de carácter histórico no restrictivo. Uno de esos puntos de enlace se da en el arte manierista *con* Shakespeare: la autoironía. Otro, en las retrospectivas (más bien residuos) medievales. En Shakespeare se incluyen ciertos elementos culturales "bajos" (lo grotesco, lo físico, lo cómico), que pueden caracterizarse como "residuales", supervivientes de la cultura medieval más resistente y activa. Como se ha citado, en la pintura manierista se aprecia una "spontaneous re-emergence of gothic", una retrospectiva "residual" que provoca soluciones que son, más bien, "irresoluciones" por fuerza de una actividad compositiva complicada por la yuxta- y super-posición de criterios en tensión.

Esto mismo sucede en *Romeo and Juliet*, como lo trataré de hacer evidente en lo que sigue. Se presenta desde que la obra trata de capturar tal cantidad de elementos

significativos que se convierte en una oportunidad de total autoironía (de nuevo, voluntaria o involuntaria, no importa). Y Shakespeare, por una u otra causa, rara vez deja escapar la oportunidad de hacer ironía, de emplear un extraordinario, si bien a veces perturbador sentido del humor. El arte manierista, por su parte, coincide en esto: "Every situation becomes a special case; there are few certainties but many approximations. This law of contingency opens a broad path for the sophist and the cynic" (Sypher 1978, 139). No es mi intención referirme al "inmortal poeta" mediante uno de estos últimos dos calificativos (ni a ningún inmortal pintor), pero resulta apreciable una dosis de esos términos (al menos como ingredientes) en la conflictiva y profusa zona de emociones que se llama *Romeo and Juliet*.

IV. PERCEPCION EMOTIVA COMO TEXTO

La historia de la crítica shakespeariana parece haber pecado de omisión y no de exceso en el registro de las respuestas emotivas hacia el bardo. Irónicamente, mucho de esa historia está escrita con base en respuestas y fijaciones emotivas, mismas que después llegan incluso a proclamarse objetividad pura, autoridad moral (recordemos al magnífico inquisidor del Veronés). Ello sucede a causa de otra historia, la de la conversión de operaciones intelectuales que parten de la sensualidad en esfuerzos incluso extremos por ocultar o deformar su origen, a veces hasta lo irreconocible. Con todo y esa historia, el Shakespeare más reconocido y reconocible por los agentes directos y masivos de la historia cultural es el Shakespeare de la emotividad, no el de la intelectualidad.

El hecho teatral es un tiempo-espacio de mínima extensión y máxima intensidad dentro del cual se produce un intercambio dinámico —cuya naturaleza es primordialmente sensual y emotiva, viva— entre dos cuerpos activos: quien actúa y quien presencia. Incluso el teatro expresamente dedicado a ampliar ese intervalo (a "desdramatizar", a "distanciar", etc.) parte de reconocer tal naturaleza para proponer su contención, positiva o negativa. *Arden of Faversham* hace un esfuerzo por reencauzar el horror esencial de los hechos y de sus implicaciones histórico-culturales y, en el resultado final, se desencauza. La necesidad de desencauzamiento nos revela el impacto que esos hechos tuvieron, han tenido, en las formas más inmediatas de la percepción, ya sea como hechos (que de cualquier modo ya nunca son hechos sino alguna redefinición de ellos, y de la memoria) o como redefinición de los hechos en formas artísticas diversas y específicas. Ese impacto es análogo al del teatro.

Así, cuando Belsey nos habla del "desafío a la institucionalidad matrimonial", si bien la

conclusión tal cual resulta de un examen sistemático del producto, su base está en una *percepción compartible desde el artefacto dramático* previa a la elaboración concluyente. En otras palabras, su base es la percepción de un objeto dramático que propone uno teatral. En la conclusión de Belsey, "institucionalidad" y "matrimonial" son objetos que proceden del ámbito de la elaboración intelectual. "Desafiar", por lo contrario, es un objeto de origen teatral,²³ aprehensible a partir de signos tonales, gestuales, posicionales, lumínicos, etc., y, por supuesto, paradójicamente, primordialmente dramático-literarios. "Desafío" es traducción de *lo primariamente perceptible* en los versos de Alice Arden.

El diseño y la composición dramática responden a tiempos-espacios de percepción inmediata y presumen respuestas también inmediatas que, desde luego, posteriormente se extienden en muchas direcciones y en objetos que no son sólo, o estrictamente, teatrales. Esto significa que la relación de lectura desde la página o desde la escena está sujeta a múltiples condiciones, entre las cuales la respuesta emotiva no es la de menor importancia. Éstas, a su vez, se combinan con las demás condiciones para circunscribir las respuestas.

Así, la respuesta emotiva es determinante para explorar un texto como *Romeo and Juliet* en tanto: a) es un texto fundado en contrastes entre modos "altos" y "bajos" de discurrir sobre muchos temas, pero en especial sobre uno, el amor, cuya naturaleza y percepción es la de un objeto emotivo antes que la de un objeto intelectual; y b) su programa, pese a incluir un sinnúmero de elementos elaborados cuya explicación o estudio detallado sólo es posible a través de un enfoque organizado intelectualmente, es un programa que debe operar antes que nada como estímulo emocional. Se trata, al menos así lo hemos vivido históricamente, de una tragedia. Esto es, por elaboradas que sean sus bases, esa elaboración (la obra de teatro como programa y composición interactivos) tiene por objeto primordial crear un efecto *inmediato* en el receptor mediado, una impresión.

Se sigue que el dramaturgo apela, para el diseño, a todo su bagaje, por complejo que pueda resultar; pero también que, en la composición, tiene en cuenta los elementos inmediatos de la recepción, en especial los sensoriales y los relativos a los campos culturales compartidos por el grueso del público: presta atención a todo lo que será capaz de crear efectos generales y generalizables. Si la explicación de esos aspectos, en la lectura académica, constituye un aparato aparentemente excesivo como para creer en su captación

²³ O "performativo", para usar un nada bello pero útil neologismo.

inmediata, ello no obsta para que, si en lo esencial se han codificado dramáticamente y se han traducido escénicamente, esos aspectos provoquen la respuesta emocional primaria y tengan secuelas intelectuales, en la medida y complejidad de cada caso particular. En *Romeo and Juliet*, es lo que aquí presumo, esa medida es terriblemente equívoca, a pesar de que tradicionalmente se le perciba en una versión más o menos "simplificada".

Es esencial considerar esta compleja relación, insisto, porque el espectador ve y escucha (y quizá también haga otras cosas de carácter estrictamente sensual) antes que pensar --sobre todo en una pieza de género al menos en apariencia trágico, como *Romeo and Juliet*--; y lo que el espectador ve y escucha significa tanto información sensual cuanto básicamente dramática, poética y narrativa que crea impresiones a niveles sub- in- o pre-conscientes. Las impresiones así creadas o re-creadas en la percepción permanecen como conjuntos de referencias fundamentales para la experiencia de la materia que la obra ofrece a quien percibe el producto dramático *en y como teatro*. Por ejemplo, la colocación o aparición reiterada de un personaje en un punto especial de la escena puede convertirse en un patrón recurrente, significativo al nivel perceptual, que podría, a su vez, reconvertirse en elaboración intelectual con menor o mayor grado de mediación. El posterior refinamiento intelectual de esos conjuntos es en gran medida lo que constituye una diferencia ulterior en las percepciones individuales (mayor o menormente refinadas).

Así pues, en todo lo siguiente intento elaborar sobre características inherentes al diseño y composición de *Romeo and Juliet* a las cuales, por complicadas que parezcan, se les trata de remitir siempre a las impresiones básicas que el texto dramático puede crear en y desde la escena; y la escena incluye el extenso y accidentado teatro de la crítica shakespearista. Lo primero que crea *Romeo and Juliet*, a mi parecer, es un efecto de irresolución activa, errática: del flujo y reflujo de energías múltiples que no reconocen marco como hechos positivos de la composición, si bien, como se verá en el capítulo siguiente, querrían reconocerlos, pues quisieron conocerlos.

Capítulo 4

The Winter's Tale y *Romeo and Juliet*.

Portadas de distinta memoria: el artífice al descubierto

¿No muestran todas las piedras esparcidas por los campos
las huellas de haber sido agitadas por las olas?
(Bruno, *La cena de las cenizas*: A 221)

I. RECONCILIACIÓN EX IMPRESA

No comencemos por lo que primero percibimos en *Romeo and Juliet* sobre el escenario: cuerpos en acción. Tratemos de observar, *en tránsito hacia Romeo and Juliet*, lo que —al menos en principio— no es cuerpo y que nos remitirá a lo que sólo los cuerpos pueden hacer. Ese no-cuerpo del principio está, desde luego, en el principio, en la portada: fachada, primer elemento perceptible que es tanto literatura como diseño y diseño gráfico, puerta a la composición. A fin de abordar la significación de la portada —en realidad, *las portadas*— de *Romeo and Juliet*, como punto de partida para explorar su inestabilidad, valdría la pena revisar cómo en *The Winter's Tale*, una obra "madura" de Shakespeare, también desde su portada, se inscribe un fenómeno literario-plástico, el del emblema, de maneras que a la postre nos resultarán inmensamente más estables que las inscritas en el drama de los adolescentes de Verona, y dignas de consideración para apreciar la naturaleza errática del Shakespeare inserto en la ansiedad del intersiglo *versus* otro, al filo de su retiro, que ha asimilado esa ansiedad y la sublima en ensueños. Porque si los *romances* shakespearianos son algo, ese algo es ensoñación, cuento.

* * *

Mínima obertura vocal. El principio del cuento.

Los *romances* de Shakespeare nos cuentan cuentos. Todos ellos recuerdan la situación del contar, e incluso, en *Pericles*, el autor de la fuente para la fábula del drama, John Gower, interviene como un Coro-narrador, una mediación del conductor de sueños para el arte de la representación real, teatral: voz hecha letra, hecha cuerpo, ficción de sí. Dado esto, resulta sorprendente, de hecho, que no existan más empresas dedicadas a explorar los nexos específicamente *teatrales* entre la *commedia dell'arte* italiana, con su carácter eminentemente improvisatorio, y el mundo teatral isabelino.

Entre los comparatistas del teatros inglés e italiano del Renacimiento ha crecido el sentimiento de que los estudios de "fuentes" e influencias como indicadores positivos no son

enteramente capaces de demostrar las más interesantes conexiones entre ambos escenarios (cf. Henke 1995, 1). Los mejores resultados, por ejemplo, continúan dándose en las exploraciones del teatro universitario inglés escrito en latín con referencia a la *commedia erudita* (vid. Orr 1970). Ciertamente, la naturaleza fugaz del teatro improvisatorio italiano puede descorazonar a quien busque puntos de contacto a partir de las "fuentes" o de un "mapeo" de influencias; empero, como lo indica Lea (1934 II, esp. 374-390), el drama del Renacimiento inglés está lleno de referencias al teatro profesional italiano. Un territorio fructífero es, luego, el de las "negociaciones" de la oralidad con lo literario, tal como lo expone Henke:

The obvious differences between a non-scripted and a scripted theater have obscured salient points of contact between them. Most importantly, improvisational and largely oral techniques enter the scripted English theater via clowns such as Richard Tarlton, Robert Armin, and especially Will Kemp. The improvising of "the clown who "speaks more than is set down for him" must have been widespread, judging by the reprimands it provoked in neo-classicists such as Hamlet and Ben Jonson. At the same time, the non-scripted *commedia* was profoundly shaped by the *commedia erudita*, an almost completely literate phenomenon. *Commedia* actor-writers influenced by the claims of neo-classicism exercise similar controls over the improvisational excesses of those playing the *parti ridiculosi*—especially the *zanni* and the *Dottore*. The scripted English theater, then, accommodates orality and improvisation [...]. (1995 1)

La última afirmación de Henke es válida sobre todo dentro del original teatro isabelino al aire libre, la histórica arena de Kemp y Armin. Tenemos, luego, un escenario abierto a la colisión -y colusión- de modos teatrales opuestos y complementarios, con la importante presencia de la fugaz libertad compositiva llamada improvisación: el ejercicio del cuerpo y el saber teatral inmediatos y experienciales, terreno donde el dramaturgo isabelino halló un espejo.

Los *romances*, así, constituyen una especie de derivación terciada del fenómeno experiencial, y lo acomodan en el espacio más íntimo, más de habitación y relato (como para escuchar un "cuento de invierno") de teatros como el Blackfriars, recinto final de la compañía de Shakespeare. Es decir, los *romances* articulan la base experiencial con modos más rigurosos de dramatizar y representar sobre fuentes textuales *expresamente narrativas* que, además, son reconocidamente "fantásticas" o "fabulescas". El tipo de texto del cual Shakespeare deriva sus materiales últimos crea un marco adicional que acomoda la *intimidad*. Para tales espacios, los antecedentes naturales son, también, las representaciones cortesanas: *masques* y divertimentos varios, que florecen desde muy temprano en el siglo XVI y se extienden hasta bien entrado el XVII:¹ un teatro que no nos alcanza masivamente (al

¹ Para un completo resumen histórico de tales cambios, vid. Wilson y Hunter (1979) y Schoenbaum (1979).

contrario que el grueso de la producción shakespeariana) sino en la intimidad de la academia, otra intimidad "lectora".

Así pues, las últimas producciones de Shakespeare, si no acomodan la oralidad directamente como improvisación, sí acomodan la primaria traducción de la oralidad en formas narrativas, "fuentes" que tienen por fundamento la realización vocal, la *dramatización no teatral* (una "negociación", una especie de zona "crepuscular" entre narrativa y drama) por parte del cuentacuentos. Hay en ello la reminiscencia de prácticas culturales antiguas, desde la épica hasta el relato medieval y renacentista, cultivada en la intimidad del palacio, la mansión, la casa. Al trasponer las fronteras del teatro público hacia el espacio del Blackfriars y similares, más íntimo y capaz de convocar composiciones visuales "habitables" —como cuadros que se insertan en, o penden de, una pared doméstica— la madura composición shakespeariana se acerca a las virtudes de los relatos interiores: la oralidad se negocia con la textualidad, ya preponderante, de manera menos intensiva y más normada que en el teatro improvisatorio —se negocia como "cuento".

El actor/personaje improvisatorio queda sujeto a la escritura y ocupa un lugar en una subtrama o trama ocasional,² sin que cese, aunque mediada (terciada, en realidad), su productividad intuitiva. Ello coincide, también, con que los montajes de las obras tiendan hacia los "cuadros" y escenas delimitadas y ajustadas al marco expositivo sin eliminar la interactividad del espectador y el intérprete. Los *romances* de Shakespeare, luego, se inclinan hacia la representación no "realista", no "ilusionista" (*vid.* Wickham 1963), en la que la oralidad sigue el modelo del relato "contado" al público que presencia y experimenta un drama, sí, pero que a la vez le resulta menos "vivo" o urgente que los creados por la poesía *trágica* shakespeariana. Hay razón, pues, para postular una apreciable modificación de la experiencia estética entre el Shakespeare "isabelino" y el "jacobeano", más allá de las etiquetas monárquicas. Esta historia de combinaciones, conflictos y negociaciones entre oralidad y textualidad parece ser una clave para la inclinación del antiguo poeta isabelino a componer, ya en su etapa jacobeano, un teatro de la magia *relatada*.

Sin embargo, Pafford nos dice que:

[...] it is held that Shakespeare, like Beaumont and Fletcher, was trying to cater for a

²Ello sucede, por ejemplo, en el caso de Autolycus y su papel dentro de la fiesta de los pastores en *The Winter's Tale*. Es importante notar, sin embargo, que Mercutio, un cómico "loco", una especie de *zanni* a la italiana que es a la vez un joven noble y magníficamente educado, no pertenece a una trama autónoma sino a la principal. esta diferencia es importante y deberá tomarse en cuenta después.

new taste which the Court masque may have helped to develop and also to write plays suitable for the Blackfriars, the indoor theatre where finer points could be emphasized by artificial light. Shakespeare and his Company would have been interested in the possibilities of the indoor theatre [...]. (1978, xl)

De semejante hecho, muchos derivan la conclusión de que los *romances* responden primordialmente a la existencia de públicos más "refinados" y "cultivados" dentro de un espacio como el del Blackfriars. De nuevo, esto es relativo. Que el tipo de público se modifica al pasar del original teatro al aire libre al teatro de "caja" es innegable. Pero ello sólo sirve para explicar el fenómeno hasta cierto punto. Resulta más interesante el que un teatro como el Blackfriars proporcionaba mayores oportunidades no para el ilusionismo caracterológico-poético-escénico complejo que propicia y permite a la vez una complejidad emotiva y expresiva (clara esencia de las tragedias shakespearianas) sino para la sublimación demostrativa, para una especie de *ilustración* viva y deliberadamente artificiosa de las refinadas Ideas del dramaturgo ("points [...] emphasized by artificial light"). De allí que los *romances* inviten a un tipo de representación más cercano, en efecto, a las "pageants", pero tanto cortesanas cuanto populares; esto es, que posean tanto un carácter de versiones "modernas" de antiguas y fantásticas fábulas para los nobles cuanto elementos residuales del teatro popular medieval.

El teatro shakespeariano de la última época, luego, no renuncia a sus elementos populares por un simple cambio de residencia, sino que los logra ajustar al modo de representación más sobrio y "pictórico" que se inscribe en las tragico-medias cabaes llamadas *romances*. Algo de ello —tal vez mucho— se debe a su carácter "fabulesco". Esta calidad de relato oral público está presente en los *romances* desde sus fuentes. Por ejemplo, el *Pandosto* de Greene (publicado ca.1588), fuente básica de *The Winter's Tale*, es una narración apta para la lectura oral evocativa, poco fluctuante, al contrario que el *Romeus and Juliet* de Brooke, fuente de la "tragedia" que nos ocupará adelante. La marca inconfundible de una narración de origen oral se advierte desde temprano en Greene

[...] whoso seeks by friendly counsel to rase out this hellish passion [jealousy], it forthwith suspecteth that he giveth this advice to cover his own guiltiness. Yea, whoso is pained with this restless torment doubteth all, distrusteth himself, is always frozen with fear and fixed with suspicion, having that which consists all his joy to be the breeder of his misery. Yea, it is such a heavy enemy to that holy estate of matrimony [...]. (*Pandosto*, en Pafford 1978, 184)

La voz casi sermón del narrador de Greene convoca la relación de lo oral con el escucha de un modo en que lo dramático se sublima en el cuentista capaz. En los *romances*, así, la voz

precede al acto, y el acto la convierte en cuerpos.

De viva voz a prístina visión

Uno de los rasgos importantes del discurso bufo improvisatorio es el uso de "géneros": proverbios, adivinanzas, etc; esto es, el uso de fórmulas para propiciar la memoria, cuyo propósito podría llamarse didáctico o moral. Henke llama a este rasgo "Mnemonic/Formulaic Construction":

Information in oral cultures is preserved by thinking "memorable thoughts". Mnemonic exigencies fundamentally influence the very syntax of non-literary societies, and the choice of certain popular genres (e.g. proverbs) over others. Oral performers use the following verbal techniques in order to recall their material: *rhythmic and balanced patterns, repetition, antithesis, alliteration, assonance, epithetic or other formulaic expressions, memorable forms*, etc. (1995, 11, énfasis mío)

El uso de tales fórmulas por el cómico coincide con la tradición de los emblemas: tanto en sus aspectos textuales cuanto en los plásticos, el emblema busca facilitar la memoria para el aprendizaje, moral o intelectual. Así, resulta posible proponer que la aparente mayor *estabilidad* de los *romances* en comparación con obras anteriores se explica al menos parcialmente porque responden a un principio "emblemático"³ de composición. En los *romances*, la *impresa*, como vehículo propiciador de la memoria, halla *resolución* dramática. La cruz formal de lo enfatizado en la cita de Henke con los elementos de cohesión estética e ideológica en un cuadro estrictamente renacentista como *La entrega de las llaves* del Perugino (fig. 1) resulta autoevidente.⁴ De un modo análogo, el "arte de la memoria" medieval y renacentista recurre a la visualización asociativa para el desempeño de "tareas" ante públicos explícitos o implícitos:⁵

En esta técnica, cultivada en las escuelas de retórica y entre los predicadores, se pedía al estudiante que construyera imágenes mentales llamativas y notables que había de disponer en un marco permanente, representado preferentemente por un edificio conocido. Una figura con cabeza de camero y rodeada de águilas sería precisamente una imagen de las que se graban en la memoria, permitiendo así al

³ Para simplificar, el término se utilizará casi indistintamente para designar el fenómeno complejo que incluye emblemas, divisas e impresas, cuyos principios son relativamente equivalentes.

⁴ Para criterios y discusión de los términos y "edades" del Renacimiento, la referencia obligada es, por supuesto, Panofsky (1960).

⁵ Fuente directa y estupenda para el concepto es, desde luego, Bruno (1982). Relatos provechosos y estimulantes del mismo se hallan en Yates (1983), Gombrich (1983), P. Rossi (1989) y Muñiz-Huberman (1993).

predicador ennumerar las cualidades de la Benevolencia en el contexto de un sermón prolongado. No era necesario que estuviera pintada de verdad, con tal de que el estudiante aprendiera a "pintarla" en la memoria. (Gombrich 1983, 225)

Lo mismo sucede progresivamente con los emblemas, las divisas y las impresas, hasta la abstracción más cultivada; allí se realiza una negociación ulterior con la textualidad. Así, en una representación teatral potencialmente "emblemática", como la de los *romances*, se hace un énfasis sobre la creación de patrones distinguibles por asociación en niveles tanto textuales como visuales. En ambos casos sobreviven los elementos del proceso de oralidad a textualidad resueltos dramáticamente a manera de "cuadros" o "*tableaux*" demostrativos por igual fabulosos y fantásticos.

De tal manera, si el *clown* del teatro popular isabelino y el comediante de la plaza italiana, con sus *frottole*, se apoyan en rimas y recursos como los citados por Henke, Shakespeare —por ejemplo, en *The Winter's Tale*— concreta una más refinada transposición de "memorable thoughts" al hacer que la obra cohesione la oralidad, la teatralidad y la *visualidad*. Greene ofrece una clave desde su portada para el *Pandosto*, que es en mucho una elaboración narrativa con base en una concepción "emblemática" o ligada a la tradición de emblemas, divisas e impresas. La portada del texto de Greene (1588) dice así:

Pandosto. The Triumph of Time. Wherein is discovered by a pleasant History that although by the means of sinister fortune Truth may be concealed, yet by Time, in spite of fortune, it is most manifestly revealed. Pleasant for age to avoid drowsy thoughts, profitable for youth to eschew other wanton pastimes, and bringing both to a desired content. *Temporis filia veritas*. By Robert Greene, Master of Arts in Cambridge. *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*. (en Pafford 1978, xxvii)

Siguiendo la aportación de Ewbank (1964) sobre la presencia del *motto* "*Temporis filia veritas*" en la portada del *Pandosto*, una manera útil de entender ésta es llamarla una "portada-impresa". Es decir, el "romance" de Greene se introduce mediante una construcción literaria con la misma base demostrativa que una *impresa* (cuya matriz es visual), a su vez clave asociativa de una Idea cuyo fundamento último es la oralidad sublimada: la necesidad de recordar para exponer y propiciar el entendimiento y práctica de una Idea.

La portada de Greene da testimonio de los nexos entre su narración y la imaginación asociativa que se *concreta* plásticamente en los emblemas, divisas e impresas: una síntesis gráfico-literaria (testimonio que por consecuencia también da *The Winter's Tale*). Viceversa, para el texto de Greene existe un correlato específicamente visual: un emblema (fig. 37) correspondiente al lema latino *Temporis filia veritas*. Esta imagen-sentencia favorita de

Greene es parte del libro isabelino de emblemas. La versión aquí incluida procede del *Wonderfull Combate betweene Christ and Satan* de Lancelot Andrewes, publicado en 1592, y es sólo una de las posibles realizaciones del emblema, muy apropiada para *The Winter's Tale*, como veremos. No debe quedar sin comentario el que Greene cierra su portada-*impresa* con una reflexión de la *Ars Poetica* horaciana, algo coherente con el proceso de "cultivación" clasicista para la relación oralidad-textualidad. Tampoco debemos pasar por alto que Greene hable de una "revelación", un acto analógicamente teatral que culmina en la exposición definitiva. ¿De qué? De un *emblema*, en su sentido más abstracto; emblema que Shakespeare construye en drama y teatro.⁶ En las últimas obras de Shakespeare encontramos ciertos elementos en mayor medida resueltos hacia la estabilidad compositiva y significativa que como los hallamos en los artefactos más tempranos: si la portada-*impresa* de la fuente utilizada por Shakespeare para componer *The Winter's Tale* habla de un aprendizaje moral, e intenta propiciarlo, las de *Romeo and Juliet*, por lo contrario, hablan de un impacto emocional. Observemos, luego, un cuento de renovación trascendente, en el que la Idea parece reinar sobre la experiencia. Cuento de una primavera que deja atrás al invierno.

II. INVERNAL CUENTO DE AMOR, AMICITIA ET AL.

La concepción del tardío drama shakespeariano como espacio de la imaginación emblemática se funda en las consideraciones de Wickham, a quien antes referí la idea de que ese teatro no es producto de una imaginación "ilusionista". Para tal postulación, la autora entiende a esta última como una imaginación "seeming to stimulate actuality" (1963, II, 155). Es decir, Wickham distingue entre un "ilusionismo" —capacidad de evocación de acciones y emociones que ofrezcan la "ilusión" de lo "verdadero", lo "real" de los personajes, lo que correspondería a una complejidad caracterológica emotiva y expresiva— y el tratamiento "emblemático" de figuras y grupos de más simple caracterización —por tanto personajes "no ilusionistas": que no evocan sino subliman la complejidad caracterológica, cuyas emociones y expresiones están referidas no como experiencia sino como exposición. Los *romances* nos relatan fábulas enriquecedoras del espíritu con una poesía sobria que no busca la empatía sino la evocación conceptual. Así, resultan hechos de lo artísticamente posible y fantástico,

⁶ Si bien no se conserva otro texto-autoridad para *The Winter's Tale* sino el del Folio (F 1623) —por lo que resulta imposible saber si una portada hipotética de un hipotético texto Quarto hubiese registrado el mismo *motto*—, no resulta descabellado pensar que Shakespeare busca componer *The Winter's Tale* conforme al principio estable, cohesivo y demostrativo inscrito en la *impresa* aludida y asumida en la portada del *Pandosto*.

no de lo probable magnificado al nivel cósmico-dramático. En esencia, la distinción puede hacerse entre una caracterología compleja —lo que sucede con el género trágico— o simple —fundamento de la tragicomedia, género donde los *romances* hallan mejor definición.⁷

Las últimas obras shakespearianas, luego, son escenario de cuentos fabulosos que cobran apariencia de materialidad no del oscuro éter emotivo y conflictivo sino del éter evocativo, casi nostálgico: un juego de figuras menos densas, más "plásticamente" estilizadas que los volúmenes oscilantes del mundo trágico shakespeariano. Esa diferencia esencial la describe Ryan así:

The preoccupation is less with the life of the individual at odds with what surrounds or seizes them [*sic*], and more with a pattern of general development to whose laws individuals are subject [...] The romances evince little or no interest in plumbing the inward subjectivity of psychologically complex protagonists. (1995, 112)

Empero, la traducción del emblema al drama no puede circunscribirse a la presencia de la simplicidad caracterológica. A su vez, las acciones escénicas no pueden siempre identificarse con la forma o la función precisas del emblema dentro del *libro* ni con el estatuto *gráfico* de los emblemas. El emblema, propiamente hablando, tiende a ser reductivo. Bacon definía el género precisamente mediante ese concepto: "Emblems reduce intellectual conceptions to sensible images, and that which is sensible more forcibly strikes the memory and is more easily imprinted on it than that which is intellectual [...]" (en Thompson: 1924, 32). Sobra llamar la atención al énfasis de Bacon en lo "memorable" y lo que queda "impreso" por virtud del emblema tal cual. Adicionalmente, P. Rossi nos indica otro hecho fundamental al hablar del refinamiento intelectual-místico de las prácticas asociativas:

[...] estamos en presencia de un simbolismo complejo que sirve como velo para cubrir una sabiduría oculta a la que puede llegarse sólo a través de la ambigüedad de los emblemas y la alusión a las imágenes, los sellos y las publicaciones. La busca de una cifra o de una clave que permitiera penetrar en el secreto último de las cosas sustituyó al instrumento construido con finalidades prácticas. (1989, 86)

En el escenario, la virtud "reductiva" del emblema (que no defecto) parecería aplicable de inmediato a obras cuyos propósitos son al menos en apariencia eminentemente demostrativos, "memorables" intelectual más que emotivamente. Para pensar en el emblematismo escénico, no obstante, se hace necesario añadir que la operación "reductiva" del emblema no es un acto de simplificación sino de síntesis. Esa síntesis no se circunscribe,

⁷ El problema de la caracterización compleja o simple en el drama es de corte clásico-genérico, tal como se presenta en Bentley (1972a) o, más esquemáticamente, en Rivera (1993). Simons (1992) y R. Wells (1994) son referencias útiles específicamente shakespearianas.

a su vez, a la operación sincrónica del artista: es un complejo proceso que reúne "claves" en un momento "clave" del desarrollo histórico de Occidente. Los emblemas derivan de una historia de elaboración cultural que los hace poseer significados mutuamente concomitantes más amplios que lo que ilustran expresamente. El propio Thompson piensa en el emblema como "any figure [...] or, in fact, any picture signifying more than is actually delineated" (1924, 33). El "more" de Thompson no es sólo producto de la asociación de una memoria individual sino de una historia cultural dinámica. Su negociación con la textualidad es a la vez necesidad y provocación de una complejidad interpretativa:

[...] cualquier hecho natural, como Giarda nos recuerda, puede servir de símbolo de una verdad moral, y es precisamente misión de lo que el Renacimiento llamaba "ingenio" encontrar la aplicación oportuna [...]

El acordar música y palabras nos resulta todavía intuitivamente inteligible, pero el dotar a una pintura de una etiqueta y un poema (como en el emblema) o de un breve lema (como en la divisa o *impresa*) exige un esfuerzo de imaginación histórica para hacerse inteligible. (Gombrich 1983, 266 [...] 264)

Esa interpretación resulta igualmente literaria que iconológica. Se podría añadir que es apropiadamente teatral: el tiempo-espacio del teatro propone una atractiva superelaboración del emblematismo implícito en la portada del *Pandosto*, dado su carácter visual, potencialmente traducible en "estampas" vivas donde y de donde queden impresos "memorable thoughts", como lo deseaba Bacon.

Cuento y drama de la memoria

La casi total ausencia de elementos escenográficos en el teatro isabelino original debe haber provocado una atención privilegiada no sólo para la poesía, como tanto se arguye, sino también para la gestualidad —algo obvio— y *para la composición escénica-plástica* como medio de transmisión emblemática. En la mayoría de los casos, esta composición carecía del apoyo "pictórico" convencional, y por ello propiciaba y enfatizaba elementos proxémicos y coreográficos. Ésta es la matriz de la significación plástica en el escenario que el teatro isabelino —el original teatro moderno— entendió tan bien y perfeccionó: la distribución significantiva de los cuerpos y los grupos de cuerpos en el escenario, misma que tantas veces se diluye en los teatros ilusionistas actuales, plagados de "producción", y que suele diluirse también en las percepciones y juicios del intérprete, del espectador y del estudioso textual contemporáneo.

En los *romances*, y en particular en *The Winter's Tale*, la composición escénica puede

derivar en la creación de "cuadros" relativamente fijos o claramente "pictóricos". A ello habría que agregar la natural invitación del tablado desnudo a conferir a los personajes elementos caracterológicos subrayados ya como rasgos físicos (la deformidad de Richard III, la redondez-infantilismo-embarazo de Falstaff) o como apoyos de vestuario (la corona de Richard II, las insistentes referencias a las ropas de Macbeth). En particular, el recurrente doblaje de papeles en las compañías isabelinas debe haber propiciado en el dramaturgo una puntual conciencia sobre tales necesidades: los actores jóvenes que representaban papeles femeninos tendrían mayores recursos de caracterización según el texto ofreciera variantes de identificación física, "tangible" (*vid.* Bevington 1962). Lo *visual-escénico* del teatro isabelino se pasa demasiadas veces por alto en la exploración académica en favor de lo *visual evocado literariamente*, es decir, lo evocado por medio de las "imágenes", las cuales tradicionalmente se exploran más como poesía que como provocaciones de teatralidad.⁸ Ya no es posible limitar el estudio de Shakespeare sólo a lo que el texto nos ofrece desde el lenguaje verbal.⁹

Si bien el humanismo renacentista en principio tendió a marginar el conocimiento a través de lo pictórico o visual (*cf.* Goldschmidt 1950),¹⁰ en el siglo XVI la explosión de tendencias pictóricas y gráficas más "liberales", ligadas con escuelas de pensamiento hermético, propició una reevaluación de los poderes significativos de la plástica. El teatro y el tiempo de Shakespeare —permeados tanto por estos fenómenos como por remanentes de la importancia que el mundo medieval daba al sentido de la vista— conceden a éste una función primordial. Samuel Daniel, su contemporáneo, lo expresa así:

[...] to represent unto the sence of sight the forme or figure of any thing, is more natural in act, and more common to al creatures then is hearing, and thereupon sayth Aristotle, that we love the sence of seeing, for that by it we are taught and made to learne more then by any other of our senses [...]. (en Davidson 1982, 74)

Para intentar un acercamiento iconográfico a *The Winter's Tale* debemos, luego, pensar en algo más que un estudio de su "imaginiería" e intentar correlacionar los aspectos visuales tal

⁸ El estudio clásico para iniciar la ruptura con tales prácticas sigue siendo el espléndido Downer (1971).

⁹ Tal es el esfuerzo actual más vigoroso en la crítica shakespeariana, desde luego. Concomitantemente, habría que reconocer el atractivo de aplicar en trabajos con orientación más estricta los conceptos de estudios sobre cognición y crítica de y desde lo visual (*e.g.* G. Cohen 1974; Lyotard 1979; González 1986; Groupe $\bar{\bar{}}$: 1992).

¹⁰ Y ello tuvo eco en Ben Jonson, por ejemplo, quien tenía "a strong preference for text over the visual side of dramatic production—i.e., for what he regarded as the 'soul' of the play over its 'body'" (Davidson 1982, 88). Problemas con el cuerpo, de nuevo.

cual se podrían acomodar en el drama como realización, en escena. ¿Cómo se utiliza, por ejemplo, el material iconográfico de la portada-*impresa* de Greene?

Veamos en *The Winter's Tale*, pues la propia obra ilustra cómo la imperfección del ver se refleja en los actos y los destinos. Primordialmente, la falla de Leontes es una falla de la vista. Para el final de la obra, la reconciliación se da precisamente en términos de una Verdad revelada, a pesar de su apariencia fantástica, más allá de la mendacidad de lo que creemos evidente. Al igual que lo sugiere la historia de Pígalión —fuente mediata pero inequívoca para la pieza— el arte deviene vida cuando el amor lo impele a trascender las experiencias erráticas. La clave para el apareamiento memorable de los conceptos del Tiempo y la Verdad está, como se dijo, en el *motto*, *Temporis filia veritas*. En la práctica dramática, la referencia funciona como una guía iconográfica a ser desarrollada: después de la aparición del Tiempo, la Verdad es revelada en la figura de Hermione, surgida a la luz luego de habitar las tinieblas de las apariencias. La escena está diseñada de modo tal que la sorpresa se efectúa tanto en el nivel de los personajes como en el de los lectores-espectadores. Asimismo, es preciso observar que Perdita ha nacido dentro de la "cueva" —prisión— y que su surgimiento precede al de su madre en una escena posterior también referible a la figura 37: la revelación de la Verdad como (re)integración.

En un nivel más profundo, empero, la ilustración convencional de *Temporis filia veritas* nos muestra al Tiempo que libera a su hija de la gruta de un modo que, atendiendo a lo que Gombrich (1983) antes nos decía, crea una compleja identidad histórica-conceptual con la tradición de *The Harrowing of Hell*: con el momento en que Cristo, durante el sábado de gloria, toma a Adán del brazo y lo libra de la oscuridad, como testimonio de la Verdad confirmada a través de la cruz, del sacrificio temporal que nos redime del sojuzgamiento al Tiempo. El movimiento es de "abajo" a "arriba", desde luego. La recuperación de la Verdad en *The Winter's Tale* está trazada como una operación neoplatónica que realiza una alusión cristiana reminiscente de las tradiciones populares medievales.¹¹ La liberación de Adán reivindica la penitencia extendida a un largo periodo y a la vez demuestra el papel del amor en el triunfo de la Verdad trascendental.

Para mayor complicación, al principio del acto IV, cuando el Tiempo aparece como

¹¹ Para un correlato que también parte de un estudio de Wickham (esta vez 1980), *vid.* la presencia de las alusiones al *Harrowing of Hell* en Michel (1989, 140-149); el caso, como lo comento allí, incluye nexos con otras reminiscencias mitológicas medievales y pre-medievales.

Coro-personaje, evoca una tercera imagen: el espectáculo del Triunfo del Tiempo, tanto una referencia a los triunfos visuales de la estética renacentista, cuanto a los triunfos petrarquistas. Tomemos como ejemplo una versión de ese motivo gráfico por Brueghel (fig. 38). En ella, el Tiempo despliega nuevamente varios atributos convencionales, así como su carruaje. Como lo indica el personaje de Shakespeare, el Tiempo tiene el poder de dar y destruir la vida, "[...] in one self-born hour/ To plant and overwhelm custom" (IV.1.8-9):¹² lo que el Tiempo ha creado, también lo puede destruir. Brueghel invoca lo mismo mediante la imagen del niño devorado.¹³ Como figura triunfal, el Tiempo, nos dice Coghill: "stands at the turn of tide of mood, from tragedy to comedy, and makes a kind of pause at the play's centre" (1958, 36). Sin embargo, el orden familiar de un Triunfo del Tiempo como el de Brueghel queda revertido en *The Winter's Tale*: las fuerzas destructivas se muestran con todo vigor en los actos I, II y III, y las creativas en los actos IV y V. En *The Winter's Tale*, el Tiempo trasciende las leyes de la naturaleza y echa a andar la segunda parte de una estructura "bifocal", proclamando el fin de una brecha de dieciséis años. La segunda parte tiene por centro hechos providenciales que concurren en un final asombroso. El tema general, pues, es el de la renovación, como lo registra la iconografía históricamente coludida, las *impresas* concomitantes que se despliegan en la obra. *The Winter's Tale* posee una gran densidad significativa y, por ende, implica la presencia de un no menor programa estético por realizar.

La aparente cohesión entre *impresa* y drama es el mejor motivo para considerar que las portadas, mejor dicho, las portadas-*impresas*, resultan útiles para la exploración de la estabilidad o inestabilidad de las obras a las que dan fachada. La portada es literalmente definitoria como síntesis del programa por realizar, que es de sí un afán de síntesis. Valdría la pena examinar *The Winter's Tale*, a fin de estimar si, en efecto, en este tipo de obra Shakespeare alcanza la estabilidad programática del neoplatónico, o si, por lo contrario, realiza una interesante variación sobre el tema de su ansiedad, su inestabilidad.

Un denso tejido de estampas varias

¹² Ésta y las demás referencias a *The Winter's Tale* se hacen conforme a la edición de Pafford (1978) por acto, escena y versos.

¹³ Panofsky nos sugiere que este detalle puede deberse a la confusión (o identificación sincrética, tal vez) entre Chronos y Kronos-Saturno (1980, 93-139). Desde luego, Shakespeare compartía esta confusión con muchos y desde antes (vid. soneto 19: "Devouring Time...").

Stauffer piensa que *The Winter's Tale* procede a través de "pictures: the court of justice, the reading of the oracle, the swooning of Hermione, the dancing on the shepherd's green, the unveiling of the statue with Leontes sliently weeping" (1949, 296). Para él, estas estampas tienen correlatos iconográficos. La obra comienza con dos escenas que subrayan visualmente la amistad de los príncipes, que se remonta a la inocencia infantil: "there rooted betwixt them such an affection which cannot choose but branch now" (I.1.23-24). Leontes y Polixenes seguramente comparten la clásica concepción de la amistad que se registra en la *De Amicitia* de Cicerón: la Amistad sobrevive el paso del Tiempo y, al tener raíces en la infancia, debe sustentarse en la Verdad (vid. Mills 1937). No resulta casual, luego, una adicional asociación del concepto con su representación en el libro de Ripa, donde *Amicitia* se describe y se ilustra como una mujer joven de tez y cabellos claros, vestida con sencillez de blanco, color de la Verdad, sobre la cual se funda la Amistad (fig. 39). La mujer apunta a su pecho, sede del corazón.

No es necesario pensar en este emblema como matriz compositiva para *The Winter's Tale*; es la figura 37 y no ésta la que domina la obra y su construcción escénica. Más bien, la *Amicitia*, tal como aparece en Ripa, se liga con los otros elementos de este *romance* que desembocan en la revelación de la Verdad triunfante sobre las sombras, "cuadro" inicial y asimismo *concluyente*. De tal manera, la evocación de *Amicitia* es uno de varios índices *dinámicos* para la obra. Por ejemplo, la segunda escena se concentra en la amistad de los príncipes, uno de los cuales desea que la visita del amigo se extienda, en presencia de la luego calumniada reina, quien al final será Verdad revelada y encarnada desde el fondo de lo verdadero, un corazón. Para notar la afinidad entre drama y emblema, basta con percibir que la reina actúa como intermediaria de amor y lealtad entre los amigos, del modo en que lo hace la figura femenina de Ripa. Luego, no hablamos de una "demostración" de la *impresa* de Ripa en escena, sino de *su impronta* en la imaginación del dramaturgo, quien establece las relaciones proxémicas sobre esa base.

El crecimiento de la amistad masculina, no obstante, se detendrá pronto. El cuadro amistoso deja paso a una escena que remite a *Othello*. Leontes ve pero no *escucha* a Polixenes y Hermione cuando ésta trata de convencer al visitante que permanezca, *para complacer a su esposo*; esto es, Leontes advierte con la superficialidad de la mirada, pero no capta la profundidad de las palabras, el relato de la Verdad en que se funda la pieza misma. Así, el rey de Sicilia es sobrecogido por una pasión que somete su corazón mediante el

engaño de la vista. El resultado es la conversión del príncipe en tirano-monstruo, cuyas acciones aceleran un proceso cuasitrágico, un descenso que ha de cifrarse en escena: la reina desciende a la prisión-infierno y la muerte devora a Mamillius, el heredero natural. Ese proceso deviene melancolía-enfermedad para Leontes y el reino, y sólo encontrará cura mediante la Verdad revelada a unos ojos ya listos para aceptar su maravillosa trascendencia.

En el lapso que media entre la pérdida de la visión real (no la sensual sino la virtuosa) y su simbólica recuperación, la ira de Leontes y su maldad se desatan con fuerza desintegradora. Esto vuelve a hacer reflexión de la impronta imaginativa de la *Amicitia* de Ripa, en tanto Camillo entra en una nueva relación de amistad, ahora con Polixenes, y Hermione persiste como término mediador. Para ella, sin embargo, no hay escapatoria: Hermione desciende a la ignominiosa cueva de la oscuridad, da a luz y "muere" durante el periodo de penitencia. Así, *Temporis filia veritas*, la *impresa*-matriz mayor se congrega desde los inicios y se extiende en cuadros demostrativos discretos, apoyada por improntas varias. La virtud de la reina permanecerá como signo en la paciencia representada por Paulina, la viuda de Camillo, hasta ser finalmente restaurada como penitencia triunfante.

La escena central del acto III presenta otro "cuadro", donde Leontes espera ser "clear'd of being tyrannous" (III.1.1-5). Este "cuadro" escénico es el de una simbólica corte de justicia, con el rey como máximo fiscal y juez, al centro, irónicamente indigno de confianza. La estructura "bifocal" de *The Winter's Tale*, luego, es correlato del desplazamiento del equilibrio a dos "focos" femeninos: la reina calumniada y la princesa igualmente vejada, quienes actúan como verdaderos "graves" equilibrantes. Si bien elemental, esta disposición escénica-simbólica es un gran movimiento del Shakespeare ajedrecista teatral. Hermione protesta su inocencia con dignidad ante una autoridad mortal que se ha convertido en grotesca caricatura de sí misma. La primera revelación de la Verdad procede del Oráculo de Apolo, un impulso desde "arriba" que provoca y subraya el colapso de un centro mal ocupado. Frente a la injusticia, Hermione apela a la divinidad, la cual entrega un veredicto muy diferente al prefigurado por el ciego juez. La blasfema reacción de Leontes —oportunidad para revolver escénicamente el cuadro del juicio hasta hacerlo "impropia" nixtura visual— tiene un correctivo en el anuncio inmediato de la muerte de su heredero y la noticia del presunto deceso de la reina. La conversión, pues, deberá trasponer otros procesos, que continúan presentándose como elaboraciones emblemáticas, siempre en descenso.

Por ejemplo, la exposición de Perdita en el bosque de Bohemia viene acompañada de

las consabidas muestras de ira celestial: la tormenta que es discordancia. Camillo queda atrapado entre el naufragio y el primitivo animal feroz, el oso. El Tiempo parece admitir una reversión del proceso civilizatorio, tal como lo indica en su voracidad con la carne del niño en Brueghel (fig. 38), aquí resonancia para Perdita y Camillo. Pero el día, finalmente, al cobrar la última víctima de la desconfianza, sorprende con la promesa de salvación: Perdita es un "Blossom" hallado en la tierra por los pastores, lo que indica la reversión del reloj de arena del Tiempo: es recogida de "abajo" y elevada por la salvación providencial. La tierra cultivada es fuente de la renovación.¹⁴ El Salmo 85 (v.11) nos ofrece una referencia análoga, la de la Verdad que es flor emergente. Más aún, la complejidad emblemática del Renacimiento tardío también se evidencia a través de la asociación de Perdita con Flora y la primavera.¹⁵ En la presencia renovadora de Perdita, es posible reconcer la celebración de la redención que llega hasta el dramaturgo desde Ovidio.¹⁶ En los *Fasti* ovidianos (V.183 y ss.), los tabios de Flora producen rosas; es la esposa de Céfito, antes la griega Chloris.¹⁷

En *The Winter's Tale*, el mundo arrasado de Sicilia, donde el heredero ha muerto y el monarca vive un purgatorio de diario sufrimiento (del que Paulina es agente, memoria y redentora)¹⁸ se opone al de una Bohemia de naturaleza viva que reactiva la vida humana y la coloca en el centro creador por vía del ministerio amoroso. Aunque el mundo de lo viejo —el invierno que amenaza, ahora a través de Polixenes— se inmiscuye por última vez, tratando de divorciar a la reina floral y al príncipe floreciente, los jóvenes son capaces de sobreponerse mediante el retorno al reino de Sicilia, origen de la dispersión, donde la Verdad será revelada

¹⁴ Elemento de la redención de Adán, a quien se suele mostrar con un azadón o una pala en representaciones medievales (e.g., en la catedral de Canterbury).

¹⁵ Es de notar que la asociación de Perdita con Flora no parece admitir la lectura que hace de ésta una cortesana, nada infrecuente en la iconografía contemporánea (vid. Davidson 1982, 81). Para este autor, luego, la Perdita de Shakespeare nada tiene de "perdida" en nuestro sentido peyorativo (ironías del nombre shakespeariano para un hispanoparlante) y sí, por lo contrario, mucho que ver con Pastorella, personaje de Edmund Spenser en *The Faerie Queene*.

¹⁶ Y desde Boticelli, si bien en este caso, desde luego, no como una influencia directa sino como partícipe de la gran matriz imaginativa que da vida a la estructura de *tableaux* expositivos de *The Winter's Tale*.

¹⁷ Ésta es la misma figura que aparece, junto con las Gracias, en la *Primavera* de Boticelli (fig. 40), cuadro que ha propiciado algunos de los más fructíferos intercambios entre los iconógrafos mayores de nuestro siglo: vid. Panofsky (1960) y Gombrich (1983). Wind (1968, 115) sugiere algo interesante: que Flora se muestra a la derecha, separándose de Chloris, quien está a sus espaldas. A la izquierda las Gracias ilustran el proceso neoplatónico del descenso, arrebató y retorno, mientras Venus levanta la mano en señal de bendición.

¹⁸ El nombre, desde luego, evoca al del amado y amoroso Pablo, recurrencia esencial en el neoplatonismo.

ante la buena nueva del amor. En IV.4.116, se alude a Proserpina. La relación, tradicional en la crítica shakespeariana, se recoge en Davidson así: "Perdita illustrates the rebirth of the green world within the context of the season of spring—a context which is echoed in the characters of the play. In her presence, even the roguish Autolycus is forced to reform" (1982, 82). La identificación de Perdita con Proserpina propone variantes que nos dirigen a una estructura interesante en *The Winter's Tale*. Para explorarla, es menester desviarse de Proserpina y advertir una serie de relaciones un tanto más complicadas.

Una era dorada para un nuevo sol

Si bien la crítica se ha resistido a ver en *The Winter's Tale* referencias políticas abiertas, algunos signos evidentes en ella remiten a la creación de una nueva Edad de Oro, y no sólo en el ámbito literario, sino en el real. El acceso de Jacobo I al trono en 1603 propició toda clase de celebraciones triunfales, que en especial consagraban la llegada del nuevo monarca como el retorno de una "Golden Age", la reiniciación de tiempos faustos para la paz y la unidad del reino. Tales ilusiones se veían complementadas por la esperanza de la próxima sucesión del malogrado Príncipe Henry. No sólo fue Jacobo reconocido como el heraldo de una renovación sino como un nuevo Bruto virgiliano; y también se le identificó con Arturo, la identidad mítica preferida y anhelada por Isabel, que tanto nos recuerda Yates (1982).

La más significativa atribución del nuevo monarca, empero, se inscribió en los arcos triunfales que le dieron bienvenida; como, por ejemplo, los de Fleet Street. Esos arcos celebraban la llegada de Jacobo como la de una nueva era augusta en la que volvería a regir la virgen Astrea. Los arcos de Fleet Street de hecho contenían un verso de Virgilio: "*iam redit et virgo, redeunt Saturna regna*" (égloga IV, v.6). "The idea recurs throughout the reign: the Saturnian world has come again and 'long-exil'd Astrea' has left the heavens" (Hardman 1994, 221). Como sucede con tantos nuevos gobiernos, las promesas degeneraron en desesperanza. Los parlamentos de 1604 y 1606 pronto tuvieron discrepancias con el monarca, y no pocas desilusiones se tradujeron en forma literaria. Fulke Greville, al introducir su vida de Philip Sidney, da testimonio nostálgico de la —para él— verdadera era dorada, la precedente, la de Isabel, otra *virago* potencialmente astreaica.¹⁹

¹⁹ Más aún, esta postura de Hardman (1994) corrige y critica a Wickham (1969) y a Yates (1982) sobre la topicalidad de los *romances* como reflexiones sobre la propuesta y simbólica boda del joven príncipe Henry con los tres reinos.

La inversión shakespeariana de los escenarios del *Pandosto* de Greene —donde Sicilia es reino de Polixenes y Bohemia de Leontes— ha sido objeto de controversias, en ocasiones sobre la base de que Bohemia es la sede del entorno romántico (Davidson 1982) en oposición a una Sicilia que es escenario de la venganza y de los celos. No obstante, existe la Sicilia ovidiana, que en las *Metamorfosis* (l.122) es asiento de una eterna primavera, donde Céforo promueve la vida en constante renovación, junto con el esplendor de Febo. Existe, también, la Sicilia de Teócrito, "paraíso perdido de la poesía bucólica" (L.A. Pimentel, nota personal). Plinio y Cicerón también afirman que Sicilia es la tierra de la prosperidad:

Both descriptions are recalled in Comes' *Mythologiae*, and similar accounts of the island's fertility are to be found in the most famous Renaissance dictionaries: Cooper, for instance, writes that "the fertilitie of this yle in all grayne, beautie of meadowes, delicateness of waters colde and hote, mountaynes and caves miraculous, and other thinges there exceeedinge notable many authours have written and wondred at both Greekes and Latines." (Hardman 1994, 223)

Es posible hallar, de nuevo a través de Ripa, aún otra correlación iconográfica: la de su *Sicilia*, una hermosa mujer que lleva flores y cereal en un brazo, mientras que con el otro sostiene la caña de azúcar: ello nos debe sugerir la abundancia y la era dorada. La propia cuarta égloga de Virgilio se inicia con una invocación a las musas de Sicilia, quienes lo ayudarán a cantar sobre la restauración de la Edad de Oro.

La comparación de Perdita con Proserpina se complica a raíz de la evocación de la imagen de la Sicilia virgiliana —que es tal vez, "la nostalgia de la Sicilia de Teócrito" (L.A. Pimentel, nota personal). Para Hardman, la clave de la obra está en el retorno de Perdita a Sicilia no durante la primavera, sino *dentro del otoño*. La propia Perdita sugiere que la *estación* no es lo significativo, sino su promesa de vida renovada a través de su unión con Florizel: una primavera *dentro* del otoño, una compleja colusión de experiencia y símbolo. Shakespeare no desconocía el pensamiento florentino que dio lugar a la síntesis neoplatónica.²⁰ El recurso concuerda con los planteamientos neoplatónicos que se rehusan a la colocación simple de elementos opuestos y tienden al oxímoron para lo textual, para lo plástico y para lo dramático. Su fin es subrayar la armonía esencial a través de la *concordia discors* que Pico y seguidores derivan de Ovidio, Horacio y Plutarco como ecos de Platón. El recurso a la síntesis concurre con la gran complejidad histórica de las negociaciones entre la

²⁰ La referencia obligada sigue siendo Yates (1982), por supuesto. Pero el reconocimiento es casi universal. Una de las muestras más deliciosas es la de Kott (1987).

oralidad, la textualidad y la iconografía durante el momento shakespeariano: recordemos cómo la imagen del Tiempo que rescata a su hija de la caverna es al mismo tiempo la resonancia de un precepto cristiano. De igual modo, Perdita es eco de danzas paganas que funden la gracia conciliadora con los fundamentos de la mentalidad occidental, es decir, el producto de un afán sintético:

Paul's letter to the Corinthians is often invoked in the writings of Neoplatonists. In Mirandola, Ficino, Leone Ebreo, and Bruno, Paul can be found next to the Sybil of the *Aeneid*, King David, Orpheus, Moses or Plato. For the hermetics and Florentine philosophers, as for Lévi-Strauss, "myths rethink each other in a certain manner". While icons and signifiers are borrowed from Plato and Plotinus, Heraclitus and Dionysus the Areopagite, The Psalms, Orphic hymns and cabalistic writings, the signified is always one and the same: the One beyond Being, unity in plurality, the God concealed. (Kott 1987, 33)

De tal modo resulta posible que Perdita y Florizel sean bienvenidos en la Sicilia otoñal "as is the spring to th'earth" (V.1.151). Así es como el otoño no es preludio de un invierno, sino tiempo a la vez de madurez y renacimiento: síntesis Ideal, artificio asumido del artífice al descubierto, quien en la Verdad de Idea recuerda, ahora sí, a la Edad de Oro, donde fructificación y cosecha coexisten.

El cierre de *The Winter's Tale* nos lleva de vuelta a Hermione, restaurada en este otoño efectivamente "dorado". Para ella, Astrea es la referencia obligada, quizá más que Flora o Proserpina. Tanto Ovidio como Virgilio –fuentes inmediatas y necesarias del dramaturgo (y del artista en general)– le otorgan un lugar privilegiado en la restauración de la Edad de Oro. La virgen Astrea, más aún, tiene un correlato astrológico con el signo Virgo en el Renacimiento. Su representación común la muestra cargando un haz de cereal, y tiene influencia sobre las flores y las cosechas. Luego, Perdita y Hermione *reunidas* construyen una figura de la virgen que lleva fertilidad y cosecha, primavera y otoño en concordia: el principio programático se deslía en *dos* agentes dramáticos. Para Leontes, la joven que habrá de casarse promete la vida que lo trascenderá, y la madura esposa es la restauración ganada con la penitencia. Hardman dice que "Hermione is, according to Renaissance dictionaries, a variant of Harmonia, and Harmonia, as the dictionaries point out, is a personification, like the Latin Concordia, and figures harmony and concord" (1994, 225-226). Tenemos, pues, una negociación más, ahora de las matrices renacentistas con la tardía y favorecida inclinación a la cifra de "sombras" o sueños herméticos: el Shakespeare tardío, emblemático, no sólo persigue la historia artística que le precede y en la que sigue inmerso, sino que participa

coextensivamente en la marea más profunda de la síntesis neoplatónica.

La relación zodiacal se completa, desde luego, con el signo del León, explícito en el nombre del protagonista Leontes.²¹ Pafford nos ofrece una genealogía comparativa de los nombres shakespearianos que comparten el "prefijo" *Leo*, mas no da cuenta de la evidente asociación astrológica del mismo (1978, 163-164). Como Hardman lo indica, la asociación era común para el público isabelino:

Those dominated by Leo have a temper "equally prone to fitful wrath and ready withdrawal", and are characterized by "unbridled spirits and impetuous hearts; words run ahead of the speakers: the mind is too fast for the mouth. Their hearts start throbbing at the slightest cause". Leontes is quick to anger, and quick to regret his injustice, and in his jealousy exhibits a similar incoherence and complains of "*tremor cordis*" [1.2.110]. (1994, 226)

Así pues, la presuntamente "fallida" estructura bipolar de *The Winter's Tale* es en realidad una síntesis mitopoética, composición que hace concurrir al verano (león), castigado por su arrogancia y hoy invierno triste, con la Edad Dorada de una primavera y otoño en reconciliación a sus extremos: el eje escénico arriba-abajo para Leontes; el "izquierda"- "derecha" para las Verdades de la hija y la esposa; un mundo en camino a la muerte que encuentra reposo y actividad renovadoras; un cielo en que Leo, dominado por la furia y sinrazón, halla la paciencia y virtud de Virgo, con dos "focos": signos reconciliados.

No obstante, una complicación adicional se desprende de la presencia de Apolo, del Sol, como rector de la Edad de Oro en Virgilio: "*iam regnat Apollo*". Panofsky nos hace conscientes —a través de su espléndido recuento de los Mercurios y Apolos alrededor de y en Durero— de la síntesis histórico-imaginativa operada entre la representación original del sol-Febo y las asociaciones de corte pagano y judeocristiano que conducen a una imagen como la de la figura 41: el *Sol Iustitiae* (cf. 1983, 263-294). La figura presenta al dios solar en la cima de la casa del León, blandiendo la balanza y la espada de la justicia fiera, como un juez estricto y de venganza, significativo para premoniciones y temores milenaristas.²²

Leontes quiere arrogarse la función de este Sol, como parecería corresponder a su atributo zodiacal; pero el oráculo de Apolo lo desdice, haciéndolo *parodia* de la imagen de una justicia que sólo apela al León como bestia feroz y no como majestad simbólica y solar. Al

²¹ Que no en su natalicio; es decir, no de manera expresa, algo que, veremos, si sucede en otra parte.

²² Y seguramente también fini- e inter-seculares y de interregno, tanto para un Shakespeare y su entorno como para nuestro caótico fin de milenio.

redimirse, Leontes no se reconstituye como un "signo neoplatónico dramatizado", es un *personaje* para el cual al dramaturgo le han venido *ad hoc* los "signos" dramatizados. Luego, la "matriz zodiacal" de Leontes no es una matriz absoluta, *no se sintetiza* como convención; o, por lo contrario, es una síntesis especulativa u oportunista, *individuadora* que no unitaria. En suma, es moderna, *subjetivada*. Se puede argüir que es meramente "útil", pero en realidad es *ironía del propio recurso a una matriz ideológica convencional*.²³ Shakespeare ha realizado un movimiento interesante: una *variante* dramática sobre lo que parecía programa homogéneo. Leontes es parte de una composición "programática" y, a la vez, es una *individuación*: es Leontes, y no otra cosa, dentro del "programa" (ideológico, visual, etc.). Lo que importa es que, en efecto, la particularidad cobra gran importancia *qua* particularidad: la aparente estabilidad programática de *The Winter's Tale* muestra grietas porque, dentro del "no ilusionismo", el drama es un drama del sujeto y de las relaciones, *no exclusivamente del programa*. El "verano-invierno" y "otoño-primavera" no son sólo un esfuerzo de codificación didáctica: son un juego demostrativo y placentero.

Así llegamos a lo cómico. El Autolycus de Shakespeare tiene un origen relacionado con Apolo que no nos debe pasar inadvertido. Ovidio indica que Autolycus es el hijo de Mercurio y Chione (*Metamorfosis*, XI.360-364). Empero, la misma noche que es concebido, su madre concibe, también, un hijo de Apolo, Filamon. Los hijos de estos dioses, tradicionalmente opuestos y complementarios, comparten con sus padres los atributos de la deshonestidad y la honestidad, respectivamente. La conversación entre Perdita y Polixenes acerca del arte y la naturaleza algo hace de énfasis en el asunto. Pero es la comparación de Florizel y Autolycus, quienes recurren a disfraces "honestos" y "deshonestos", de nuevo respectivamente, la que ofrece la clave final. De nuevo una presencia femenina, Paulina, correspondiente más al mundo de Autolycus que al de Florizel, es quien propicia la revelación de la Verdad que aparentemente era arte y retorna aquí como arte verdadero, por ser *ficción asumida*. El artefacto se escinde e integra a la vez: conforme a su estatuto neoplatónico, es; conforme a sus individuaciones autorreferenciales como artefacto, *es su propia fuente crítica*.

Los trucos bufos de Autolycus, hijo de un Mercurio juguetón, se ven trascendidos por la simple naturalidad del arte de Paulina. Pero este cómico permanece en su reducto,

²³ Para ilustrar la posible variante, con la figura 41 se incluye, como complemento, la 42, la Severidad de Ripa, donde el león funciona "bestialmente". ¿Cuál se postularía mejor como "matriz", entonces? Este tipo de inestabilidad es por demás importante para todo lo que sigue.

testimonio de la coexistencia, que no de la subversión, como comentario horizontal para el eje vertical del ascenso: es *serio ludere*. El arte de Paulina, que ha sido la conciencia en el purgatorio de Leontes, es un arte como el del dramaturgo, arte de la revelación dramática que se transmuta en la *impresa* definitiva de la obra, y *que se evidencia como artificio*. El artifice queda al descubierto como tal, la subjetividad ha emergido en plenitud. En el centro simbólico (el Sol abstracto que media la órbita elíptica) de los dos "focos" de la estructura de *The Winter's Tale* se ha celebrado la Verdad que entregará Apolo: "Great Apollo! Turn all to th'best" (III.1.14). Esa Verdad rescata al León de su ceguera y a Sicilia del invierno que amenazaba impedir el retorno de la Edad de Oro: de los signos *qua* signos, del ser *qua* ser.

El "cuadro" final de nuestra obra es, sí, la *construcción* de la portada-impresa de Greene en Shakespeare, el Ripa en Shakespeare, los neoplatónicos en Shakespeare; pero *también* su *dramatización* en Shakespeare el *inestable* y *complejo* dramaturgo moderno, el escritor consciente y creador de subjetividades. La maravillosa transformación de Hermione (que no lo es tal, que es una *asunción del teatro en el teatro*: Hermione nunca ha muerto, estaba oculta pero sujeta al Tiempo) es, en efecto, *reflexión* de la Idea *Temporis filia veritas* que subyace a todo el complejo sistema interdisciplinario que allí concurre. Pero no como "itself" sino como "...itself/But by reflection...".

La versión shakespeariana hace a la Verdad encarnada en su otoño *descender* del pedestal y tomar a Leontes del brazo en reconciliación tardía si generosa, nunca exenta de la ironía del tiempo y de la muerte: Hermione es dieciséis años de *ausencia* y Mamillius es una vida irrecuperable. El Tiempo y su hija no están sintetizados (o meramente remedados) sino imitados trascendental y *también realmente* con Perdita y Hermione (es decir, en *dos* instancias dramáticas complementarias y discretas a la vez) quienes surgieron de la cueva-prisión a la luz de un Sol verdaderamente justo, también renovado. La música, apropiadamente, acompaña la sencilla escena preparada por la "dramaturga" Paulina y el oráculo finalmente se cumple. El despliegue visual de *The Winter's Tale*, tal parece, ha logrado equiparar el emblema donde tuvo origen, y nos ofrece la *pageant* fabulosa que el artifice pone a nuestra consideración. Consigo mismo como tal. Y *divergente*. La negociación histórica de los elementos de la oralidad, textualidad y visualidad que se transmiten y transminan en *The Winter's Tale*, y en general en los *romances*, concurren con lo que deja de comprenderse como una disciplina eminentemente práctica en un momento crítico:

[E] *ars memoriae*, que había sido considerado en los siglos XIV y XV como un recurso

útil para los predicadores, como una técnica utilizable por los políticos, por los literatos y por los juristas, adquirirá hacia fines del siglo XVI, en algunos ambientes, un significado completamente diferente. [...]

[...] En el primer caso estamos frente al intento por elatorar con instrumentos racionales una técnica retórica basada en un estudio de las asociaciones mentales; en el segundo, estamos en presencia de un simbolismo complejo que sirve como velo para cubrir una sabiduría oculta a la que puede llegarse sólo a través de la ambigüedad de los emblemas y la alusión a las imágenes, los sellos y las publicaciones. (P. Rossi 1989, 85-86)

El refinamiento de estos sistemas de sabiduría herméticos coincide en el tiempo con la inepción de un saber, la ciencia en su concepto moderno, que realiza, a su vez, *dinámicamente (dramáticamente) búsquedas* que contemplan a los cuerpos como cuerpos. La propuesta extática diverge de la experiencial, por ejemplo, en que ésta promueve la ideación de instrumentos, tanto intelectuales como prácticos, que llevan al mundo a la ruptura hacia lo provisional, la contingencia del método científico. Lo que sucede en este teatro de tensiones y energías opuestas y complementarias, de la compleja interacción de todos los elementos antes visitados, lo expresa cabalmente Bajtin:

The serio-comical genres are not based on *legend* and do not elucidate themselves by means of a legend—they are *consciously* based on *experience* and on *free imagination*; their relationship to legend is in most cases deeply critical, and at times bears the cynical nature of the exposé [...] They reject the stylistic unity [...] For them multiplicity of tone in a story and a mixture of the high and low, the serious and the comic, are typical: they made wide use [...] of parodically reconstructed quotations. In some of these genres the mixture of prose and poetic speech is observed, living dialects and slang are introduced, and various authorial masks appear. (1973, 88-89)

Parece prudente entender a Shakespeare como al intersiglo: a horcajadas entre programa y ansiedad: "*consciously based on experience and on free imagination*" pero por igual abierto a suscribir el anhelo de la integridad neoplatónica como *elemento discreto* y no como trascendencia totalizadora de la producción cultural. El drama que se crea en la Inglaterra isabelina, cuyo centro histórico recae en la complejidad shakespeariana, surge y crece en un "en medio" donde concurren las divergentes propuestas del pensar y crear en el intersiglo: un crepúsculo de urgencias y cuerpos, como el que se inscribe en la errática *Romeo and Juliet*.

III. UN PASEO POR LAS PORTADAS DE *ROMEO AND JULIET*

Las portadas de *Romeo and Juliet* son y no son *impresas*. La segunda de ellas invitaba a percibir la obra como sigue:

**THE MOST EX-
cellent and lamentable
Tragedie, of Romeo and Juliet**

[...] *Newly corrected, augmented, and/ amended* [...]

El hecho lamentable aludido es que a la postre al menos cinco vigorosos cuerpos jóvenes abandonan la escena sin vida, en especial el de cuyo nombre se subraya en ésta, la portada del **Q2** (fig. 43).²⁴

Recordemos brevemente la historia del texto. La obra tiene como fecha máxima de composición el año de 1596.²⁵ En 1597 apareció en el mercado el **Q1**, un "bad quarto" o versión no autorizada, probablemente una transcripción a partir de la memorización del texto por algún actor transitorio. En 1599 se publicó el **Q2**, con el también evidente propósito de contrarrestar el robo y reorientar las ganancias hacia sus legítimos dueños. La publicación del **Q1** es un índice de la popularidad de *Romeo and Juliet*: su portada habla de

AN

EXCELLENT

conceited Tragedie [...]

As it hath been often (with great applause) plaid publicquely...

Lo que los piratas intentaban, evidentemente, era aprovechar el impacto que la obra causó durante esas "muchas ocasiones" en que fue "(with great applause) plaid publicquely". Por ello, como sabemos, los textos de las compañías eran guardados celosamente: se debía evitar su difusión *fuera* del teatro o las ganancias irían a manos ociosas e indignas. La publicación del **Q2**, luego, es la respuesta comercial a los ladrones: sin opción ante un hecho consumado, es probable que la propia compañía de Shakespeare diera a la imprenta una versión "Newly corrected, augmented, and/ amended", mercadotécnicamente superior a la copia ilegítima, respondiendo a fuego con fuego: si el **Q1** anuncia "An EXCELLENT Tragedie...", el **Q2**, para no quedarse atrás, redobla y evoca la emotividad de las

²⁴ Para las ediciones modernas de *Romeo and Juliet* el **Q2** (1599) suele elegirse como autoridad sobre el "bad quarto", **Q1** (1597), y el F (Folio 1623). El **Q1** de *Romeo and Juliet*, no obstante todas sus "carencias" literarias, es una gema documental-teatral, pues registra más una *puesta en escena* que un libreto dramático. Para una estimulante discusión de "Bad" en relación con el canon shakespeariano, *vid.* Chamey (1988; en particular para *Romeo and Juliet*, el ensayo de Oz (1988) allí incluido).

²⁵ El límite previo es 1591. 1596 parece demasiado tarde. Tal vez una fecha entre 1594 y 1595 sea lo más realista (*cf.* Gibbons 1980, 26-31).

representaciones que experimentarían los espectadores isabelinos, confirmando ser "THE MOST EXcellent and lamentable Tragedie...".

Para las portadas de *Romeo and Juliet* existen antecedentes interesantes en los que también se identifica a lo emotivo como rasgo primordial, incluso a la par o por encima del género. En la ya referida portada de *Arden of Feversham* (1592), además de lo citado, se lee: "The lamentable and true tragedie of M. Arden of Feversham in Kent". En 1563 se había publicado "The lamentable historye of the Prynce Oedipus". Desde luego, una coincidencia significativa es que la portada de "The tragedy of Pyramus and Thisbe" llevaba el subtítulo "Tragoedia miserima". Las portadas, insisto, pueden considerarse inscripciones-definiciones de los textos; a través de ellas el público podía ya bien recapturar su original impresión de una obra que le había dejado huella (tanta que su publicación fuese motivo de una disputa de mercado, como con *Romeo and Juliet*) o bien advertir, con base en esos textos-obertura, las causas de la popularidad de una obra. Así, estas portadas constituyen una especie de *impresa*, de leyenda predefinitoria del artefacto. Pero en las que se han citado someramente aquí, la *impresa* parece inclinada hacia la memoria de las pasiones; serían, en todo caso, una especie curiosa del concepto, menos definitivas o demostrativas que las de obras como *The Winter's Tale*. Para mayor complicación —amén de que la recurrente "lamentabilidad" de portadas análogas es más residencia de los cuerpos que del intelecto— para *Romeo and Juliet* tenemos dos portadas, como los títulos de la *Cena del Veronés*

En ambas portadas "originales" de *Romeo and Juliet* se consigna el adjetivo "EXCELLENT" para la popular tragedia. El Q1, no obstante, hace énfasis en que *Romeo and Juliet* es "AN/ EXCELLENT/ conceited Tragedie [...]", donde resalta "conceited", índice de composición *literaria*. Esto resulta un tanto paradójico, pues el Q1 es un texto primordialmente derivado de la experiencia *teatral*, no la *literaria* (vid. Gibbons 1980, 13ss.). El Q2, por el contrario, registra "lamentable" como complemento de "EX-/cellent" dándonos un índice del impacto *emotivo* —más directamente dramático, digamos— de la obra, su efecto *teatral*, antes que revelamos que Q2 es, como se ha demostrado ampliamente (vid. Gibbons 1980, 13ss.) un texto mucho más cercano a la escritura y, por ende, un producto más literario que teatral. De nuevo la paradoja, que podría ser síntesis al estilo neoplatónico: *discordia concors* de la historia documental. Esto, aunado a que el Q2 significativamente define su texto como "THE/ MOST/ EX-/cellent [...]" y no sólo como el Q1 "AN EXCELLENT [...]", nos puede sugerir los motivos "mercadológicos" de quien publica el Quarto "bueno": no sólo es éste *El* texto más

completo, apegado y veraz de la exitosa pieza, es, ante todo, el que registra o reproduce la dimensión emotiva original, el rasgo más atractivo de la "*lamentable Tragedie*".

Que la lamentabilidad de *Romeo and Juliet* es el rasgo predominante en las respuestas a la obra,²⁶ y por tanto correctamente subrayado en el Quarto "legítimo", queda fuera de duda si observamos que en lo sucesivo *Romeo and Juliet* ha sido tratada como una pieza de "amor" o "pasión". Lo que quedaba –y quizá siempre queda– como impresión total de la obra se refiere con toda sencillez y oportunidad en sus famosos versos finales, que por ser finales y pareados son de lo más memorable: "For never was a story of more woe/ Than this of Juliet and her Romeo" (V.3.308-309).²⁷ Queda, pues, registrado, archi-tectónicamente confirmado (como se anuncia en la portada-*impresa*: "THE MOST EX-/cellent and lamentable...") que este artefacto no tiene ni puede tener comparación en lo que a impacto emotivo se refiere; que es la cosa en sí, un artefacto cerrado, completo, definitivo, Idea. O cuando menos eso es lo que parece desear su autor; más bien, lo que desean promover tanto él (un negociante de mucho éxito y socio potente de la compañía) cuanto sus coempresarios, con visión supremamente mercadológica.

Un par de reflexiones posteriores –de corte "serio" y que podrían hacer feliz al bardólatra– respaldan aún más el hecho de que la memoria propiciada por *Romeo and Juliet* es de índole emotiva. En 1624, en su *Anatomy of Melancholy*, Burton nos dice que él "never heard of a tragedy of more woe, than that of Juliet and her Romeo", repitiendo casi *verbatim* los célebres versos finales. Por su parte, en su portada, *The Tragedy of the Unhappy Faire Irene*, de 1658, proclama ser una pieza "[...] of like woe, as that of Juliet and her Romeo".²⁸ "Of like woe", que no "[...] of more woe", claro está; como que ninguna otra podría equipararsele, bardolatría *dixit*. No sólo el impacto de *Romeo and Juliet* se concibe inigualable, sino que sus versos finales la definen (re-definen) en consonancia con su portada (con esa especie de *impresa*), indicando, quizá, la deseada cerrazón del artefacto: nuestra *impresa* anticipa "lamentable" y la impresión final vuelve indeleble el impacto emotivo. Existe una diferencia

²⁶ Respuestas tanto "altas" como "bajas", naturalmente. Aunque, por otra parte, la emotividad pura de *Romeo and Juliet* (esto es, lo que de ella no está estrictamente entrelazado con la lírica sonetista) nunca ha parecido hacer distinciones en términos de "alto" y "bajo".

²⁷ Ésta y todas las citas y referencias subsecuentes al texto de *Romeo and Juliet* provienen de la edición de Gibbons (1980) por acto, escena y verso(s).

²⁸ Las referencias se hallan acopladas en Taylor (1996, s/p).

interesante entre *impresa* y final, sin embargo. La más lamentable de las tragedias, la de *Romeo and Juliet* (portada) resulta ser la incomparablemente dolorosa historia de... "Juliet [*Juliet*]... and her Romeo" (versos finales). La tragedia, así, se identifica no como la del joven sino de la joven subrayada en la portada de Q2... y de su Romeo.²⁹ Asimismo, en la otra "lamentable" tragedia de amor y comercio que antes se comentó, la protagonista es Alice Arden ("wicked woman"), y no "M. Arden of Faversham". Aprentemente, tanto en *Romeo and Juliet* como en *Arden of Faversham*, los términos protagónicos de la *impresa* (cualquiera de las dos), resultan curiosamente invertidos al "cerrar".

Conviene ser prudentes, como el Veronés. Naturalmente, la disonancia inscrita en los dos últimos versos de *Romeo and Juliet*, en la inversión del orden de los nombres tal como aparecen en ambas portadas, parece producto obligado de la rima (en pareado, como viene bien a una obra cuyo cimiento es el arte del soneto). Y también se deja leer como una graciosa inversión simétrica de la disposición de los términos en la portada, o como operación sintética neoplatónica. Todo ello nos tranquiliza, pues impide (¿o no?) que el "disidente" de inmediato postule que tal reversión es por sí misma un índice de inestabilidad (de subversión, de politización, etc.). Concedido. Pero de cualquier modo no está de más señalar la inversión del orden tradicional de los nombres; y quizá tampoco sobra señalarla como se hizo, como una disonancia. Después de todo, disonancia no significa disidencia (todavía). Después de todo, "disonancia" es un objeto semejante a "desafío", perceptible en lo inmediato del teatro, un objeto sensual; "disidencia" se acerca más a "institucionalidad", un objeto intelectual-parateatral "alto". Después de todo, pues, "disonancia" es como abordar *Romeo and Juliet* desde los cuerpos, desde su territorio privilegiado, la emoción. Insisto, entonces, en que no está de más señalar la inversión del orden tradicional de los nombres como una disonancia.

Es cierto, *después de todo*, que, en parte, las controversias alrededor de *Romeo and Juliet* radican en si es o no una tragedia; y también que, en parte, las respuestas a esa pregunta tienen que ver con quién/es es/son el/los personaje/s protagónico/s. En el siguiente capítulo se abordará la cuestión en favor de Julieta. Aquí, baste señalar que el problema expresado a modo de un *qué* (si la tragedia es o no tragedia) tiene que ver, conforme a las portadas, con *cómos*: con la obra "conceited" (compuesta a manera de un *cómo* literario) y con la obra "lamentable" (compuesta a manera de un *cómo*, un artefacto estimulante de la

²⁹ Ciertamente es que, además, en la portada del Q2 el nombre de Romeo aparece en tipografía notablemente mayor que el de "Juliet": tanto mejor para este comentario.

emoción). De hecho, genéricamente, en un ámbito de discusión teatral, el cómo a juzgar, antes que otra cosa, sería *una tonalidad*: habría que determinar si *Romeo and Juliet* está escrita para ser actuada en un tono estrictamente trágico, o si apela más primariamente (y a la vez más superficialmente) a las emociones simples, más como el melodrama: en tonos patéticos. Esto es, habría que buscar si en ella se inscribe la diferencia entre lo que es triste o lamentable y la profunda y máxima experiencia del dolor trágico.

No quiero decir que *Romeo and Juliet* sea un melodrama; por lo contrario, no se trata de *definir* sino de *subrayar lo ausente*: para *Romeo and Juliet* no se ha establecido una definición genérica, algo históricamente controversial aun dentro de una historia (la crítica shakespeariana) para la cual el *género* de cualquier miembro del canon es de sí una controversia. Estamos hablando de *otra presencia* que depende de la ausencia: la de *Romeo and Juliet* en el canon como uno de sus cuerpos más inestables. Existen tantas dudas sobre su ser tragedia que, en efecto, la distinción del *tono* general de la obra se vuelve un criterio relevante para quien desee montarla. Y la popularidad "inigualable" y "universal" de *Romeo and Juliet* tiene mucho que ver con que su impacto emocional sea tan grande ...y tan superficial en muchos casos. Tal superficialidad, por ejemplo, es más propia del melodrama, el tipo de obra que apela a nuestras emociones inmediatas, crudas, antes que a las emociones complejas y trascendentes, como lo hace la tragedia.³⁰ De nuevo, *Romeo and Juliet*, al parecer, desde el principio, que es el final, en contra de lo que indican su portada-impresión y su pareado definitivo, cae en una zona crepuscular, como (la d)el soneto 73. Como los cuerpos de Miguel Ángel.

La obra debe gran parte de su popularidad a aspectos que cautivan al público amplio (que incluso cautivan a públicos que *no la conocen* como texto o teatro sino como fijación cultural) porque ejercen un atractivo incluso francamente cursi (tan cursi, también, como lo haga la versión particular, de índole teatral o personal). Esos mismos aspectos logran, por otro lado, irritar a muchos comentaristas, espectadores y lectores. Una diferencia importante en esto último, sin embargo, es la que existe entre quienes se irritan *con* la obra en sí, como

³⁰ Una discusión clásica (esencialmente estructuralista) del problema genérico está en Bentley (1972a). Los criterios que utiliza nuestra admirable teórica y maestra Luisa Josefina Hernández (cuyas enseñanzas nunca tendrán publicación formal de su parte, por desgracia) siguen de cerca a los de su maestro Bentley. En la misma línea se puede consultar también a Rivera (1993). Thomasseau (1989) aborda el género del melodrama desde su formulación moderna, más estricta, pero da someras pautas introductorias sobre el problema del *tono* en el teatro.

un artefacto inherentemente irritante por sentimental(oides), y quienes se irritan porque la versión particular lo ve o presenta de tal manera. El grueso de las respuestas menos reflexivas, tal vez, simplemente se apega a una fijación del texto cultural *construido alrededor* de la obra, un texto eminentemente emotivo, muy a la manera en que *The Anatomy of Melancholy* o *The Tragedy of the Unhappy Faire Irene* lo evocan.

Fuere cual fuere el resultado de una discusión sobre la tonalidad genérica de *Romeo and Juliet*, el hecho es que su *impronta* es decididamente emotiva y por tanto esquiva. Y también que no por ser los aspectos "altos" los privilegiados por su especie de portada-impres, son ellos los únicos —o siquiera los predominantes— rasgos memorables para todos los espectadores-lectores. La portada deja *fuera* ciertas características populares de la obra, a saber, el atractivo también inolvidable de los personajes cómicos en la historia de las respuestas a *Romeo and Juliet*: e.g. la Nodriza, Mercurio; y esa ausencia es particularmente significativa,³¹ ya que el otro término genérico recurrente es el de "tragicomedia". Las más de las veces, no obstante, el debate genérico sobre la obra se ha hecho con la simple mira de leer en ella la "mixtura" sin considerar que la etiqueta de hecho se aplica a un género al que no caracteriza simplemente la presencia, incluso insistente, de elementos cómicos dentro de un cuadro esencialmente trágico.³² Aun considerando rasgos que específicamente clasifiquen a la tragicomedia más allá de la mera "mezcla", *Romeo and Juliet* permanece inestable. La inaplicabilidad de la prescriptiva estrictamente aristotélica, o de sus derivaciones, al teatro isabelino debe invocarse en este caso, para reforzar la evidente imposibilidad de dar definición genérica a *Romeo and Juliet*. Para más complicación, el orden de los factores, si no se puede decir que altere el producto, si puede alterar el juego de la percepción: en *Romeo and Juliet* la preponderancia genérica inicial es la de lo cómico o meramente "feliz" (al menos aparentemente) y las notas finales son trágicas, o a lo menos "lúgubres".

El asunto no carece de antecedentes, de matrices histórico-culturales, que nos recuerdan la negociación entre el teatro "bajo" y "alto" italiano e inglés relatada al principio de este capítulo. *Christus Redivivus*, obra de Grimald representada en Oxford alrededor de 1540,

³¹ Sobre todo a la luz de portadas-impresas del mismo Shakespeare que hacen hincapié en personajes cómicos. Por ejemplo, las de *Henry IV*, 1 y 2, donde, desde luego, se hace destacar a Falstaff (fig. 44).

³² Para consideraciones genéricas estructuralistas clásicas sobre tragicomedia ya he remitido a Bentley (1972a) o a Rivera (1993). La discusión del mismo término en un ámbito social-histórico-político de W. Cohen (1985) es apreciable.

por ejemplo, consigna el subtítulo "Comoedia Tragica", y es probablemente la primera que hace uso de los términos conjugados dentro de la tradición inglesa. *Damos and Pithias*, de Edwards (1565), es una "new tragical comedy"; pero *Cambises* de Preston (publicada ca.1570) es "a lamentable comedy mixed full of pleasant mirth".³³ La volatilidad de los elementos genéricos en *Romeo and Juliet* puede sugerir juegos aún más complicados.

Romeo and Juliet, conforme a sus portadas-impresas, apunta a la construcción "excellent" (Sidney *dixit*), pero de igual modo se transforma y se retroalimenta en prolijo y tenso agolpamiento de elementos disidentes de sí y de todo. Sería apropiado observar la actualidad y actividad de algunos. Primeramente consideremos algunos de sus estratos "altos", para luego explorar territorios "bajos", su mundo cómico, tan memorable como obviado está de las portadas.

³³ No hay que olvidar —nos lo recuerda personalmente Angelina Muñiz— que *La Celestina*, la historia cómica del amor trágico de Calixto y Melibea, es una obra que genera fluctuaciones comparables.

Tercera parte:

***“...and thy image dies with thee”:
la reflexión errática***

Capítulo 5

Romeo and Juliet. Colusión y colisión

Rey: Vivirá con firme ley

La paz y amistad que espero.

(Lope de Vega, *La mayor virtud de un rey*, III.1)

I. OSCILACIONES DESDE LA BALANZA

La "lamentable" *Romeo and Juliet* ha quedado fija en la cultura occidental como la **Archi-Romeo y Julieta**, a pesar de ser un eslabón (un eslabón muy importante, por supuesto) de una larga cadena anterior y posterior a ella. Esta cadena incluye no sólo Julieta y Romeos, claro está: resulta obligado hacer referencia a la clásica percepción de De Rougemont (1978) sobre la conexión entre **Romeo y Julieta** (la archihistoria de los amantes, no sólo la obra shakespeariana) y el mito de Tristán e Isolda, por ejemplo.

Las "fuentes" usadas por Shakespeare pueden haber sido muchas y su transmisión es interesante. Para estos propósitos, basta identificar la principal: el poema *Romeus and Juliet* (1562), de Arthur Brooke. El poema de Brooke traduce una traducción francesa de una versión italiana de muchas versiones italianas.¹ Hay versiones españolas coetáneas: Lope tiene sus *Castelvines y Monteses*, comentada cabalmente desde hace tiempo (e.g. Villarejo 1967), y a últimas fechas ferozmente reivindicada *vis à vis* su "gemela" inglesa (e.g., Rodríguez-Badendick 1991); *Los bandos de Verona*, de Francisco de Rojas, parece tener menos argumentos que la obra de Lope para una reivindicación tal. Y las inclinaciones modernas son innumerables. Por su precisión documental, refirámonos sólo al cine.

La lista de filmes en Holderness y McCollough (1994) alcanza la cifra de 24 (una más que *Macbeth*) e incluye versiones italianas, francesas, españolas, hindúes y egipcias, siempre directas, desde 1900 (un filme mudo francés). No se registra allí, sin embargo, la versión ruso-británica de 1992.² Sólo la lista de *Hamlets* es mayor: 36, incluyendo la versión

¹ Es decir, de la traducción de Boiastuau de la *novella* de Bandello. Brooke es indiscutiblemente la versión que Shakespeare conoció y utilizó. Para un estudio firme y completo, *vid.* Bullough (1977). La discusión de Gibbons (1980) es muy interesante. Spencer (1968) ofrece un texto que Bullough curiosamente no registra: la traducción de William Painter de la "Romeo and Julietta" de Bandello en su *Palace of Pleasure* (1567), libro del cual se sirvió Shakespeare en otras ocasiones.

² Por ser un filme de animación, seguramente (Sebyakov, prod.). Éste fue exhibido durante el programa de documentación visual en el VI Congreso Mundial Shakespeare (1996). Una lista así, desde luego, no incluye tampoco documentos de video, como el *Romeo e Julieta* (Grisolli, dir. 1980), ni la grabación de la extraordinaria producción de "O Galpao" de Brasil; y tampoco algunas piezas que se documentan en la

de Branagh (1997). Ello por tanto excluye versiones como la consabida *West Side Story* o adaptaciones paródicas, como la de, digamos, el nacional Cantinflas (1948). La más reciente versión es por demás controversial (Lurhmann 1996).³

El atractivo de *Romeo and Juliet* precede a cualquier lectura de texto o de puesta. Una medida de la importancia del efecto de una obra así, apenas comentada, nos la ofrece su popularidad en algunos aspectos así como su impopularidad en otros. La vitalidad y humor franco de los personajes cómicos llenan la historia crítica de *Romeo and Juliet* de loas y albricias y diversas opciones menos entusiastas. Y otros elementos, también de carácter emotivo, pero correspondientes a los estratos "altos" del texto, también llenan páginas, no siempre laudatorias. La "historia de amor imposible" es lugar común del gusto general, y no se puede sino sospecharla origen de muchos excesos bardólatras, ciegos a lagunas – genéricas y prácticas– que abundan en el texto dramático.⁴ La "pareja de bobos adolescentes" es lugar común del disgusto, tanto general como "especializado", con la "inmadurez" de la obra.⁵ Y hay quien sigue censurando con los ojos del sentido común la desobediencia de los chicos para con sus mayores.

Por pedestre que parezca, esta última y tópica interpretación de la obra está ya en el Prefacio de Brooke a su *Romeus and Juliet* (prefacio que también funciona como *impresa*):

And to this ende (good Reader) is this tragicall matter written, to describe unto thee a couple of unfortunate lovers, thralling themselves to unhoneest desire, neglecting the authoritie and advise of parents and frendes, conferring their principall counsels with

videoteca de la Universidad de Ferrara gracias al esfuerzo de Mariangela Tempera: dibujos animados, programas televisivos y fragmentos de prácticas culturales varias (entre series de televisión y versiones insospechadas en video). El acervo de Ferrara es una delicia para quien guste del Shakespeare de la loca cultura interreferencial (y sobre todo, paródica) de hoy.

³ Al cierre de alguna edición de este trabajo, leí con alivio en *Reforma* (08/08/96 sec.E, p.11) la refrescante noticia de que Televisa haría competencia al amarillismo de las telenovelas de TV Azteca con "la propuesta de presentar una historia original, ante el abuso de 'los refritos televisivos' y sin el abuso de escenas candentes". El título de la ennoblecedora empresa sería *La culpa*. "Bajo la producción de Yuri Breña [quien afirma que el argumento es 'algo inédito'] y Pinkie Morris [sic], *La Culpa* fue presentada como una historia de amor, odio, intriga y pasión que narra la vida de dos jóvenes, Isabel y Miguel, quienes se enamoran desde la primera vez que se ven, pero la rivalidad de sus familias los separa". El presente comentarista se reserva toda opinión, excepto que Isabel y Miguel seguramente ríman más que Romeo y Julieta.

⁴ Considérense, por ejemplo, las varias ocasiones en que Brian Gibbons (1880) hace gala de acrobacia justificativa para algunas secciones de *Romeo and Juliet* que invitan a reconsiderar la firmeza de la pluma shakesperiana de la primera época –más por resultar *demasiado confiada* que lo contrario. Para ser justos, con todo y esa tendencia, el trabajo de Gibbons es muy valioso, como se hará evidente.

⁵ La referencia, por supuesto, es el histórico juicio de A.C. Bradley.

dronken gossypes, and superstitious friers (the naturally fitte instruments of unchastitie) attemping all adventures of peryll, for thattaynyng of their whised lust, usyng auriculer confession (the kay to whoredom, and treason) [...]. (en Gibbons 1980, 239-240)

Las frases del Prefacio de Brooke nos transportan a la portada de *Arden of Faversham* una vez más. Nuestro dramaturgo parte de una fuente cuya intención *expresa* es semejante moralina-*impresa*. Ni Shakespeare, ni el mismo Brooke, parecen *hoy* tener ese propósito "didáctico" (*sic transit...*). Si leemos cualquiera de los dos textos, en general tal vez sentiremos o hasta defenderemos que ninguno de los autores "en realidad" quiso "demostrar" qué cosas tan terribles le pasan a los desobedientes. Creemos percibir una discrepancia entre un propósito expreso —que nos alcanza porque está *impreso*— y una realización artística que juzgamos "intemporal" pero que con ese mismo juicio confirma su relatividad.

De nuevo estamos ante un ajuste que contempla un desafío. Tal ajuste se realiza a través de *nuestra* percepción. La dinámica de desencauzamientos y de reencauzamientos es, pues, cuestión de la experiencia crítica. Cuando se habla de la experiencia crítica, estamos hablando de la nuestra tanto como la del autor, coexistentemente. Las obras que se desarrollan dentro de la dinámica creativa inestable tienden a ser inclusivas; tienden a romper, sí, pero un romper que quiere decir *abrir*: nada sino eso fue la principal resulta de Galileo. Los creadores inestables y su experiencia crítica se pueden imaginar colocados dentro de una figura como las que crean, digamos, por ejemplo, un triángulo irresuelto, una espiral del tiempo y el espacio cuyo vórtice es el mismo que ocupamos hoy ...y distinto: "...itself/ But by reflection...", una continuidad de *lo crítico*.

Luego entonces lo inestable no se puede referir sólo a los artefactos o a sus artífices, sino siempre al hecho primordial de que los artefactos y sus artífices juegan el juego crítico con nosotros, las criaturas de lo crítico: irremediamente jugamos, pues, ese juego (en sentido, también, estricto). En el caso de Shakespeare tal interactividad es casi su propia vida. Leer *Romeo and Juliet* hoy (o cualquier otra obra shakespeariana) sólo puede ser entablar una conversación con su historia crítica: la concomitante y la sucedánea.

Un catálogo en lo "alto"

Juicios concurrentes con las infames frases del Prefacio de Brooke no son inusuales, aunque no queden registrados, y tampoco han sido infrecuentes en la historia *impresa* (documentada)

de los juicios sobre Shakespeare.⁶ Pero, dice el bardólata, seguramente una obra del "primer" dramaturgo no puede tener una moraleja tan pedestre, ¿o sí?⁷ Abordar *Romeo and Juliet* como drama y teatro inestable exige adoptar una apertura casi total (cosa difícil) respecto del texto y de su crítica, refinada o no. Ahora, tal necesidad será de tomarse en cuenta para explorar estratos "altos" de la obra. En ese sentido, no es de menospreciarse que una introducción como la de Brian Gibbons (1980) para *The New Arden Shakespeare* despliegue las sutilezas de quien conoce y está consciente de un ámbito de diseño y composición cuyas raíces en la Idea son numerosas y diversas. Naturalmente, las variantes, como se implica en el hecho de que Idea sea su raíz, dependen precisamente del principio rector. Empero, con Shakespeare eso sucede hasta donde la inestabilidad lo permite.

Para utilizar el ejemplo de Gibbons ventajosamente, señalemos que su introducción resume de modo brillante —aunque un tanto imbuida de "romeísmo"— aspectos de la obra que se nos escapan en la experiencia común. Gibbons, por ejemplo, privilegia el aparato sabio relativo al parentesco cronológico y estilístico de *Romeo and Juliet* con *Love's Labours Lost*, *The Two Gentlemen of Verona* y *A Midsummer Night's Dream*, así como con otras obras — *The Merchant of Venice*, *Much Ado about Nothing*, *All's Well That Ends Well* y *Measure for Measure*— ligadas a la información que el dramaturgo obtuvo de textos italianos, *novelle*. Gibbons privilegia esos aspectos por sobre otros, menos refinados pero tal vez más pertinentes para el lector común y corriente (aunque todo esto es simplemente lo normal en una edición *Arden* de la segunda generación). Se debe apuntar que las fuentes italianas crean una importante liga entre tales textos shakespearianos precisamente por su interés común en lo que Gibbons denomina "broken nuptials and their social and rational

⁶ Las historias de la crítica shakespeariana de cuatrocientos años nos lo dicen aquí y allá de ésta y de otras obras, y no hay razón para creer que en la actualidad no existan tanto como en los siglos más obviamente acusados de moralina, el XVIII y XIX. El caso es que ahora semejantes reflexiones constituyen anatema en los ambientes "serios". Pero basta darse una vuelta por páginas de los recuentos históricos de Schoenbaum (1991) o de Taylor (1989) o de otros menos renombrados, y comparar ciertas fichas de cualquier edición de la *World Shakespeare Bibliography* para detectar que la orientación de algunos trabajos "serios" no está necesariamente lejos de los renglones de Brooke, tanto en el caso de ésta como en el de otras obras. Mi propia experiencia con públicos carentes de las prefiguraciones que los shakespearistas prefieren (preferimos) denominar "métodos" me ha proporcionado múltiples ejemplos. Resulta curioso: en muchos sentidos, incluso la crítica que tiene por fundamento "desencauzar" al Shakespeare encajonado en esquemas de dominación y reducción, ante todo parece ejercer en tales lectores-espectadores una acción de reencauzamiento. El asunto, sí, es otro más de los temas "calientes" en la shakespereótica, ese mundo crítico en crisis.

⁷ Para el presente comentarista tales opiniones, sin importar su "crudeza", en lo esencial son tan válidas como cualquier otra.

reconciliation" (1980, 33, énfasis mío), tema de evidente importancia para la época, como lo apuntó Belsey, con otra orientación crítica, sobre *Arden of Faversham*. Del mismo modo, Gibbons pone en primer plano su conocimiento de Sidney y de la evidente relación entre *Romeo and Juliet* y *Astrophil and Stella*. Aparejando esos textos, Gibbons habla de la tradición petrarquista como sustento y punto de choque con la obra de Shakespeare; de la interpenetración de Ovidio y el autor inglés —y las complejas interacciones textuales derivadas—; de las fuentes *in extenso*; de los temas del Tiempo y la mutabilidad; y también incluye algo de iconología; un poco de la teatralidad —en especial, claro, en relación con la mezcla de tonos y géneros—; y opiniones sobre la "textura de la vida"; y la "resolución" de la obra como un acto de "alquimia".

Si bien este catálogo no hace justicia a la sabiduría de Gibbons, sí nos permite un vistazo a varias cosas importantes. En primer lugar, refleja la amplitud y estilo de las ediciones *Arden* hasta antes de la actual tercera generación (en proceso). Esto es mera información. En segundo, nos habla del característico énfasis "literario" de tales ediciones. Esto es significativo respecto de cómo se ha tratado el asunto Shakespeare en la tradición editorial, digamos, "conservadora", y respecto del conflicto lírica-drama en *Romeo and Juliet*. En tercero, nos ofrece una rápida revisión de muchos puntos importantes que, como digo, no son del conocimiento común y que, con todo y que sean primariamente "literarios", están ligados a cualquier esfuerzo de abordar *Romeo and Juliet* significativamente, aun desde el fundamento de las respuestas emotivas. En cuarto nos remite al interés por el matrimonio y su, siempre con Gibbons, "social and rational reconciliation". Y quinto, nos indica cuánto debe *Romeo and Juliet* a su contexto de pensamiento poético, algo de lo más significativo.

Pero también es interesante ver qué *no* incluye Gibbons y qué es lo que nos dice lo que no incluye. Brillan por su ausencia críticas a las obvias ocasiones en que Shakespeare somete la dramaturgia a su afán de testimonio poético, así como a las no pocas veces en que se impone realizar algún corte para concretar escénicamente lo dramático.⁸ Brillan también por ausentes observaciones sobre la inocultable sensualidad y sexualidad,⁹ salvo en

⁸ Por ejemplo, teatralmente, la escena III.2 —en especial el intercambio entre la Nodriza y Julieta— pide severos cortes; asimismo IV.4, el descubrimiento del "cadáver" de Julieta y las subsecuentes muestras de "dolor", junto con la intervención de los músicos, no sufren mucho si se aplican las tijeras adecuadamente. Etc. Por otra parte, ¿qué hacer con la escena del farmacéutico y Romeo, o con la extensión de la escena posterior a las muertes de los amantes? Históricamente, *Romeo and Juliet* es el tipo de obra que se ha beneficiado de sustanciales cortes para montaje y no al contrario.

⁹ Digo "inocultable" en recuerdo de que, incluso hoy en día, por ejemplo, las versiones de la obra incluidas

comentarios sobre la procacidad de los personajes cómicos o "bajos", siempre "racionalizados". Es también notable que Julieta sea abordada con típica condescendencia. El autoritarismo y la carencia de autoridad se tratan —por así decirlo— marginalmente, y en general los problemas políticos se canalizan a la "universalidad" del bardo. Todo esto, en una edición así, resulta predecible, pero no es por ello menos significativo.

Partamos del propio Gibbons para referir la lectura de *Romeo and Juliet* y sus evidentes raíces en Idea a matrices imaginativas, a principios de composición y a programas críticos que nos revelen las conexiones de la obra con la oscilación intersecular de entonces y de hoy. Para ello, me permitiré tratar de jugar con distintos papeles lectores, ya "refinados", ya "inocentes": ojos potenciales que advierten y "aplican" diversas formas de desear la "verdad" de *Romeo and Juliet*, y que revelan, quizá, su *ausencia*, que es teatro e historia.

Entrar de dos en dos. Simetría activa

Tomemos la primera escena, asiento del principio constructivo de la obra: la oposición de mundos como los define la geografía simple del "arriba"/"abajo" y de los "lados". Como con otras características que nos describe Gibbons, lo que nos dice de la primera escena de *Romeo and Juliet* es presunción bien compartida:

[Shakespeare] provides a *very firm basic structure*: the opening and closing of the play, and the central scene, involve the whole community, and are marked by the appearance of the Prince, to use his authority on his turbulent city. The strong *design* is reinforced by the use of an *identical structure for all three of these episodes*. (1980, 39, énfasis mío)

Estructura, diseño recurrente. Un todo evidentemente partido por tres entradas clave: las del Príncipe. Entre el principio de dividir en tres, el número Tres y los sonetos hay un relación ya discutida. Los sonetos y *Romeo and Juliet* son interpenetraciones autoelocuentes: tres es su principio de la proporción, un triángulo compositivo, de nuevo. El número tres no es el favorito de Shakespeare diseñador sólo por casualidad. Sin por esto desechar cuantas posibilidades esotéricas se revuelvan a su alrededor, tres es un número muy razonable para cualquier estructura básica, y muy útil si el programa aspira a la claridad. Pero la primera escena de *Romeo and Juliet* va más allá. Recordemos: los triángulos shakespearianos son inestables.

Si observamos la figura 45 nos será más fácil visualizar las implicaciones de lo

en muchos textos de lectura para escuelas secundarias norteamericanas procuran "aliviar" —léase castrar— al texto de casi todo lo que implique sexualidad activa. Craso e inútil error.

siguiente. El Príncipe, en efecto, "marca" la escena; lo notable en cuanto diseño es su aparición justo a la mitad. Con mitad no quiero decir una medida estricta de una cantidad, digamos, de parlamentos, sino como posición dramática y efecto que parten la escena en un antes y después definitivos. El antes y el después reflejan una dinámica de oposición entre actividad y contemplación: la violencia verbal y física de los sirvientes de Capulet y de la riña colectiva subsecuente, en un lado; la exquisitez de los taciturnos primos Montague, verbalidad de un reposo cuyo mundo físico está virtualmente sublimado, en el otro. Tres puntos: vértices y cúspide, aparente triángulo a la vista.

El Príncipe, luego —autoridad que crea el antes y el después de este momento teatral— separa la *actividad* inicial de la escena (acción burlesca y obscena que deviene violencia) de la *contemplación* elaborada, altamente organizada, que significa la segunda mitad de la misma (discurrir en lenguaje simbólico-petrarquista). El contraste, empero, no es sólo contraste. Cada sección de la escena es testimonio de *prácticas* igualmente eficaces y complicadas del lenguaje, de distinto nivel, sí, pero equiparables. Y lo más importante, su lenguaje es reflexión del cuerpo, ya sea por énfasis o por sublimación. Se establece una afinidad que convoca la divergencia.

El esquema que propongo en la figura 45 trata de hacer evidente esa divergencia-coincidencia de varios modos adicionales. El diseño básico, amén de significar del modo en que lo describe Gibbons, también busca representar, conforme a un principio nada sorprendente, una serie de relaciones inscritas dentro de un esquema triangular que coloca al soberano al centro y arriba, y registra una simetría relativamente perfecta en la distribución de grupos, de par en par. Antes de la riña, aparecen en escena *dos* personajes relacionados con la casa de Capulet. Durante la riña se suceden las entradas de Benvolio y de Tybalt, de Capulet y Lady Capulet, y de Montague y Lady Montague; esto es, las entradas se dan siempre en *pares*, todo en medio de un *maremágnum* creciente.¹⁰ Este crecer, gradual y acelerado, se representa en la figura 45 con una línea curva punteada, con espacios donde los personajes "entran" al proceso. Parece obvio, pues, que Shakespeare empieza el juego jugando con la noción de *Primum inter pares* para presentarnos al Príncipe: el Uno entre los

¹⁰ La entrada por pares sugiere que Abram, sirviente de Montesco, entre *acompañado*. El Q1, el texto ostensiblemente basado en un *montaje* acota: "Enter two servingmen of the Mountagues". Uno es el que *habla*: Abram. ¿El otro? Gibbons especula y lo identifica como Balthasar, el criado de Romeo. Sin importar su identidad, resulta obvio que al pensar en el montaje Shakespeare imaginó un desfile-riña distribuido en *pares*.

iguales, que operan de dos en dos.¹¹

Por su naturaleza violenta y acelerada, el proceso puede verse como una creciente, un ascenso hacia la posición superior, ocupada, naturalmente, por el Príncipe. Desde esa posición dominante dicta juicio y sentencia a la interrupción de la paz callejera. La curva creciente se convierte en decreciente por obra de la salida de la mayoría de los personajes, que hace al grupo disminuir de modo gradual hasta dejar en escena, otra vez, a dos personajes: Benvolio y Romeo, de la casa de Montague, quienes se colocan en el extremo opuesto a los dos de la casa de Capulet que abrieron la escena.

Un rápido vistazo a la primera escena de, digamos, *Richard II* revela el parentesco imaginativo-escénico con esta obertura de *Romeo and Juliet*. En la figura 46 (*Richard II*, I.1) las relaciones escénicas sugieren un triángulo y la imagen de una balanza, imagen tanto aquí como en *Romeo and Juliet* apropiada para sugerir un proceso de impartición de justicia. La figura de una balanza no es inusitada ni en la poesía ni en la dramaturgia ni, por supuesto, en la pintura renacentista;¹² y tampoco puede pasar inadvertida para un director que preste la mínima atención a los textos de *Romeo and Juliet* (vid. fig. 47, la distribución triangular de personajes en una balanza escénica, semejante a la de *Richard II*).¹³ Significativamente, el nombre del Príncipe, apenas sugerido en las acotaciones y tomado de Brooke, es *Escalus*.¹⁴ Nuestro triángulo ahora parece balanza.

Sin embargo, algo importante se puede añadir a partir de las relaciones temáticas entre personajes y grupos de personajes, como se busca mediante la inclusión de vectores en atracción ($\rightarrow \leftarrow$) y en oposición ($\leftarrow \rightarrow$) en la figura 45. Entre los sirvientes de Capulet y los de Montague, obviamente, se traza una relación de *repulsa*, sobre la base simple de la rencilla que los involucra por fuerza de una convención social. En esto, no obstante, se puede

¹¹ Algo que indudablemente le gusta hacer con sus sonetos, menos literal y, sí, más numéricamente: recordemos su fascinación con los números primos.

¹² Para ejemplificar, vid. Hocke (1975) y Panofsky (1985).

¹³ Nótese, asimismo, que el director de esta puesta ha colocado una espada al centro y en triangulación con el Príncipe y las cabezas familiares. La espada y la balanza (junto con Apolo y el teón) están, se recordará, en el *Sol Iustitiae* de Dürero o en la "Severidad" de Ripa (figs. 41 y 42). Estas asociaciones reverberan dentro de *Romeo and Juliet*.

¹⁴ En la versión de Painter arriba anotada, al Príncipe se le llama "Lord Bartholomew of Escala". Los della Scala eran, de hecho, la familia gobernante de Verona. Bartolomeo della Scala era Príncipe de Verona durante la época en que tanto da Porto como Bandello sitúan sus versiones. Si Shakespeare sin duda reflexionó en el aparente significado del nombre familiar al componer *Romeo and Juliet*.

establecer —la figura 45 lo hace— una relación de *atracción*, en tanto todos ellos se presentan como sujetos de un mismo proceso activo e inconsciente en el cual tomar partido no depende del razonamiento —ni siquiera de la simpatía— sino de la *institucionalización* histórica de la enemistad. Lecturas críticas puede derivarse —y se han derivado— de tal criterio.¹⁵

Lo importante aquí es que para otras relaciones en la obra es posible establecer nexos de atracción-repulsión semejantes, una dialéctica entre personajes y roles que de entrada sólo parecen repelerse pero que también pueden postularse como intentos de síntesis; síntesis que en ciertos casos se antoja mera dinámica dramática y en otros simbolismo neoplatónico (oximorones activos o conceptuales). La similitud inmediata es con la crítica fusión de elementos corporales en Miguel Angel o en Parmigianino, por ejemplo, o con la ambivalencia creada al interior del Veronés, como en sus semirrelieves de *la Cena*, por virtud del uso de rasgos bipolares en figuras aparentemente idénticas que crean un efecto de desintegración por postular la integración: basta comparar esto con las figuras decorativas del Perugino en *La entrega de las llaves*, de evidente univalencia. Esa dialéctica, por fuerza del drama emotivo, aun cuando se desee crear simbolismo, provoca efectos de cada vez menor resolución: paradójicamente, el autor más individuado hace *compartir* rasgos que aparentemente deberían *individualar* y *abstraer*, creando una interreflexión múltiple, ambigua, como si los personajes se arrancaran unos de los otros y "I/Thou" convergiera en la frontera en forma de cuerpo. De tal manera se puede llegar a observaciones más elaboradas que las que sugeriría la aparente claridad inicial que describe Gibbons.

* * *

"I/Thou" en detalles simples

Así, Benvolio hace *choque* (un acto dramático, activo, no sólo contraste o síntesis conceptual) y *concordancia* con Tybalt. Choque evidente en tanto son uno Montague y otro Capulet, reforzado por el nombre de Benvolio (no necesariamente evidente para cualquier espectador) y su invitación a cesar el pleito; y también por la beligerancia evidente de Tybalt. Al mismo tiempo "Part, fools, put up your swords, you know not what you do" (1.1.61-62), es una frase que anticipa la caracterización de Tybalt y hace ironía de la del propio Benvolio. Benvolio *pide* paz, Tybalt *expresa* hostilidad. Pero hay una ironía visual-teatral que subvierte la petición de

¹⁵ Si bien no son totalmente específicos a *Romeo and Juliet*, estudios como los de Cohen (1985), MacKay y McKendrick (1990) y Ryan (1995, éste sí específicamente) dan cuenta o pautas de modos de agrupar personajes conforme al criterio de conceptos y conflictos "institucionalizados".

Benvolio y lo liga con la beligerancia de Tybalt: aquél ha desenvainado.

En un análisis detallado posterior al impacto visual, se puede reforzar, en el lenguaje, la relación tensa que opera en ambos sentidos, oposición-atracción Tybalt irrumpe, espada envainada, para reclamar a Benvolio, "What, are you drawn among these heartless hinds?" (I.1.63). Luego realiza la misma acción que Benvolio, desenvaina, con propósito expresamente contrario. El juego de palabras, constante de la obra, es, como siempre, complejo. El Capulet acusa al Montague de haber desenvainado en medio de siervos/ (ciervas) sin agallas (sin "heart", corazón, o "hart" venado que las proteja) y por tanto de rebajar su rango (como si Benvolio también, "know not what [he] do[es]"), cobardemente esquivando a un igual con quien sí sería apropiado pelear. Pero, antes que otra cosa, se percibe la hostilidad, como si Tybalt, tonalmente, expresara a Benvolio que "no sabe" lo que se le espera: "Turn thee, Benvolio, look upon thy death" (I.1.64). Pero Tybalt tampoco "know[s] what [he] do[es]": su énfasis recae en "heart...", en lo visceral, no lo racional. Su respuesta automática lo pone en el plano de los "hinds" (c/siervos/as) a quienes desprecia.

Notemos el acento en la acción y en la participación de los sentidos y el cuerpo: "Part", "put up", "turn", "look". Acción y efecto se plasman en la escena, y quieren servir de refuerzo para lo que sin duda es el impacto inmediato del contraste Montague-Capulet significado en la red de oposiciones visuales-sonoras-evocativas entre el "...look upon thy *Death*" (I.1.64) de Tybalt contra "I do but keep the *peace*..." (I.1.65) de Benvolio, y la final respuesta del Capulet: "...peace? I *hate*, ...I *hate*..." (I.1.67). Una ironía adicional se inserta en que Benvolio invita a Tybalt a envainar —cuando él mismo ha desenvainado— y a *hacer grupo* para *separar* a estos siervos a fin de *lograr la paz-concordia*: "...put up thy sword,/Or manage it to part these men with me." (I.1.65-66). No hay por qué ir más lejos: los contrastes entre Montague y Capulet son perceptibles en lo inmediato y en lo mediato. Pero asimismo las concordancias.

Este vistazo a los escasos versos que intercambian Benvolio y Tybalt nos sugiere una línea temática importante para la obra en su totalidad. Desde un ángulo de lectura minuciosa se podría decir que hay aquí un juego inquietante, por ejemplo, entre "saber" y "no saber". Pero lo que parece de mayor significado es lo inmediateamente perceptible, esto es, que hay un juego entre *actuar* con un propósito definido pero con una *aparición* que apunta en dirección contraria. Los rivales, para mayor concordancia, están inmersos en una fuerza impuesta como institución y en una creciente de violencia: igual que los sirvientes. Luego, el caso es más el de una captura dramática del proceso historizado que mera conceptualización:

cuerpos que actúan e inciden en la historia. El signo fundamental sigue siendo que *vemos y escuchamos* en escena a dos que *son jóvenes y se (re)conocen* como tales dentro de un proceso. Y ya sea que nos quedemos allí o que —ciertamente mejor para propósitos académicos— partamos de allí y hagamos derivar tantas cosas como potencialmente sean argüibles, lo que se percibe *en escena, dinámicamente*, son nexos activos por igual concordantes y divergentes, así como (y no sólo) contrastes.

La opinión de Coleridge sigue cumpliéndose: Shakespeare procesa. Por ello es importante subrayar cierta implicación en las coincidencias entre los jóvenes. Como se colige de Gibbons (y ha sido notable para cualquier cantidad de comentaristas, si bien no del todo expuesto como sigue), el diseño de la primera escena efectivamente hace eco "legítimo" de la mentalidad constructiva jerárquica al insistir en la correlación entre el centro y cabeza del ambiente social (el Príncipe) con las cabezas-centros de los ámbitos familiares (Montague y Capulet), quienes son citados para entrevistas por separado en las que se dictarán medidas de castigo: la balanza mayor debe crear balanzas menores al interior de los extremos que intenta equilibrar si es que la estructura jerárquica ha de conservarse.

Pero la balanza, en apariencia —y en cierta medida— simétrica y equilibrada, está desequilibrada desde un principio, desde que los pesos depositados en sus extremos son así de extremos. Se podría argüir que eso es precisamente lo que hace estable a la balanza. Sin embargo, tal aseveración sería relativa a la significación que potencialmente tienen los extremos presentados. La pregunta sería: ¿es posible desprender un equilibrio, construir una reconciliación entre estos polos? Shakespeare, con la obra como proceso no parece ser coherente con la conclusión tectónica. Por lo pronto digamos que aquí (naturalmente, con la retrospectiva del lector-espectador que ya posee elementos globales de juicio tras leer-ver la totalidad de una *Romeo and Juliet*) se comienza a abrir una brecha en el programa tectónico y a filtrar una duda acerca de la capacidad de cohesión del principio central representado por el Príncipe y microcósmicamente depositado en Montague y Capulet. Veamos.

Entre Benvolio ("quiero bien, amo, tengo buena voluntad") y Tybalt ("odio, odio, odio") el contraste es tan marcado cuanto lo es una coincidencia primaria: su juventud. Estos son los dos primeros jóvenes con nombre que se nos presentan en la obra, un Montague y un Capulet, y su juventud es rasgo de atracción, con todo y lo que los impele a repelerse. Si bien Benvolio-buena voluntad sobrevive a la violencia, Tybalt, el mensajero de "look upon thy death" (hábil y temible ministro del matar), morirá, junto con *otros cuatro jóvenes* (que son un

Montague, otra Capulet y dos parientes del Príncipe; la muerte no parece hacer gran distinción). Esos cinco jóvenes mueren en este mundo-Verona, donde *los viejos* sobreviven.¹⁶ Esta conexión, patente, no quiere sino insistir en que, a partir *del propio diseño* que busca la conciliación, *el diseño mismo* entra en tensión y crisis *ya en la composición*, no por la carencia de un final "feliz" —de cualquier manera anticipada— sino porque el final no constituirá "cierre" convencional de la estructura, porque no proporciona resolución de equivalente geometría. Sigamos observando la figura 45.

Los viejos supervivientes son los próximos personajes de relevancia en aparecer, siguiendo el desfile de dos en dos, agrupamiento recurrente en la escena. Una revisión detallada de sus primeros versos nos llevaría a conclusiones semejantes a las obtenidas de leer los versos de Benvolio y Tybalt. No es mi deseo someter al lector al tedio de tal revisión minuciosa de relaciones de oposición-atracción; resultan por entero transparentes. Basta con enunciar ciertas conclusiones obvias. Las dos cabezas de las familias: en pugna, como se ha comentado hasta la saciedad, son en principio retratos de caracteres opuestos, reforzados por las también contrastantes personalidades de sus esposas: la rígida, sarcástica y egoísta madre de Julieta, y la prudente, pacifista y amorosa madre de Romeo. Pero también son semejantes, mutuamente atractivos.

Los términos "Old" y "Lady" los relacionan por mera empatía cronológica; y los relacionan con los otros dos personajes adultos que operan como subsanadores de la distancia entre Julieta y sus padres: la Nodriza y el Fraile. La atracción más importante entre los adultos, basada en la mera afinidad cronológica, se halla no sólo en lo que los "mayores" hacen, sino también en lo que dejan de hacer: ni ven ni escuchan —ni parecen tampoco hablar— con otra perspectiva que no sea la de su jerarquía o interés, y los viejos Montague —quienes aquí están para sugerir que el mundo adulto puede tener lados positivos— desaparecen casi por entero hasta la última escena, cuando el asunto ya no tiene remedio (al final incluso Lady Montague ha muerto). La balanza se inclina por necesidad dramática.

Al mismo tiempo la irreflexión y la prisa, por lo común achacada a los jóvenes de la obra, es signo constante *de los mayores*. Si bien el Fraile tiene por costumbre aconsejar prudencia y paciencia, sus acciones van bien en contra de sus precodificadas y expresamente racionales admoniciones; las limitaciones de juicio de la Nodriza están

¹⁶ A excepción de la madre de Romeo, fugaz representante de lo mejor del mundo "adulto", cuya muerte es explicable como nexo con lo "joven", si se admite lo que sigue.

reforzadas (podría decirse que incluso rebasadas) por su participación en un "juego" que la divierte; Capulet es agente principal de la prisa fatal cuando adelanta la fecha de matrimonio de Julieta y Paris; los reclamos de sangre y las amenazas de Lady Capulet contra el proscrito Romeo contribuyen a lo mismo y son muestras de hostilidad y beligerancia tan o más grandes que las de su "*cousin*" Tybalt. Todo esto sirve para establecer el contraste grupal con los jóvenes cuanto para crear en un lado lo que se advierte en el otro. Pero resulta muy complejo estabilizar esto como relaciones sintéticas, en especial porque a lo que apuntan, dramáticamente, es a la particularización de personajes dentro de esferas compartidas.

Así como se percibe un traslazo de lo condenable en los jóvenes hacia lo que es convencional autoridad en los viejos, hay una *infección* del mundo joven por el mundo viejo: Tybalt es portavoz de "I hate...". Benvolio, en contraste, comparte lo bueno que hay en ese mundo viejo que les hereda y transmite la enfermedad, al entrar en contacto armónico con sus tíos, en la segunda parte de la escena. Pero eso, su petrarquismo, es "bueno", diríase; y se estaría en lo correcto. Sin embargo, literal y simbólicamente, ese petrarquismo es *el mayor objeto de crítica en la obra*. Y antes del armónico encuentro entre Montagues petrarquistas, el Príncipe ocupa su lugar al centro de la balanza con un discurso propio de una justicia que no hace (o no parece hacer) distinguos, y que reconoce lo pernicioso de la conducta generalizada a partir del odio convertido en institución. Tras la intervención de esta autoridad (cuyos logros son más palabra que hecho), la escena se despuebla, nuevamente de dos en dos, hasta dejamos en presencia de los primos Montague, uno de los cuales es personaje central.

Todos estos entrelazamientos —por lo pronto mínimos— no sólo *presentan* contrastes sino que los componen o complican como integración de elementos contrarios. La noción que de inmediato vuelve a la mente es la del oxímoron como reflexión de postulados "altos", refinamientos neoplatónicos, en el dramaturgo popular. La primera escena de *Romeo and Juliet*, al llegar a los primos petrarquistas, parece la obertura a un drama que transitará por los caminos oscuros pero luminosos de la síntesis que es elevación. Resulta pertinente abundar un poco en esas cuestiones, ya un poco acotadas, para precisar de qué manera se les contempla aquí.

* * *

Integración-elevación-descenso

Ya he hecho referencia a la estrategia neoplatónica del oxímoron como nos la señala Kott (1987), y como se aprecia en Miguel Angel, con sus evidentes complicaciones. Pico y Ficino

nos lo entregan como camino a la *anagoge* que Schabert nos relató para la Ciudad-Mundo (1991). La estrategia de la ilusión-Idea de integrar el todo de los opuestos tiene una larga historia cultural. Campbell nos sugiere algo de ella, al definimos el término:

[...] this classical rhetorical term, "oxymoron," is defined [...] as "a combination for epigrammatic effect of contradictory or incongruous words (cruel kindness, laborious idleness)." It is a term derived from the Greek ὀξύμωρος "pointedly foolish," and denotes a mode of speech commonly found in Oriental religious texts, where it is used as a device to point past those pairs of opposites by which all logical thought is limited, to a "sphere that is no sphere", beyond "names and forms"; as when in the Upanishads we read of "the Manifest-Hidden, called 'Moving-in-secret,' which is known as being and non-being.'" (1982, IV, 188)

Hemos discutido asimismo cómo la insistencia en lo "vívido" también tiene origen en la retórica clásica. Ése es también el origen de la estrategia del oximoron neoplatónico.

Mas si adicionalmente recordamos lo que nos ha dicho P. Rossi (1989), para el momento intersecular lo meramente retórico no existe como tal, es un próspero continente de elaboraciones más complejas, cuyas ramificaciones alcanzan lo hermético. Lo "pointedly foolish" de la etimología, combinación de inocencia y locura, se asume como signo del misterio máximo. Si Pico y Ficino lo implican con la *anagoge*, tal entrelazamiento ocurre con otros grandes maestros de la integración:

Nicholas Cusanus wrote in his *Apologia doctae ignorantia* [...] that "God is the simultaneous mutual implication of all things, even the contradictory ones," and in this sense protested against what he called "the present predominance of the Aristotelian sect, which considers the coincidence of opposites a heresy, whereas its admission is the starting point of the ascension of mystical theology." (Campbell 1982, IV 189)

La conexión con Erasmo, por mencionar el ejemplo famoso, y con San Pablo, el ejemplo fundamental (*vid. Corintios*), es autoelocuente. De ahí a que la noción se filtre a la producción cultural refinada y alcance a nuestro dramaturgo no hay que anotar demasiado.

Romeo and Juliet es parte (ciertamente la más popular) de toda una tradición amorosa cuya reflexión mística intersecular sigue los pasos de las visiones neoplatónicas. Si se conoce *Romeo and Juliet* en dimensiones más allá de su portada-*in:presa* evidente (correlato de su larga y moderna historia mayoritariamente reductiva) se puede reconocer de inmediato un programa ambicioso que parece casi definido en la descripción, que el mismo Campbell hace de la presencia del oximoron rector hacia la *anagoge* del *Tristan* de Gottfried:

In the progress of his legend the steadily mounting tension of the polarities of joy and sorrow, love against honor, death-life, light and darkness, can be read as a gradually deepening and expanding realization of the nature of that mighty goddess beyond the male-female polarity who was celebrated by the Minnesinger Walther: the same

represented in the center of the Orphic Pietroasa bowl, between the two lords of the light and the great dark, the eye and the heart, Apollo and the god of the abyss; or again, of whom the Graces and the Muses are the manifest allure—dancing in tripod before the eye of heaven, with yet silent Thalia, immobile in the earth. (1982, IV 189)

Las coincidencias son tentaciones casi irresistibles para proclamar en *Romeo and Juliet* el triunfo neoplatónico sobre la experiencia crítica. Pero no habría que sumergirse de lleno en ese mar sin advertir que nuestro dramaturgo acusa variables de gran importancia como para simplemente llevarlo de la mano a tal abrevadero. Decididamente, *Romeo and Juliet* participa de esa corriente, poderosa y vasta. Pero, como texto shakespeariano y crepuscular que es, aplica la noción a prácticamente todo lo que convoca de manera dramática, y termina por desterrar lo integracionista de su textura, *emotiva por definición* ("the most lamentable tragedie"). Como se sabe de conocer la obra detalladamente —y como espero que se muestre, aunque parcialmente, con cuestiones varias que se tocan aquí y en los siguientes capítulos— *en efecto* las tentaciones que despierta una cita como la última se intuyen en *Romeo and Juliet*. No podría, empero, ser de otro modo, pues sus orígenes contienen todos esos elementos que nos refiere Campbell; esto es, están en *Romeo and Juliet ab ovo*, como continuidad cultural, proceso histórico. De ahí a presumir que el programa shakespeariano contempla esos y otros rasgos *como programa cumplido* existe un buen trecho. En primer lugar, la historia de la cultura nos demuestra que un texto no es sino reelaboración y crítica de otro y otro *ad infinitum*.¹⁷ Shakespeare contempla un programa de corte neoplatónico para *Romeo and Juliet*. No obstante, otro factor, el dramático, lo hace recoger múltiples signos —en especial los emotivos y cómicos— que pueden o no ajustarse a ese programa (un drama de nuestros deseos) a partir de la voracidad intuitiva e imaginativa, o de la capacidad de síntesis poética, tan elocuentes en nuestro dramaturgo.

Si antes me refiri (a través de Campbell) a la *Apologia doctae ignorantia* de Nicolás de Cusa, allí también se dijo que la obvia conexión es con Erasmo. No obstante, algo también es cierto para el de Rotterdam que no lo hace integrarse por entero al tema *como ejemplo de síntesis*. Esto nos lo describe Kott así:

In Erasmus's *Moriae encomium* Folly speaks in the first person and in its own name [...]. Folly appeals to Paul's "follishness of God" on nearly every page. Near the end of the *Praise of Folly*, Erasmus describes heavenly raptures which, rarely occurring to mortals, may give the foretaste or "savour of that highest reward" and which, as in

¹⁷ Como la división de un primo enormísimo, del cual no supiéramos en qué punto comienza a recidrar su residual porque para entonces todo es novedad.

Paul, "neuer mans eie sawe, nor eare heard." But Erasmus' Folly, ever cynical and joyful, is *more interested in returning to earth and awakening than in mystical raptures.* (1987, 41, énfasis mío)

El tema, luego, sigue siendo que en el artista del intersiglo y de la interacción de mundos "bajos" y "altos" —es decir, en William Shakespeare— la provisionalidad y lo contingente son más enérgicos que la estabilidad del programa. Kott nos lo había indicado páginas atrás:

In the Neoplatonic metaphysics as well as in the *serio ludere* of the carnival, the microcosm represents and repeats the macrocosm, and man is the image of the universe. [...] In both systems the images of the above and the below, the macro and the micro, correspond to each other and are interchangeable. *But their values are opposed both in the Neoplatonic code and in the carnival tradition* and, to a certain extent, *in the poetics of tragedy and comedy.* (1987, 39, énfasis mío)

Así, el problema genérico en *Romeo and Juliet* es un criterio para cuestionar no la existencia sino la *concreción* de un programa neoplatónico en *Romeo and Juliet*; es decir, para cuestionar la *síntesis estable*. Los *romances*, como lo testimonia *The Winter's Tale*, acomodan los esquemas de síntesis de un modo bastante adecuado porque asumen una forma de sí ya sintética y sublimatoria, trascendente *qua* forma dramática, con recursos afines a esa trascendencia. *Romeo and Juliet* está a horcajadas, en intenso conflicto no sólo entre lo literario y lo dramático sino entre los rasgos genéricos *disociados* que *en lo dramático* la agitan, la hacen oscilar. El grado de complejidad caracterológica, que por ejemplo en los *romances* es muy limitado y acepta la potencial síntesis, en la "lamentable tragedie" es, como apenas se sugirió arriba, un obstáculo de importancia: las variables se multiplican conforme se multiplican las complejidades del carácter, sin abandonar las matrices simples. Ello funciona para los personajes menores, y tanto más lo hace para los mayores.

Asimismo, la comicidad en *Romeo and Juliet*, enfática en la figura de Mercutio, es particularmente subversiva. Se podría decir, luego, que su "verdadero" programa es el del *serio ludere*. Pero allí también se propone un colapso: Mercutio, máximo cómico, es también activo partícipe del programa neoplatónico: servidor dual de la comicidad subversiva y del simbolismo refinado. Más bien, parecería que Shakespeare contemplase un *superprograma* que, de hecho, intentara subsanar la grieta que Kott refiere como "the values [...] opposed [...] in the Neoplatonic code and in the carnival tradition" mediante "the poetics of tragedy and comedy" (énfasis mío): esto es, por separado y no como síntesis genérica, como un resultado errático más que una feliz mixtura. Tal postulado genera una "errancia" compositiva.

La controversia drama-lírica en *Romeo and Juliet*, tantas veces referida sólo como

"inmadurez", respalda la noción de un dramaturgo cuya pluma (mano y cabeza) procesan materiales de un rango amplísimo que entran en colisión tanto como en síntesis. Con todo, y ante todo, *Romeo and Juliet* es un artefacto dramático cuya vida teatral es intensa y rica, lo suficiente para que el teatro inscrito en drama prevalezca históricamente. Aun así, los diversos programas sintéticos se escinden de las puestas en escena y concurren como inestabilidad crítica. La imagen final es la de una intuición voraz, una imaginación en intenso refinamiento: una capacidad poética-dramatúrgica muy desarrollada a la vez que agitada por recargamientos "líricos". En suma, Shakespeare como una disidencia activa y errática pero (¿fatalmente?) eficiente como realización experiencial –obra dramática– por sobre la idea.

Que en *Romeo and Juliet* existe un programa es más que evidente. De hecho, no parece haber uno sino varios, que tal vez intenten concretarse en Uno, pero también existen como objetos de crítica. El programa crítico de los sonetos que se refleja en *Romeo and Juliet* está orientado como abierta parodia del petrarquismo desfalleciente y acartonado, por decir lo menos. Los sonetos admiten la comicidad, sobre todo en casos discretos, pero es difícil postular para ellos una inclinación paródica como la que se observa en *Romeo and Juliet*. Su primera y más contundente presencia se da precisamente con el Romeo "oximorónico" toda verbalidad inocua que le define el amor a Benvolio del modo más muerto posible: como una mera repetición de oximorones sin más cuerpo que su historia estática. Aquí revisitamos las transformaciones propuestas en los sonetos, como comicidad:

...O brawling love, O loving hate,
 O anyhting of nothing first create!
 O heavy lightness, serious vanity,
 Misshapen chaos of well seeming forms!
 Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health,
 Still-waking sleep that is not what it is!
 This love I feel that feel no love in this.
 Dost thou not laugh?...

[I.1.174-181]

De entrada, pues, otra cosa tan tentadora como ver en *Romeo and Juliet* un hermetismo neoplatónico estricto, sería creer que Shakespeare conoce la etimología de "oxímoron" y se la aplica a su joven sonetista (pariente cercano de Astrophil) con la misma puntualidad que sus raíces griegas: el primer Romeo que conocemos es, en efecto, "pointedly foolish". La breve pero cumplida rapsodia ante Benvolio cierra estupendamente: la tentación dramática es reconocida por el propio "Astrophil" shakespeareano, quien pregunta, y a la vez invita, "Dost thou not laugh?". Se necesita un Benvolio para no hacerlo. Hay una parodia de la estrategia

escogida para componer la primera escena.

Los sonetos hicieron crisis de sí y de su *historia* (la resolución del conflicto en una sublimación incierta), cuanto de su *Historia* (el "petrarquismo"), al darnos el tránsito al problema crítico en términos de percepción inestable y memoria imposible.¹⁸ *Romeo and Juliet* parte de eso, se programa como una práctica dramática de la integración simbólica de cuanta cosa y, sin embargo, la "lamentable tragedia" se define (incluso como *impresa*) desde la postura y acción *del cuerpo*, asiento principal de lo sensual y de 'o *cómico*: nos remite al Miguel Angel que desea invocar el espíritu y se fragmenta en torceduras y vorágine corporal, y al Veronés que juega el juego de la ironía que es creatividad córnica, tanto en el cuadro cuanto frente al inquisidor. En los pintores, existe por fortuna la posibilidad de la visión al menos relativamente global: si el tiempo interviene y agita, la mirada retoma y puede ser capaz de sintetizar. En la composición dramática llamada *Romeo and Juliet*, las colisiones se presentan en cuanto se desean colusiones. No podríamos esperar menos cuando el dramaturgo opera sobre una base semejante a la que utiliza para el ordenamiento de sus sonetos: triangular simetría que avanza y se *re/des/encauza* continuamente. Volvamos, luego, a la primera escena, a su base, que está en Escalus, como su cúspide.

Base revisada

Shakespeare cubre, en la primera escena, la mayoría de los campos temáticos de la obra, tejiendo un camino dual de atracción-repulsión para que surja el personaje cumbre: Julieta. La primera escena, amén de la simetría de la balanza, propone una oposición bilateral (correlativa al crecer-decrecer) que señala un movimiento introductorio del mundo-caos de la riña al aparente mundo-paz de los jóvenes Montague, caballeros del decir amoroso. Este decir tiene un eco (se puede pensar que aprendido) en el lenguaje del viejo Montague, como se aprecia si leemos los versos que hacen retrato de su melancólico hijo, amante de la oscuridad y de la soledad bucólica (l.1.129-140). Estos versos, predeciblemente, cierran con el sello de la autoridad poética en Shakespeare: un pareado que evoca al soneto, estructura reina de la primera mitad de la obra.

La base de la figura 45 merece revisarse. La primera escena de la obra se funda en el efecto emocional que crean los distintos modos de *concebir* y *visualizar* las relaciones

¹⁸ Como testigos se propone al 73 y a la "pirámide" truncada o disuelta, pero el 129 sería su coronación de oscuridad y luz coludidas.

humanas —estrictamente, las relaciones hombre-mujer— por parte de la pareja de sirvientes de Capulet, por un lado, y por los primos Montague, por el otro. Esos modos son expresamente opuestos e implícitamente coincidentes. La estructura de la escena llama a una comparación —no necesariamente consciente— entre la obscenidad manifiesta de los Capulet y la exquisitez artificiosa de los Montague. He dicho “visualizar” las relaciones hombre-mujer, en tanto la bufonería de los sirvientes de Capulet es profusamente visual: gestual, teatral. Sus juegos de palabras exigen el despliegue de una gestualidad sugestiva que culminará en La Gestualidad como signo concreto y activo: meterse el dedo en la boca. No hay mejor remate escénico para tal comicidad verbal y física, insistentemente alusiva a acciones de *meter* y *sacar*, la cual, además, permea la obra. La esgrima (mejor dicho, lucha a palos) verbal de Sampson y Gregory conduce de lleno al gesto final. Sin duda esto es un recurso práctico del dramaturgo joven que desea que un público difícil e irreverente ponga atención inmediata al espectáculo que ha comenzado con el preámbulo de un grave soneto,¹⁹ pero la intrincada batahola de dobles sentidos sirve de vehículo para anunciar elementos temático-dramáticos que se extienden por *Romeo and Juliet* en muchos otros depositarios, situaciones y tonos.²⁰ En la bardolatría hay verdades: la economía dramática de Shakespeare es generalmente admirable, sus recursos difícilmente tienen un solo o exclusivo propósito. La pugna, la violencia, la acción supeditada a la riña institucionalizada, la doncellez, la sexualidad y el cuerpo y, naturalmente, la verbalidad, están todos contenidos en el bufonesco y (admitámoslo) muy eficaz intercambio de bromas pesadas entre Sampson y Gregory.

Todo ello recibe contrapunto desde el *otro* extremo de la escena, en el diálogo de los primos enamorados del discurso amoroso sofisticado, a donde hemos sido transportados como de guerra a guerra. De una guerra intelectual —brutal, directa, procaz y cínica— pasamos por la realidad de la cruda violencia física,²¹ y seguimos a través de la intervención de la fuerza de la autoridad suprema (o cuasi), hasta llegar a la *otra* guerra intelectual, la

¹⁹ Este prólogo, por cierto, anuncia en sí la crítica central en el ámbito lírico: “It stands at the beginning of the tragedy as a replica in little of the familiar story—the cliché clichéd” (Levenson 1982, 23). Más aún: “[...] the lovesick persona, dense metaphor, emotional extremity, song itself: all these have been supplanted by public narrative. ‘Two households’ not ‘two lovers’ opens the poem; ‘story’ rather than lyric is the genre to be dramatized” (Whittier 1989, 28, énfasis mío).

²⁰ Aquí pienso, desde luego, en lecturas exclusivamente literarias, como Frye (1986), que distinguen lo que es obvio —el diseño simétrico y los propósitos anecdóticos— pero cierran los ojos a las implicaciones teatrales.

²¹ Los breves renglones que indican la batahola, en el teatro deben amplificarse como acciones incluso extremas, mortales.

gentil y elegante.²² Allí, antes que registrarse una lucha en el decir por la supremacía del hacer, se dirime la supremacía del decir *per se*. Con Benvolio y Romeo un modo de "ver" las relaciones hombre-mujer se convierte en *pensar* en modos de *ver* sublimados en el *decir* de la Idea, de la abstracción verbal-literaria, que son previos y abstraídos al *actuar*. Si los siervos de Capulet hacen gala de una verbalidad recargada que a su vez se encaja, literalmente, en la gestualidad, lo corpóreo, los primos Montague hacen despliegue de la verbalidad que sublima la gestualidad, la corporalidad, hacia el ambiente puramente sonoro-convencional que *subsume* lo práctico-plástico en lo literario, la gestualidad que los puede acompañar queda mediada por el hecho de que su principio es precisamente todo mediación.

No es necesario recorrer en detalle la trayectoria de estos incipientes pero orgullosos prácticos de un petrarquismo tersamente cómico para advertir el juego de Shakespeare con esos extremos y la ironía a que los somete. Sus rimas y recursos al soneto (fragmentos de sonetos: sestetos, pareados cerrados y pareados deliberadamente compartidos), sus figuras artificiosas y convencionales, sus tonos cuidadosamente sombríos contrapunteados por breves lapsos de involuntaria terrenalidad ("Where shall we dine?..." I.1.171), llevan la primera parte de la escena al otro extremo de la balanza ...que ahora ya es *péndulo* (otra implicación en la figura 45). En ese extremo se habla de la adoradora de Diana; de la fidelidad paciente y desesperanzada (y perfectamente artificial) del taciturno; del penar amoroso y la ambivalencia convencional del amor; de mares, fuegos, vanidad, liviandad y gravedad, locura y lágrimas; en fin, el catálogo entero. Y es muy importante que también hay ecos de los temas de los primeros 17 sonetos: "O she is rich, only poor/ That when she dies, with beauty dies her store" (I.1.213-214) y, con ellos, del Astrophil deseoso pero sin esperanza, así como la sombra spenseriana diluida en eficaz parodia.

La base del triángulo de la primera escena, luego, ofrece opciones muy contrastadas para el amar: la brutalidad extrema, el extremo sofisticado. Pero esas opciones son semejantes entre sí. Si *Romeo and Juliet* es una obra de amor, tanto un extremo como el otro están caracterizados irónicamente y resultan, incluso a estas alturas de la obra —y de la época— inadecuados. Esto es principalmente válido para el analista-comentarista. Para el público, por lo inmediato de su posición, constituyen una aparente disyuntiva que no llama

²² La resonancia inmediata es, desde luego, *In Vita*, XC: "Pace non trovo e non ò da far guerra"; cf. la versión de Wyatt: "I find no peace and all my war is done"; o las de Dávalos: "Busco paz y no he de mover guerra", y El Brocense: "No hallo paz ni estoy para dar guerra".

tanto al "justo medio" sino a la búsqueda de una opción distinta. Hay, en efecto, un desafío a formas institucionalizadas del amor, en ambos extremos (el crudo y el sobrecocinado que es, sin embargo, soso). De hecho, el dramaturgo Shakespeare diseña y compone la primera escena con una perspectiva semejante a la del sonetista Shakespeare, y crea un mundo dramático en el que dinamiza las fuerzas de la escritura antes de, como decía, hacemos llegar al personaje central: Julieta. La oscilación del péndulo —ya no sólo balanza— apunta a la integración de la Dama que sí es cuerpo y drama: no Rosaline, mero nombre evocado y construido como vía del constructo melancólico a la Astrophil, sino Julieta, quien no sólo es la "imagen" del sol: es la fuente de la luz ("O she doth teach the torches to burn bright": I.5.43), y por consiguiente, de la sombra ("Yet I should kill thee with much cherishing": II.2.183).

Este mundo lo ha caracterizado Ryan como un mundo primordialmente verbal contra el cual se recortan, como peruginescas construcciones, y se proyectan, incipientemente volumétricos como peruginescas manos, los protagonistas:

The source of the play's abiding power lies in the way it foreshadows a more satisfying kind of love, freed from the coercions which continue to drive men and women apart and prevent their meeting each other's emotional needs. Not the least remarkable feature of the text, moreover, is its revelation that the crippling constraints on the lovers are largely enforced through the language that binds them to a world with which they cannot compromise, and which they would therefore rather relinquish.

Throughout Act I, while he is still fixated on Rosaline and before he has met Juliet, Romeo is trapped inside the hackneyed role and ossified verse of the Petrarchan lover. (1995, 78)

El tema de la prisión es vital no sólo para esta obra, sino para la discusión de lo inestable: la cueva de la hija del tiempo, en *The Winter's Tale*, nos ha dado testimonio. Por ahora es pertinente reforzar el juicio de Ryan con la nota de que la estructura triangular-bilateral de oposiciones-atracciones que caracteriza a la primera escena de *Romeo and Juliet* constituye un principio de diseño dramático que también se encuentra en otras obras de Shakespeare, en las que se colocan dos casas o dos mundos en simetría-contraste bilateral, una de las cuales sirve de "prisión" a un personaje femenino.²³ Es conveniente pensar en estos temas ante la aparición de Julieta precisamente después de la escena-introducción a la obra.

Julieta entra a escena (I.3) luego de un segundo diálogo entre los petrarquistas (I.2: cuando se enteran de la fiesta y Romeo reelabora su "devoción" por Rosaline, reforzando su

²³ Esto sucede, sobre todo, en comedias: *Twelfth Night*, *The Merchant of Venice*; por supuesto también funciona para *The Winter's Tale*.

inmersión en el lenguaje del sonetista convencional) y justo enseguida de que su padre dialoga con su pretendiente-candidato a transportarla de una casa-celda a otra: Paris. Es la presencia de la economía sexual-institucional que aprisiona a Alice Arden, como se dijo. He aquí a un joven (uno de los futuros cadáveres) que está íntimamente conectado con el mundo de los mayores y forma parte de esta red en la cual el programa que desea ser orden y claridad se re/des/encauza desde el inicio hacia una complejidad y modificación radical.

La base de la figura 45, entonces, quiere registrar el primer paso o imagen de estas interrelaciones que, a su vez, nos hablan de una obra que responde a lo inestable mediante un esfuerzo de organización ideal incluso desde su planteamiento anecdótico —eso es patente—, pero que lo hace con dirección a lo que se convierte en complejidad con múltiples sugerencias de (ir)resolución por vía de las colusiones y colisiones simbólicas. El primer problema sigue siendo, desde luego, cuán estables son los signos en la obra. Para ello puede servir la estrategia de imaginar algunas relaciones escénicas como diagramas que evoquen esfuerzos de construcción semejantes a lo que sucede con la primera escena. Semejantes, es decir, también en que pueden resultar oscilantes, no sólo *per se* sino por su interactividad con otros signos dramáticos.

Sol que es alguien

La posición de Escalus en la primera escena es significativa, como el diseño obviamente lo sugiere, y de inmediato hace factible asociarlo con la bien conocida noción del salvaguarda del orden y la armonía del Cosmos premoderno (isabelino, para más sencilla referencia). La imagen convencionalmente correspondiente a tal salvaguarda y soberano es la del sol (el semicírculo de la figura 45 quiere ser descripción, también, de una "órbita"). Y esta equivalencia entra en crisis, quizá la más importante en cuanto al diseño y la composición.

He usado la palabra "posición" renglones arriba con el deliberado propósito de volver a la figura 45 y cotejarla con la figura 48. En aquella se representa una relación triangular que se puede interpretar como balanza y como representación lineal de un movimiento escénico ascendente-descendente en relación con el Príncipe como centro, pero que finalmente sufre una turbulencia pendular. El semicírculo, la "órbita" que se describe en conjunción con las líneas de la balanza quiere sugerir, pues, una trayectoria solar, también con el Príncipe en la cúspide. El antes y después de la primera escena que marca Escalus indican su posición central y superior, aparentemente "solar". Es posible hallar varios ejemplos de traducción

escénica que confirman esta sugerencia textual.²⁴

Si consideramos las tres apariciones de Escalus obtenemos el diagrama simple y cronológicamente ordenado que se traduce en la figura 48. En ella se aplica el principio de un "reloj" que "asimila" la obra entera: esto es, el eje horizontal señala "horas" (digamos 6 y 18) a la vez que "día" y "noche" ("luz" y "oscuridad"), y el vertical "mediodía" y "medianoche" (esto es 12 y 0 o 24) sin absoluta exactitud, a excepción de que, en efecto, las apariciones de Escalus son de las que mejor se pueden precisar para un esquema así. Para mayor confirmación de la apariencia "orbital", las tres apariciones de Escalus coinciden en un diseño fundamental triangular y simétrico, siendo I.1 (llamada (A) en la fig. 48), III.1 (B) y V.3 (C) las escenas primera, media y final —introducción, catástrofe y conclusión— de la trama. Éste es el *fundamento* de la composición, no necesariamente su realización: estamos frente al péndulo.

Si, adicionalmente, por implicación del diseño, pensamos en una *cuarta* aparición de Escalus (que no lo es tal, que de existir, en todo caso, sería la *tercera*, marcada (X) en la fig. 48), obtenemos una imagen totalmente simétrica, con todo tipo de relaciones geométricas de equidistancia. Por supuesto que las posiciones de Escalus *a la mitad* de cada cuadrante —esto es, nunca exactamente a mediodía ni a medianoche— pueden ser significativas, pero eso será materia de discusión más adelante. Por el momento, sigamos llamándole "sol" y observemos algunas implicaciones de esta distribución.

La *aparición* de Escalus en la primera escena (tal como se coloca en la figura 48) puede, en efecto, considerarse "idéntica" a su segunda aparición en la obra (III.1) y a su aparición final (V.3), como tradicionalmente se hace (cf. Gibbons 1980, 39). Para sus tres apariciones el texto puntualmente advierte que no estamos ni a mediodía ni a medianoche. I.1 sucede a las 9 en punto, (como lo explicita Benvolio). III.1 debe suceder después de mediodía (pues la Nodriza se entrevista con Romeo a esa hora y la boda sucederá "after-noon"), y hay

²⁴ Si se observa esto en relación con la figura 47, se hace evidente el significado de la selección del color oro —color del sol, color del poder imperial, del Uno entre los todos— para la vestimenta del actor que representa al Príncipe Escalus. La posición central es evidente, y aun en el "plano" de ese escenario (deliberadamente similar al isabelino), su profundidad respecto de Capulet y Montague es traducción del zenith solar. Del mismo modo, con diferente medio y técnica, en el filme de Zeffirelli (1968), durante el discurso "Rebellious subjects..." (I.1.79-101) Escalus aparece a caballo —de sí índice de su posición superior— y se intercambian tomas. Unas, desde el punto de vista de los súbditos, en ángulo ascendente, captan al Príncipe en plano medio, ocupando la mayor parte del cuadro y tratando de contener al inquieto corcel que gira (el significado es patente). En otras, desde el punto de vista del jinete, en ángulo descendente y con movimiento sugerente de los giros, los súbditos aparecen en planos medianamente lejanos. El Príncipe está en el centro del espacio cinematográfico y por encima de los demás. En ese desigual filme, resulta interesante que, desde su primera aparición, a la figura del soberano se le dé tratamiento dinámico, un tanto inestable.

luz y calor (Mercutio y Benvolio nos lo refieren antes de la catástrofe). Por su parte, V.3 termina antes de despuntar el día en que el sol no saldrá. La regularidad indicada por I.1 (9 a.m.) invita, pues, a que las "horas" de las otras dos apariciones de Escalus sean "terciadas" y se presenten en la figura 48 como al centro de cada cuadrante: algo totalmente justificado para I.1 y derivado para III.1 y V.3.

En los tres casos el Príncipe entra después de la comisión de actos de violencia que – en las dos ocasiones finales de manera explícita y en la primera implícita– han resultado en muertes, principalmente de jóvenes. De sí, la selección de la *oportunidad* con la que Escalus se presenta sugiere su ineficacia como preservador del orden, y quizá también de la justicia (balanza y espada, como lo muestra la figura 41): siempre llega tarde y al final admite su culpabilidad por omisión. La *posición* de Escalus en la primera escena parece coincidir, también, con el principio de las *apariciones* siguientes, pero plantea una importante desviación de sentido. Si sólo se presta atención a *cuándo* aparece el Príncipe, es posible desatender a *dónde* se halla y qué expresa en sus intervenciones finales, en relación con el grupo para el cual, en su primera aparición, es claramente el centro.

Al comparar I.1 con III.1 podemos observar que arrancan con esquemas semejantes, pero de nuevo también divergentes. III.1 abre, como I.1, con dos personajes que transitan y hablan en las calles de Verona, entre bromas y juegos de palabras, y advierten a los rivales que se aproximan. En este caso, sin embargo, se trata de un Montague (Benvolio) y un amigo-partidario de esa casa y pariente del Príncipe (Mercutio). Para mayor complicación, Benvolio es partícipe del petrarquismo de Romeo, mientras que Mercutio es su más feroz parodista. Benvolio reitera su posición reconciliadora ("I pray thee, good Mercutio, let's retire" III.1.1), mientras que Mercutio muestra rasgos que lo ligan tanto al grupo juvenil como a la beligerancia de Tybalt, la infección del odio, del cual Mercutio muestra contagio: "And but one word with one of us? Couple it with something, make it a word and a blow...I will not budge for no man's pleasure, I" (III.1.39-40...54). El escenario se puebla de nuevo profusamente, las dos riñas fatales se suceden, y entonces hace su entrada el Príncipe, de nuevo aparentemente marcando un antes y después. Pero ahora este criterio es menos definido.

El antes y después es resultado de fuerzas mayores y no opera sólo para la escena sino para la obra en su totalidad, por razones naturales del entramado, sí, pero también con implicaciones significativas para la figura del soberano, y para las de las cabezas familiares. Este "sol", el Príncipe, parece ahora avasallado por fuerzas externas. En efecto, las medidas

de autoridad de Escalus han sido inútiles, e indican la desestabilización del centro rector del diseño original tal cual lo diagrama la primera escena, sobre todo si atendemos a los efectos en sus súbditos, a cómo fueron recibidas y transmitidas las órdenes del soberano por las cabezas de familia a los jóvenes actores de (hoy cuerpos muertos en) la catástrofe.

En I.2.1-3, Capulet brevemente explica a Paris su entrevista con el Príncipe, con la significativa nota de que "... 'tis not hard, I think/ For men as old as we to keep the peace", muestra de un sentido común confiado y ciego al poder del odio infeccioso. Más tarde, cuando Tybalt descubre la presencia de Romeo en el baile, el tío, amén de admitir la nobleza del hijo de su enemigo, cree poner fin a la furia de su sobrino por medio del regaño severo, típico de él y típicamente ineficaz frente a fuerzas insospechadamente mayores (cf. su trato de Julieta en IV.1.149ss.). Tybalt sólo decide esperar –contener, no curar– su furia, y la elabora de manera característicamente irónica-romeojulietista:

Patience perforce with wilful choler meeting
 Makes my flesh tremble in their different greeting.
 I will withdraw, but this intrusion shall
 Now seeming sweet, convert to bitt' rest gall.

(I.5.88-91)

En estos pareados, que tienen lugar justo antes del soneto-primer encuentro de Romeo con Julieta, se inscriben dos temas interesantes: por un lado, de nuevo Tybalt "no sabe lo que hace" (como sugiere su tío, relativamente), o más bien "no sabe lo que implica lo que dice", pues es anticipo de *su propia muerte* antes que la de Romeo (y de Julieta); por el otro, "...my flesh tremble" es una señal más de la dinámica del cuerpo, que permea la obra, aquí, en franca disensión con la cabeza, que en el esquema isabelino es correlato necesario de La Cabeza: Escalus, cuya autoridad y juicio no son del todo eficaces.

Si, más aún, escuchamos a Escalus admitir finalmente su culpa: "And I, for *winking* at your *discords*, too,/ Have lost a brace of kinsmen" (V.3.292-293), notaremos la alusión a una cabeza que cerró los ojos y que admite culpa en la pérdida, sí, de un "brace", par, de parientes, pero un *par* que es, a la vez, "brace", soporte físico, cuerpo que, idealmente, contribuiría a preservar la estabilidad. *Ambas* imágenes, sobra decirlo, operan objetivamente, materialmente. La obra sonetista parece hacer volumen activo donde había estampa a contemplar: cuerpo que es experiencia crítica. Ésta es la dinámica fundamental de *Romeo and Juliet* y de la transición intersecular.

En III.1, luego, Escalus no aparece ni se coloca *idéntico* (cual lo propone Gibbons)

como la marca prominente que es en I.1. De hecho, su entrada y desempeño en esa escena proponen una modificación al esquema estable-estabilizador de la I.1 (cf. figs. 45 y 48, sol al zentih, sol en descenso). Al final de III.1 Escalus de nuevo ordena despejar las calles, pero ahora no queda nada del otro lado, su salida marca el final de la escena-catástrofe, no da pie a un deslizamiento simétrico con dos personajes.²⁵ Adicionalmente, Escalus dialoga con Benvolio-buena voluntad y con Lady Capulet-sed de venganza para enterarse de que su operación como eje de justicia no puede ser tan absoluta como en principio desearía. Hay una atenuante, *una contingencia*: exilio, no muerte, será la condena para Romeo. La Cabeza vuelve a cerrar los sentidos, no necesariamente en buen juicio: "My blood for your rude brawls doth lie a-bleeding ...I will be deaf to pleading and excuses" (III.1.191...194), y cierra-abre en una combinación que hace resaltar la dialéctica de principios y agentes con gran ironía:

Bear hence this body, and attend our will.

Mercy but murders, pardoning those that kill.

(III.1.198-199, énfasis mío)

Los términos en cursivas son elocuentes: "Bear hence body, attend will". Si bien podemos tratar de colocar al Príncipe en el centro (como en I.1) y establecer una proporción escénica que conserve esa posición, es claro que la posición no conserva el significado: hay una disyunción *compositiva* que debe invitar a un montaje correspondiente. Si esto se trata de una operación de continuidad, esa continuidad (o derivatividad) dramática es hacia la disolución.

La tercera aparición de Escalus, marca de la conclusión trágica, está a su vez marcada por la frase clave: "The sun for sorrow will not show his head" (V.3.305). La insistencia en aludir a la cabeza es signo del afán por el diseño cohesivo, aun en presencia de la tragedia. Shakespeare el compositor renacentista insiste en dar cierre a la red de alusiones convencionales a cómo opera, idealmente, el principio cosmológico del centro y cabeza de las cosas. Pero, por supuesto, las complicaciones del argumento continuamente socavan con ironías lo que podría desearse construcción ideal. Al final de *Romeo and Juliet*, los "enemigos" se colocan nuevamente alrededor (quizá mejor, a ambos lados y en proporción triangular) de la figura Principal. Pero ahora existen nuevos ejes que correlacionar: los ejes horizontales de los cuerpos muertos. Esos ejes-tierra invitan a una composición más compleja, cuya base es el triángulo legitimador y límpido, sí (a lo Perugino, como en la figura

²⁵ O de algún modo sí, aunque sólo si notamos que dos cuerpos sin vida (o casi) han sido retirados del escenario en este despoblar multitudinario.

47), pero cuyo volumen es ya estrictamente dinámico (a lo Reni). La figura 49 me parece una buena realización del principio, junto con la diagramación simple que la acompaña.²⁶ Elevar el eje de los cuerpos muertos es la tarea (ingrata) que resta, si es que se propone la "identidad" de las tres apariciones de Escalus en nuestro "cuadro". Las propuestas de las "cabezas" en triángulo son, a lo menos, inquietante y mutua crítica.

Es interesante que la invitación a que Capulet y Montague ocupen lugares colaterales a Escalus —y que luego, sin duda, avancen *al centro*, para estrecharse las manos con las promesas de reconciliación— sea "*Where be these enemies?*" (V.3.290): ¿el Príncipe no sabe dónde están? Por supuesto, no lo sabe en cuanto leamos que "los enemigos" ya no son tales: y ése es el significado primaria: emotivo, expresivo, finalmente simbólico. Pero lo sigue una invitación al uso (acción) de un sentido, algo que ya nos debe ser familiar: "See what a scourge..." (V.3.291); lo cual a su vez está ligado con "...for winking" (V.3.293) y remata en "...All are punish'd" (V.3.294). La impresión, si esto se *contempla* desde una postura exclusivamente sintética-simbólica, es reconciliadora y aleccionadora, sí, pero fatalidad destructiva al fin, sacrificial (nada positivo, por ejemplo, en una interpretación neoplatónica, si bien mecánicamente coherente con ella). Lo contingente queda al fin subsumido en lo trascendental. En lo dramático, Escalus es un gobernante ineficaz: en efecto, *no sabe dónde están los enemigos ...y siempre lo sabe* a destiempo, mediante los cuerpos muertos.²⁷

²⁶ La figura 49 corresponde al mismo montaje que la 47, y es muestra eficiente de una resolución del concepto de la balanza-triángulo en una *cruc sacrificial invertida*, una visión cristiana. En su filme, Zeffirelli remite conspicuamente cuando menos cinco veces a la misma resolución "crucifigadora": 1) en II.3, al hacer que el Fraile se decida a ayudar a Romeo después de atzar la cara y mirar al Cristo (¿glottesco?) que preside la iglesia; 2) en II.5, al hacer a Romeo lanzar un beso al mismo Cristo después de conversar con la Nodriza; 3) en III.1, al hacer tropezar a Mercutio desde lo alto de los escalones de la Iglesia y caer muerto, en cruz, en los brazos de sus amigos; 4) allí mismo, los cuerpos de Tybalt y de Mercutio son conducidos ante Escalus a hombros de cada partido y en posiciones de cruz; y 5), en V.3, la secuencia final, con la toma inclinada de los cuerpos de Julieta y Romeo, que son introducidos a la iglesia a hombros de personajes de ambas casas contra el fondo de la plaza, en un funeral que recuerda, modificada, la instancia anterior, y confirma un principio de *horizontalidad*. Naturalmente, lo notable es que Mercutio cabe en su concepto y también la insistencia en la iglesia como presencia rectora.

²⁷ Una lectura política no obstante, nos invita a considerar una atractiva torcedura cultural y correlacionar una contingencia histórica con la actuación de Escalus. Como secuela de la Reforma, la repulsa anticatólica condujo a que el significado de "winking" (tolerar las disidencias) cobrara un sentido neologista popular, el de "slubbering over", para denotar *cómo falla* la acción de borrar (de recubrir, más bien) imágenes inaceptables a las políticas religiosas-culturales del reino y a los esfuerzos (y órdenes) de iconoclasia por parte de Isabel: "Her policy was definite, but its application remained tactfully incomplete. Many images must have been allowed to remain, where people really wanted them, for a large number, not all new, were left to be destroyed in the next century under the Commonwealth. Throughout her reign Elizabeth was accused by Puritans of being double-faced; of *winking* at old forms while advocating the reformed church" (Craig-Smith 1963, 113, énfasis mío).

Para la época de composición de *Romeo and Juliet* y de los sonetos, "to wink", por extensión de la

Es de apreciarse que los contenidos dramáticos, la acción acelerada, han dominado sobre los líricos y la simbología principalmente verbalizada de la Cabeza, perceptible más en la lectura literaria que en la teatral. El sol-Príncipe queda, escénicamente, en una posición central cuyo significado, ahora, incluso se ve vacío: congrega y "reconcilia", sí, pero es difícil decir que sintetiza. En efecto, como lo sugiere la figura 48, la "órbita" del "sol-Escalus" queda trunca. De hecho nunca ha sido "plena", nunca ha estado en un "zenith".

Con la premonición de que el sol no ha de salir hoy, es posible escuchar una nivelación momentánea de papeles —se podría decir que hay una desintegración de la estructura de la balanza por el movimiento del péndulo— cuyos efectos, tradicionalmente considerados como cierre clásico del proceso orden-desorden-orden trágico, son menos estables que lo que desea, de nuevo, Gibbons. Las viejas cabezas sobrevivientes han quedado separadas de cuerpos que les podrían dar coherencia y continuidad: Escalus pierde "...a brace of kinsmen"; Capulet a "...the hopeful lady of [his] earth" (I.2.15) y en efecto ahora "...Death is [his] heir" (IV.5.38); finalmente Montague "...see[s] [his] son and heir now early down" y "...[his] wife is dead tonight" (V.3.208-209, énfasis mío).

Ante esto, Escalus sugiere ser "...general of your woes" (centro, conductor, Cabeza)

debilidad de la soberana, ya denotaba el acto de borrar las imágenes proscritas apenas tentativamente. Los sectores puritanos (los mismos que promulgan un contrato matrimonial diferente, como se ha apuntado para *Arden of Faversham*) se quejan de una soberana que resulta blanda al actuar contra los resabios católicos (la relación de Shakespeare con el catolicismo es importante y bien conocida: su padre incluso sufrió por su origen y resistencia como tal, *vid.* Brinkworth 1975). Para los puritanos no bastaba el "winking", no bastaba que las imágenes inaceptables fueran "[...] slubbered over with a white wash that in an hour may be undone, standing like a Diana's shrine for a future hope and daily comfort of old popish be dames and young perkish papists, and a great offence to all that are Christianly minded" (en Craiger-Smith 1963, 113).

No quiero decir que Shakespeare aluda *directamente* a esta opinión, aunque habrá quien se esfuerce por argüirlo: al menos la resonancia del "winking" enteramente político, la contingencia histórica inscrita en el neologismo hoy obsoleto, parece pertinente a su situación como dramaturgo de extracción católica (algo bastante socorrido en la crítica con programas cristianos, e.g. Battenhouse 1969). Mas como hombre cercano al poder y sus conflictos, allegado a la monarca (no sin serle crítico, tal vez), y como practicante de artes inaceptables a la estrecha concepción puritana, el "shrine", las "beldames" y la "Ciana" de la cita última son elementos de la poética petrarquista (que, como vimos, resuena en la voz de Aioe Arden, condenada por antiinstitucional) y resultan pertinentes, como eco, a *Romeo and Juliet*, obra "sonetista".

Pero no se trata de realizar aquí semejante acrobacia académica (sin duda posible pero, de todos modos, "acrobática"). Más bien, quisiera llamar la atención a que el caso adrite una discusión en esa dirección como ejemplo de la potencialidad de un extremo "programático" totalmente *contingente*, rival y negación de la percepción contemplativa, interacción histórica que respalda el sentido del *proceso* como realización eficiente para la obra. Lo que de ello se puede en resumen recoger para este caso tal como aquí se expone es que el "winking" obsoleto puede ser signo de una *matriz* que contribuye a la creación de un Escalus desde lo contingente, no sólo desde una ambición programática abstracta: Escalus comete pecado de "winking" ante las "discordias" que Old Capulet discute con Paris: un ejemplo de subestimación o desestimación de la memoria verdadera, el espíritu.

"And lead you, even to death" (V.3.218-219): la frase incluso parece ambigua: o bien los guiará a la muerte, incluso; o los guiará a la muerte pares; iguales en espíritu, en la memoria de los hechos lamentables. Así, el discurso con el que Escalus pone fin a *Romeo and Juliet* intenta aglutinar a su alrededor lo que queda de su antiguo mundo-Verona pretendidamente coherente por virtud suya, pero es también una invitación a despoblar el escenario de cuerpos, esta vez "...to have more talk of these sad things" (V.3.306). Volvemos al contar y a la memoria, depósito único de las "sad things". El centro-sol invita a emplear otra parte de la cabeza (ya hemos tenido ojos, oídos y ahora boca) en acciones del cuerpo que integren la memoria y el juicio: los objetos del hablar son las acciones fatales del pasado, lo que resta es asirlas en la memoria.

Pero Capulet y Montague ofrecen, a su vez, la *construcción* de *dos cuerpos inertes*, dos objetos inertes: las estatuas de oro. No es mi intención interpretar las relaciones entre la invitación de Escalus y las promesas de Montague y Capulet; ya han provocado una buena cantidad de versiones, bardólatras o críticas.²⁸ Para los efectos de este trabajo, sólo es necesario caracterizarlas como una definitiva colisión, que no sólo contraste, entre las cabezas: los ejes de un afán que se prefiguraría y tal vez se preferiría armónico, ordenado-ordenador y hasta sintetizador aun en su oscuridad irredimiblemente destructiva, pero que, en efecto, revela la *continuidad* de la brecha, no su resolución. El Príncipe, al centro de la balanza, es un cuerpo que, al ejercerse como tal, nos plantea su naturaleza: una oscilación que quería ser definición. Así comienza, y termina por negar, como si nos lo demostrara Salviati, la gravedad por la dinámica, con todo y un programa de altos vuelos simbólicos que aterriza en una boca. Una boca insaciable que luego conoceremos ... de muchos modos.

II. BREVE DISENSION CRITICA

²⁸ Por ejemplo, Gibbons opta por lo estable: para él las estatuas de oro simbolizan "the alchemical transmutation of worldly wealth, property, earth, into the spiritual riches of the heart and the imagination. [...] The youth of the lovers is made *immutable*, the violence and darkness in their story absorbed in the golden, *still* image" (1980, 76, énfasis mío). Esto es posible según la lectura que subraya la infalibilidad del Bardo (que francamente aquí es mera impercepción de la ironía). La producción de Michael Bogdanov para la temporada 1987 de la RSC, por otra parte, optó por el extremo opuesto: situada en un ambiente contemporáneo (más un horrendo defecto que mérito) la obra terminaba con Escalus —una especie de corrupto político-alcalde de Verona 1987— pronunciando los versos finales en tono falso a modo de discurso de develación de las estatuas ya terminadas, frente a las cuales Capulet —director general de grandes empresas— y Montague —acaudalado señorón de noble familia italiana— se daban el clásico abrazo priista para luego posar ante las cámaras y periodistas, sonrientes y rechonchos. Queden al lector las moralejas.

Con la oscilación dinámica-disolutiva del péndulo en la deseada balanza parece evidente la relación de *Romeo and Juliet* con las implicaciones que Belsey distingue para *Arden of Faversham*. Hay en Shakespeare un registro de la misma inestabilidad que se lee entre las líneas textuales y las paralelas históricas de la pieza anónima. Esa inestabilidad (no sólo interpretada sino también perceptible) halla correlato en *Romeo and Juliet*.

Lo arriba expuesto indica que la obra, en efecto, parte de la noción del diseño "legítimo", pero también que su "resolución" es una señal coexistente de irresolución —como con los sonetos, encajados en un triángulo cuya negación lo sacude desde su propio interior; al igual que con Miguel Ángel. Para reestablecer el nexo plástico, haré *in extenso* un juicio comparativo en términos de literatura-plástica que aborda la composición de *Romeo and Juliet* y que propone una conclusión contraria: ver la obra como un ejemplo completamente sujeto al criterio de claridad y cerrazón estable. Se trata de consideraciones sobre otro índice de la inestabilidad del fenómeno Shakespeare: la inestabilidad crítica.

* * *

Diálogo de sordos

En su brillante exposición sobre la composición renacentista, Wylie Sypher se refiere a *Romeo and Juliet* así:

In the early performances like *Romeo and Juliet* Shakespeare uses a mechanical foreshortening in a very limited scene, with proportions exactly stated. The action in this "tragedy," confined as it is by the walls of Verona, its orchards, squares, and rooms, is measured in the careful ratios of those Italian paintings whose composition was subjected to simple geometric solutions. The contrasting movements of the plot are arranged like the conjugation of lines in orthogonal space, and the dramatic illusion is won in an almost naive way by forcing the perspective—which has the effect of destroying "the middle ground." The mechanics are too clear: Romeo is scaled against Paris and Mercutio; Juliet is scaled against Rosaline, the Nurse and Lady Capulet;²⁹ Tybalt against Benvolio; Romeo's love, and his pseudo-heroic stature, against the affectations of Paris; the fury of his passion is scaled against the common sense of Friar Laurence and the callous exertions of a courtly lover. Even the values of this play fall into symmetrical patterns like love and hate, courtly and romantic love, rashness and caution, tolerance and intolerance, wit and grief, purity and sensuality, day and night, sleep and death, Montague and Capulet. Romeo's exit to Mantua opens a false distance." Tragic time is compressed to forty-two hours.³⁰ The foreshortening of events

²⁹ "Scaled": la balanza, no el péndulo, reina en la contemplación de Sypher.

³⁰ Otro famoso pozo de complicaciones un tanto debidas a insistir en la racionalización de "scaled". En principio, las "two and forty hours" del Fraile —así, *invertidas* (IV.2.105)— son un primo y su multiplicación por su propia decuplicación, más sí mismo, $2 \times 20 = 40 + 2 = 42$ y son un múltiplo de 7 ($7 \times 6 = 42$, o $7 \times (3+3) = 42$) y un juego elusivo contra su *mitad*, 21, hora *crepuscular* del día, no plena medianoche (24 o 0). Brooke registra 48. Muchos eruditos han preferido ver aquí un error de imprenta, y desean 24 horas. Por tanto, parece mejor citar

in Verona is too contrived to permit a mature enchantment;³¹ the stagecraft, though it requires lyrical gestures, is too obviously invented to create [...] mysterious dimensions [...] [it is limited] by its precisions, by its clarity of structure. (1978, 80-81)

El juicio de Sypher es correcto en todos los aspectos ... siempre que se suscriba el principio de que "Even the values of this play fall into symmetrical patterns" sin admitir que tales valores además se entrelazan y ejercen presión sobre los esquemas simétricos.

Lo que Sypher reconoce como "simple mechanics" está allí, pero complicado por fuerzas que lo hacen no tan "simple". Si a varios de los "scaled against" de Sypher agregásemos correspondientes "oscillating", "interacting with", y "colliding with", y si observáramos más de cerca otras características del texto (como las arriba y en lo que sigue expuestas)³² podríamos afirmar que *Romeo and Juliet* más bien se apega a lo que el propio Sypher propone de otro Shakespeare: "When Shakespeare is at the top of his tragic power he troubles us with final ambiguities and imprecisions..." (1978, 81).

No prestemos demasiada atención a la frase "top of..."; de hecho, eso no es muy relevante. Lo cierto es que esta obra muestra rasgos que el propio Sypher identifica más adelante como "interferences" y "dramatic tension" (1978, 82ss.), características del artista y del pensador que, como decía en los capítulos anteriores, registra una pugna e introduce un ajuste entre el principio (diseño) y el producto (composición) de sus esfuerzos creativos. Y ello sucede por algo en lo que Sypher tiene absoluta razón: "The renaissance artist often *tried too hard to close his system, to make probability a reasoned certainty*" (1978, 81, énfasis mío).

Al parecer Sypher no encuentra en *Romeo and Juliet* motivo para creer que allí también Shakespeare actúa con la ansiedad que caracteriza al tránsito del diseño tectónico

a Macrobio, autor de uno de los textos decisivos para el neoplatonismo, el *Comentario sobre el sueño de Escipión*, donde hay una reflexión pertinente sobre el número 42 y las edades del ser humano: "At the forty second year the man still retains his full vigor experiencing no lessening of his powers unless he has been injured. From the sixth to the seventh hebdomad of years a decline does set in, it is true, but imperceptibly, so that it does not betray the change by evidence of weakness" (en Stahl 1990, I.6.74). El año 42 es el que marca el declive, aun imperceptible, de la vida: un *umbral* (noción que será de interés en otra parte). La sugerencia es que la hora 42 (doble del crepuscular 21) del sueño "like death" de Julieta, su "borrowed likeness", (IV.2.103-104) marca el umbral de su muerte ...claro está, siempre que abracemos este tipo de "programa", muy diferente de la "puntualidad" que desea Sypher, quien obviamente no contempla esta complicación.

³¹ La sombra, presencia-ausencia, de Bradley nuevamente.

³² Esto, por supuesto, tiene que ver con la necesidad de explorar los textos shakespearianos en detalle, dada su complejidad. Tan sólo hay que notar que la lista de Sypher respecto a lo que se incluye en *Romeo and Juliet* es así de abundante -y de hecho se queda corta. El esquema contrastante "simple" en que se funda la obra es innegable; lo dudoso es que esos elementos estén tan simple, tan establemente, acomodados.

hacia la oscilante imposibilidad de cerrar la composición, rasgo del manierismo que tan bien explora. Sypher prefiere aplicar a este artefacto la medida del artista que confina el producto predeterminadamente a las relaciones estrictas de la construcción Ideal. A juzgar por su texto entero (de cualquier manera muy valioso) Sypher cae un poco en la trampa del artista renacentista que él mismo nos dibuja; Sypher trata "too hard to close his system, to make probability a reasoned certainty". En esencia porque ve en Shakespeare a un escritor que pasa por tres de sus cuatro *Stages of Renaissance Style*: renacentista "alto", manierista y barroco, sin considerar demasiado la irracionalidad como matriz y como materia, ni la interpenetración que él mismo tan bien identifica (ni la residualidad gótica). Si se admite lo antes detallado, resulta obvio que *Romeo and Juliet* tiene que ver con el Perugino de *La entrega de las llaves*, pero también (tal vez más) con el del *Triptico Galitzin* (las manos que se quieren fugar); y que comparte aún más con el Verónes de *La cera en la casa de Leví* (los cuerpos que se vuelven vida de lo irracional, la emoción y el gusto cómico), si bien no todavía tanto con el del *San Jerónimo en el desierto* (una sublimación integradora). Y alcanza a emparentar con el *Juicio Final* de Miguel Angel.

Además, este crítico cae en una contradicción interesante. Es innegable que en el arte shakespeariano (y en gran número de sus concomitantes) "The maximum tragic shock occurs when the movement and situation *cannot be rationalized* by any intellectual or moral design, any formula of proportion, unity, probability or justice" (Sypher 1978, 81, énfasis mío). Es por ello que entrecomilla "tragedy" al referirse a *Romeo and Juliet*, indicando que para él tales condiciones no se cumplen. Empero, en su evaluación de esta pieza Sypher identifica precisamente una "formula of proportion, unity, probability or justice"; esto es, la *racionaliza* ...y concluye que *Romeo and Juliet* no es "tragedia" en o por esa medida. Además, antes nos dice que "Being no scientist or academician, Shakespeare could hardly have gone about writing his plays by theories of unity, proportion, and decorum" (1978, 79),³³ siendo esto — estricta y posteriormente— ¡lo que le achaca a *Romeo and Juliet*!, y lo que por exclusión descarta de algo como, digamos, los *romances*, cuya composición *sigue accediendo* a tales signos, siempre en la fuga (aunque atomizada) de la experiencia crítica.

El problema interesante con esta contradicción reside en afirmar que Shakespeare, "being no scientist or academician", necesariamente desconoce o ignora principios de

³³ Resonancia de las opiniones de Edwards (1968) sobre los sonetos. *Vid. supra*, cap. 2.

preceptiva artística comunes a su época. Y también que para inscribir tales principios en su arte (cosa que el propio Sypher reconoce en *Romeo and Juliet*) Shakespeare tendría que ser "scientist or academician" y no, por ejemplo, un poeta-dramaturgo, o, si se quiere, un fenómeno poético-intuitivo excepcionalmente voraz inserto en un ambiente de enorme riqueza intelectual, artística y social en plena turbulencia entre razón y pasión. La propia evaluación que Sypher hace de *Romeo and Juliet* apunta hacia una conciencia artística apegada a los principios de la Idea constructiva, incluso más estrictamente racionalizadora que el programa neoplatónico. Los sonetos refuerzan la imagen de un Shakespeare consciente de los reclamos constructivos —por la vía y con el resultado que sea, eso no importa. El que *Romeo and Juliet* esté tan intrínsecamente construida sobre la base de los sonetos lo recalca. Pero finalmente muchos rasgos de este drama (que es tanto el de los sonetos como el de la pieza teatral) apuntan a que esa conciencia de la Idea sufre el impacto de la inestabilidad y registra las tensiones de la experiencia crítica.

Como se ha demostrado, Shakespeare piensa en Sidney al escribir *Romeo and Juliet*, y piensa en Sidney como Sidney piensa en *Astrophil*, desde la perspectiva, sí, del discurso amoroso petrarquista y su construcción ...pero también de su crítica. En ese sentido, *Romeo and Juliet* es, entre muchas otras cosas, una obra que (como el soneto 1 de *Astrophil and Stella* y el 73 del propio Shakespeare) reflexiona sobre el problema de la creación poética a partir de la tradición dominante —tan dominante como las cabezas que inicialmente dominan en *Romeo and Juliet*— y sugiere una sustitución gradual de los principios de la Idea por los de la experiencia, sobre todo en la figura del Romeo poeta.³⁴ Si, como nos dice Belsey, *Arden of Faversham* "constitutes evidence of the instability of central control at the time" (1990, 282) (y *Romeo and Juliet* también, como se ha propuesto) esa afirmación se hace extensiva al "central control" que se podría aducir para el producto artístico.

Romeo and Juliet no es simplemente la obra "cerrada", tectónica, que Sypher contradictoriamente identifica. Hay en ella muchas cosas ("tantas cosas" dice el Veronés) que apuntan a la tensión creativa de quien abraza los principios de Idea y explora el múltiple laberinto de la ironía; sin que importe demasiado, decía, llamarla "tragedia" o no por las

³⁴ Refiero al lector de nuevo a la disquisición de Gibbons (1980) sobre los nexos de *Romeo y Julieta* con el arte del soneto y en particular con *Astrophil and Stella*. El desarrollo de Romeo como poeta es el índice principal. Asimismo, para ilustrar la complejidad experiencial, crítica, significativa, de esto (que podría sentirse mero vehículo de exposición teórica-práctica) lo remito de nuevo a Ryan (1995) acerca de cómo opera ese desarrollo del poeta Romeo (y de la poeta Julieta).

razones que expone Sypher, o aun sobre bases más estrictas relativas a los géneros dramáticos.³⁵ Es más importante tratar de identificar si esa obra, que en efecto parte de "theories of unity, proportion, and decorum", contiene su propia negación; como parece ser cierto a juzgar por el previo y sencillo examen de personajes y dinámicas dramático-teatrales que, si bien son importantes, son principalmente operativos, resultan "menores" respecto a la complejidad de la obra. Esa búsqueda exige explorar los personajes y los problemas "mayores" para comprobar la predominancia de lo inestable. El más grande de esos personajes y problemas es el *otro* sol, Julieta ("Juliet is the sun" II.2.3), y a esta Stella la persigue (literalmente) su correspondiente Astrophil, Romeo.

III. PRISIONEROS DEL LIBRO

Como antes nos lo sugirió Ryan (1995), Romeo está atrapado en la prisión artificial, no tanto de su "devoción" por Rosaline sino de sus propios muros poéticos. La fragilidad de la prisión que representa Rosaline (simple nombre y figura abstraída) queda expuesta en la ligadura irónica establecida por el Shakespeare poeta entre ciertos versos de I.2 y algunos de I.5, escena del encuentro de los protagonistas. En aquélla, ante la oportunidad de colarse a la fiesta de Capulet, donde se espera que aparezca Rosaline (¿y cómo habría de hacerlo?),³⁶

Benvolio hace una invitación a Romeo:

Go thither and with unattainted eye
Compare her face with some that I shall show
And I will make thee think thy swan a crow.

(I.2.87-89)

A este pareado Romeo responde con un sesteto convencional y de mediana calidad:

When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fire,
And these who, often drown'd, could never die,
transparent heretics, be burnt for liars.
One fairer than my love! The all-seeing sun

³⁵ La opinión de Sypher (1978) hasta ahora registrada parece haber sufrido una modificación interesante en Sypher (1980), donde compara *Romeo and Juliet* con *¡El último tango en París!* (el signo de admiración quiere denotar más interés que sorpresa), para llamar a esta última melodrama, en oposición a aquélla, identificada ya como tragedia sin tan severas comillas.

³⁶ Una respuesta es: "¿y cómo no?, si toda la discusión lírica-simbólica es tan profusa que a mí, director de teatro (o cine), me parece irrelevante". Esta respuesta parece ser la de Zeffirelli, quien en su filme muestra a una Rosaline bastante neutra y la hace desaparecer durante el baile, para dar paso a la figura de su Julieta, y al impacto de su relámpago en la mirada de un Romeo que ha seguido hasta entonces a la *otra* (recurso por demás "operático", muy característico del director).

Ne'er saw her match since first the world begun.

(I.2.90-95)

Sin embargo, agorero Benvolio, la primera impresión de Romeo al ver a Julieta en la fiesta se verbaliza, famosa, así:

O, she doth teach the torches to burn bright.
It seems she hangs upon the cheek of night
As a rich jewel in an Ethiop's ear—
Beauty too rich for use, for earth too dear.
So shows a snowy dove trooping with crows
As yonder lady o'er her fellows shows.

(I.5.43-48)

También son seis versos, ahora en pareado, que, sin embargo, difieren de aquéllos como la "religión" de Romeo difiere de su avasallada percepción.

Para empezar, lo que es sesteto convencional y estático, que *anticipa* cierto acto de "ver" de manera constructiva, contrasta con un grupo de pareados fluidos y nada mecánicos, cuyas rimas se suavizan por virtud de los encabalgamientos (e.g. 44~45, 47~48) y las separaciones de versos rimados mediante puntuación (e.g. 43.44, 45~46). No obstante, la diferencia técnica sólo es índice de las implicaciones poéticas-dramáticas-temáticas. Es obvia la ironía de que Romeo coincida, casi *verbatim*, con la predicción de Benvolio: el antiguo cisne es uno más de los cuervos entre quienes destaca la fulgurante paloma. Pero más importante es que aquí la verbalización no es *anticipo* (construcción) de un supuesto "ver", sino cifra del "ver-experiencia", en el que se ha percibido, primariamente, un estímulo sensual, la archifamosa luz de Julieta, su fulgor.

Calificar la luz de Julieta como fulgor es pertinente. El amante cortés del decir ha recibido un golpe definitivo, real, que le dinamiza, le dramatiza, la presunción del ambiente poético en que se ha inscrito hasta ahora. Entre otras cosas, Shakespeare recoge la concepción *popular* —muy popular italiana y muy de muchas otras partes— *inserta* en la tradición cortés: la de quien se enamora como golpeado por un relámpago.³⁷ Y la observación curiosa no es de despreciarse, en tanto hace énfasis en la diferencia de la "devoción" de Romeo por Rosaline —total constructo— y su amor por Julieta —percepción poetizada— que,

³⁷ Julieta misma alude al "relámpago", imagen del enamoramiento súbito del amor cortés, en la segunda escena entre los protagonistas: "...this contract tonight/ ...is/ ...too like the lightning" (II.2.116-118). Ello se refuerza con otra referencia al relámpago en el final de la obra, al advertir Romeo que Julieta sigue brillando en medio de la oscuridad: "O, how may I/ Call this a lightning?" (V.3.90-91). Etc. La luz de Julieta es un fulgor intenso, y ello es significativo para la obra más allá de las convenciones de la poesía cortés.

en parte como el amor de Astrophil, procede de la impresión de la imagen de la amada hasta el corazón a través de los ojos. Los versos de Romeo son respuesta a Astrophil. Notemos la aparente cohesividad del contraste con una poética convencional los ojos, puertas de la percepción, lejos de arder por la "herejía", reciben asombrados la energía vital de la luz; ergo, no hay mentira, no son "liars". "Tears", ciertamente, "turn to fire", no porque se conviertan en fuego, sino porque se *vuelven hacia* el fuego y se *convierten* a la devoción por el fuego. En efecto, la prisión de Romeo en el lenguaje es más poderosa que la prisión de su devoción por Rosaline, enteramente derivada de aquélla y por tanto fácilmente superable. La prisión en el lenguaje prefigurado, no obstante, no ha sido superada del todo.

En la otra prisión, la de Julieta, se presentan modos poéticos concordantes con la prisión petrarquista de Romeo. Los versos con los que Lady Capulet pretende persuadir a Julieta de aceptar a Paris (I.3.81-94) son un despliegue de decoraciones constructivas alrededor del pretendiente como un suntuoso libro.³⁸ Sigamos de nuevo a Ryan:

The elaborate book metaphor points to the correspondence between Juliet's situation and Romeo's. Romeo's petrarchan bondage to his mistress is matched by the projected binding of Juliet to "the golden story" of her husband's destiny. The husband is assumed to be the author and the subject of the "precious book of love", whose "content" the wife is expected to digest and simply embellish with a glamorous "cover".³⁹ The prospective marriage submits Juliet, like Romeo, to a set text dictated by the sexual conventions of their society, which forbids them to invent their own script, create their own roles or speak lines of their own devising. (1995, 79)

La prisión de Julieta está contenida en la prisión de Romeo, que es la prisión de *Romeo and Juliet*. Y que también era la de Alice Arden, limitada por la institución que es "book"; es decir, que es "but words".

Ryan nos indica que algo constituye prohibición de crear un texto propio, mas no que no se efectúe el intento. Al parecer, Shakespeare introduce en *Romeo and Juliet* un diseño que se superpone al esquema básico antes descrito en la figura 45 y que podría equivaler a un "texto propio" para la protagonista, como todo, profuso y complicado. Ese diseño depende y parte de principios convencionales, y arroja el resultado global de hacer crítica de esos principios. Su diagrama *cronológico* (escenas representadas como partes de una "órbita solar" sobre la misma base de ejes que la de Escalus) corresponde a la figura 50A, la cual

³⁸ La del libro del amor es una figura de prosapia en el lexicon renacentista. Estupendo y clásico relato de ello se encuentra en Curtius (1953).

³⁹ Lo que, no obstante, contiene un *innuendo* sexual; *vid. infra*.

hace eco de la famosa frase "...and Juliet is the sun" (II.2.3). Para aprovechar lo citado arriba, podemos partir de los versos de Romeo sobre Rosaline, signos de su prisión literaria no superada, a fin de establecer conexiones. Romeo afirma que "The all seeing-sun" nunca ha visto "her match", una igual a Rosaline. Con base en el denso conjunto de las famosas "imágenes de luz y oscuridad" que pueblan la obra,⁴⁰ se puede decir también que "The all seeing-sun" sólo habrá podido ver "her [his?] match" (no "ver" a una igual a Rosaline sino "verse" a sí mismo) si se ha mirado en un espejo. Esto no tiene más sentido respecto del sol-Príncipe que el que pueda postularse como convención. Pero sí lo tiene acerca de *otro* sol: "...and Juliet is the sun": un sentido real, el del cuerpo presente, *en contra* de la convención.

Esta (incluso manida) referencia no es, pues, en el diseño imaginativo de *Romeo and Juliet*, mera convención del Romeo petrarquista, sino también la base del diseño superpuesto al que me he referido; está apegado al afán constructivo, pero nos conduce a sus brechas. Si relacionamos esta visión mitopoética de Julieta como sol con las exactas apreciaciones de Ryan, se antoja una pregunta algo tonta: ¿sería un libro suficiente para contener al sol? Esta visión, la del libro, caracterizado por la crítica al petrarquismo aquí y en los sonetos sólo como una *estampa* y no una expresión de lo que Julieta *debería* desear para sí y entonces *ser*, ¿es suficiente para retener, definir, fijar, un cuerpo y un espíritu cuya magnitud, potencia y energía, desde el mismo principio, son irreductibles? Pues si en verdad la percepción de Julieta en el balcón como el sol que asoma por el oriente no es A) sólo codificación adicional y reiterativa de aquella primera impresión de luz que es el enamoramiento, ni B) simple materia convencional, sino un principio de creación poética con aspiraciones simbólicas, su mundo está en otra parte. Habrá que respaldar esto conforme a principios que el dramaturgo claramente utiliza para la composición de su personaje y su obra.

* * *

Sol que es *alguien-otro*

Partamos del texto de *Romeo and Juliet*. Señalemos, por ahora, que sólo recientemente se ha tendido a subsanar la desatención que ha sufrido —incluso por parte de comentaristas lúcidos— un dato en principio curioso y en apariencia inofensivo acerca de nuestra protagonista. No quisiera mencionar ese dato de entrada (aunque está implícito en lo anterior) porque para llegar a él se antoja la ruta que no es directa. Así, en lo que sigue, haré

⁴⁰ El origen de tal noción es el célebre estudio de Spurgeon (1935); claro está, con su enfoque particular.

un intento de llegar, por dos caminos, al mismo punto (que con Shakespeare nunca es el mismo punto): a Julieta. El primero es el de la caracterización dramática: la del personaje trágico, un personaje desarrollado como cuerpo de la imaginación dinámica para el escenario. El otro nos conduce por la compleja (a veces más bien complicada) simbología que permea a *Romeo and Juliet*. Esta vía admite la historicidad de las matrices que concurren en la obra, y asimismo su *utilidad* teatral: la imaginación del dramaturgo ávido y práctico.

La historia convencional de Julieta ha sido la de un personaje "domesticado", casi entera y solamente coincidente con el hecho, sí, de que su "vida" dramática es en esencia un proyecto de tránsito de una casa a otra, un asunto "doméstico". "Doméstica", dijimos, es la denominación que se "inventó" para tragedias como *Arden of Faversham*. He aquí una de las claves, me parece, más importantes de la inestabilidad de *Romeo and Juliet*: la obra muy bien sería una "domestic tragedy" ("Two households..." nos anuncia el soneto-prólogo casi como introducción a la lista de *dramatis personae*) de no ser la "most lamentable tragedie" que es: una obra mitopoética. En el teatro inglés, incluso, la tendencia predominante fue encajonar a Julieta tanto como no lo desearía Alice Arden, y se sostuvo hasta la decisiva aportación escénica de *otro* italiano en la década de los sesenta (que en realidad vino a coronar un proceso iniciado mucho antes). Y aun en esa versión (la puesta en escena original de Zeffirelli en 1960, fuente del filme que se ha convertido en la **Archi-Romeo y Julieta** de la segunda mitad de nuestro siglo), Julieta fue despojada de un momento clave: su protalamio, crucial aportación, como veremos.

Entonces, hay que alcanzar a Julieta, revisar criterios que han contribuido a hacer dormir placenteramente un sueño de manipulación a este sol; criterios que lo comprenden estricta y estrechamente como una frase petrarquista y por tanto rechazan o reencauzan (o tratan, han tratado de hacerlo) al Shakespeare de los sonetos como Shakespeare de los cuerpos, crítico de su padre espiritual-poético. Empecemos por ciertas cosas que en nuestro mundo se siguen diciendo y haciendo con Julieta, a fin de alcanzar un dato simple con el que Shakespeare parece haber hecho *otra cosa, que es la misma* en su mundo: negar que Julieta sea "doméstica" ...cuando menos en cuanto *proyecto*. *Romeo and Juliet*, el artefacto errático, confirma su errancia por virtud del mucho tiempo en que a su personaje "centro" se le ha sujetado como *ausencia* de sí, ausencia de las matrices tanto dramáticas como mitopoéticas que desean hacerla cuerpo teatral. Permita el lector este rodeo, que trata también de hacemos volver la vista a *otro* lado: al cómico.

Capítulo 6

De soneto a cuerpo: programa y convencionalismo en crisis

Alice: But I will dam that fire in my breast
Till by the force thereof my part consume.
(*Arden of Faversham*, VIII.48-49)

I. NIÑA DESOBEDIENTE

Al presentamos a la protagonista, en la tercera escena, Shakespeare aprovecha para echar anclas de otras personalidades. En este caso se trata de la insistente y cómica Nodriz,¹ cuya andanada de bromas, guiños y referencias sexuales alrededor de la propuesta matrimonial de Paris llega a la saturación. Entre esas parrafadas se da también el trazo del carácter seco y hostil de Lady Capulet, trágicamente distante de su hija. A Julieta le otorga el dramaturgo apenas unos versos que, a pesar de ello, nos hablan ya de una mente ágil y de una personalidad compleja, firme y decidida. Esta caracterización choca con la interpretación convencional de su personalidad temprana.

El enfoque convencional equivale a aprisionarla en un libroexactamente lo que su padre desea hacer, mediante su(s) madre(s). A través de siglos de racionalización patriarcal de los papeles femeninos en Shakespeare, para Julieta se ha escrito un supratexto que privilegia una parte de su potencial (la "inocencia" de la "víctima propicia") contra otras facetas de mayor vigor. Así, el libro convencional se conforma con desearla una niña que accede, tímida, a la invitación-presión de su madre: considerar digno consorte al "...precious book of love" (I.3.87), alegoría que Paris significa para Lady Capulet. Pero una Julieta víctima languideciente (o incluso primero toda sumisión y luego luz (y fuego) irreductible), amén de chocante, resulta inadecuada ante el obstáculo de que el Shakespeare dramaturgo suele caracterizar a sus personajes principales de modos complejos pero polivalentes, inestables.

Todos conocemos el principio de la fábula reductiva de Julieta. Cuando Lady Capulet por fin obtiene una respuesta a su pregunta esencial: "How stands your disposition to be married?" (I.3.65), Julieta responde: "It is an honour that I dream not of" (I.3.66). Ciertamente, la respuesta de la joven es muy propia y decorosa. Pero esto es teatro, se trata de ver y

¹ Uno de los cuatro personajes mayores que no se introducen expresamente en la primera escena, aunque podría aparecer, junto con otros dos, Mercurio y el Fraile. Julieta seguramente *no debe* aparecer allí.

escuchar además de leer. ¿Cuál es el tono, cuál la gestualidad? En otras palabras, ¿ha de actuarse el verso como la respuesta sumisa —luego, prefigurada— o ha de introducirse un signo *teatral* que también añada, como subtexto, algo así como: [“el matrimonio preestablecido no va conmigo y prefiero la retirada graciosa al enfrentamiento”]? La bien educada niña no tiene por qué no ser correcta y sí misma a la vez.² Y después de la elaborada —y pretendidamente seductora— retórica del libro-Paris, la respuesta de Julieta es:

I'll look to like, if looking liking move,
But no more deep will I endart mine eye
Than your consent gives strength to make it fly.

(1.3.97-99)

Es cierto, nuevamente, que nuestra protagonista posee una excepcional educación y finas maneras verbales. Mas la crítica convencional quizá ha hecho demasiada lectura del tercer verso y poca del primero,³ y de allí colige que esta niña se sujeta por entero a la voluntad de su madre ¿por temor, reverencia o condicionamiento? ¿Qué tal por inteligencia, a la Veronés, a la Galileo, a la Shakespeare? En este trío de versos se puede leer un cúmulo de señales que transformar en signos teatrales —gestualidad, tonalidad— que pueden apuntar en esa dirección. La estructura del primer verso lo hace: “I'll look to like *if...*”. Este condicional es parte de un talento verbal que no escasea en Julieta; su habilidad para los juegos de palabras permea la obra (y ocasionalmente sale sobrando, e.g. III.2). El condicional en medio de su demostración de conciencia sobre los elementos del amor “nob'e” tuerce el aparente consentimiento de Julieta *para con* su madre; es decir, no sólo indica una condición absoluta: versión 1 del verso 1: “Veré de gustar *si y sólo si* efectivamente como se presume, ver conduce a gustar como condición abstracta”,

sino que lo puede llevar hacia hechos individuados, contingentes, respecto del consentimiento de Julieta y del de Lady Capulet:

² Un concepto convencional del personaje como, por ejemplo, el de Frye (1986, 24-25), quiere que exista una diferencia tajante entre la niña Julieta y la joven enamorada, casi exclusivamente con base en el retámpago: una especie de transmutación nada compleja y sólo coherente con la víctima de fuerzas externas. Ello a pesar de que, en otros casos, Frye razona con bases naturalistas francamente inadecuadas. El fuego y la luz de Julieta, como se verá, le son inherentes. Su fulgor golpea a Romeo, pero ¿quién dice que *ella* sucumbe *exactamente* de la misma manera? La poética cortés convencional. Pero precisamente se trata de que Julieta *no* es así de convencional.

³ Incluso una sensible, sensata y disidente interpretación de la obra como la de Whittier dice de este verso que “[it] rattles on the ear like the child's nonsense that it is” (1989, 31).

versión 2 del verso 1: "Veré de gustar *si y sólo si* el ver conduce a gustar en lo concreto, en su momento".

El segundo verso dice, "But no more deep *will I endart mine eye...*". Aquí, las cursivas quieren ser autoexplicativas. Aun cuando se tratara de una decisión personal en efecto sujeta al "consent" ajeno —el de Lady Capulet— este verso no dejaría de incluir "*will I ...mine eye/...*", es decir, una voluntad coexistente con una y otra versión del primer verso, y concordante sobre todo con la número 2. Si leemos así el segundo verso, el tercero puede caer en la misma categoría que "*It is an honour that I dream not of*". Esto es, el tercer verso podría pronunciarse —actuarse— de manera que fuera también sutil autocorrección y nunca sólo sumisión.

La habilidad e incluso descaro de Julieta para usar dobles sentidos —con su madre y con otros, Romeo incluido— no sólo existen como parte del evidente —y a veces rutinario— despliegue de tal recurso en toda la obra; el dramaturgo contempla esa habilidad y descaro para su personaje *en particular en relación con su madre*, como se advierte en que tales rasgos están totalmente desarrollados en III.5.80-102: el diálogo entre ellas sobre qué hacer para vengarse de "That same villain Romeo". Las condiciones, sí, son muy distintas, pero este dramaturgo rara vez presenta personajes compuestos a tajos cuando requiere de personajes complejos.⁴ Por ello mismo, las interpretaciones convencionales suelen carecer de sentido del humor, algo que a Julieta no le falta ni en los peores momentos. ¿Por qué no habría de estar manifiesto, si bien calladamente, en su primera escena?

Es notable que el "seductor" libro no es el único argumento que quiere "venderle" a Paris como prisión. Nos hemos olvidado de la Nodriz. Sus contrapuntos cómicos al discurso de Lady Capulet son ecos del contraste basal incluido en la figura 45. Lo que en Lady Capulet parece verbalidad pura encuentra contrapeso activo y gestual en la Nodriz:

L.Cap.: ...share all that he [book=man] doth possess,
By having him, making yourself no less.

Nurse: No less, nay bigger. Women grow by men [not book].

(I.3.93-95)⁵

⁴ Claro está que, como sucede en la presente obra, a veces Shakespeare peca de prolijidad (le faltan las tijeras, para ser claros), que no de *intensidad*.

⁵ Resulta significativo cómo Gibbons edita este verso. Aquí opta por la versión de F, contra su declarada selección de Q2 como base editorial. En Q2 se lee "...bigger women grow by men".

Sólo que en la primera escena las dos versiones del amor inscritas en la figura 45 —cuerpo activo sin más perspectiva *versus* verbo fugaz y estático— se presentan sin un sujeto que, en medio de ambos, busque la *tercera* opción de discurso amoroso que hace necesaria el propio diseño triangular.⁶ En esta escena, las opciones se vuelven a presentar, ahora a un sujeto particular, al centro de ellas —esto es, en medio de sus *dos* madres.⁷ De la obra sab(r)emos que Julieta no acepta ninguna de las opciones presentadas, que ejerce *la suya*. Esta nueva triangulación ubica a Julieta en la posición privilegiada. El sentido del humor en la escena es más complejo de lo que parece, como su ironía: la protagonista tiene que vérselas con ofertas tan opuestas y tan cercanas. La actitud, la apariencia histrionica, de su mayoritario silencio y pocas palabras no tiene por qué creerse, *por aparente eliminación*, una actitud indefensa: se *puede incluir* en ella el carácter —por desarrollar— de Julieta, vigoroso a lo largo de la obra. Shakespeare introduce desde esta escena los rasgos distintivos de una niña-joven-mujer capaz de un "desafío" análogo (que no totalmente idéntico) al de Alice Arden. Ello no quiere excluir que sea víctima, sólo la coloca en una posición menos determinada.

El discurso de Lady Capulet es una presentación ornamentada del matrimonio institucional inscrito en el rostro simétrico y pretendidamente perfecto de Paris-libro: "Examine every married lineament/ And see how one another lends contert" (1.3.83-84). Esa es la ornamentación ideológica del tema que *de veras* interesa a Lady Capulet. Como sugerí unas notas atrás, el discurso de Lady Capulet *no* es sino sólo *parece ser* retórica elegante. Su tema verdadero no se revela hasta que habla del libro así:

That book in many's eyes doth share the glory
That in gold clasps locks in the golden story

(1.3.91-92)

Es de notarse que la imagen gira en torno del acto físico de *abrazar*. Luego pronuncia los verbos importantes "So shall you *share* all that he doth *possess*" (1.4.92-93, énfasis mío). Y ese tema, tan real como el peso del oro, ya ha tenido, líneas arriba, un par de grietas

⁶ O tal vez sí hay un par de candidatos a ser sujetos que busquen la opción: el Príncipe, al centro de la escena, y nosotros, los espectadores-lectores. Pero el Príncipe no es un personaje de quien, como tal, se espere interés en tal opción. Quedan al lector las mejores conclusiones. Lo que parece confirmarse es que la balanza de 1.1 se vuelve péndulo.

⁷ He llamado a la Nodrizza la *otra* madre de Julieta. Aparte de que la Nodrizza es una "wet nurse", es decir, que amamantó a Julieta (recordemos que perdió a Susan, de la misma edad que nuestra protagonista), a nadie puede escapársele que la Nodrizza es una madre simbólica incompleta que sustituye a la *otra*, más o menos de la misma calidad.

igualmente físicas. Hasta Lady Capulet puede, sin ser su deleite, visitar el mundo del retruécano sexual. La rima "lover"/ "cover" (vv.87-88) introduce la implicación que tal vez no deseaba traer a cuento: que "the golden story" quedará encerrada mediante "gold clasps" por la "glory", *siempre que al libro se le dé "cover"*, esto es, tanto portada que lo embellezca como ocasión de "to cover", de actividad sexual. Aquí hay algo (mucho) de comercio prostibulario.⁸ Lady Capulet extiende las implicaciones sexuales al texto que deseaba libro, no cuerpo. Y cómo no habría de hacerlo, si todo en *Romeo and Juliet* tiende a ser irónico por una vía u otra, y finalmente lo que le interesa a Lady Capulet es *vender*: "she not only believes that a virgin may, but *must* open her lap to gold" (Whittier 1989, 31).

La mercadotecnia de Lady Capulet no da muy buenos resultados, sin embargo ...por fortuna e infortunio. Muchas fuerzas desde el inicio convergen sobre la protagonista, y buscan impulsarla en direcciones que no son las suyas. Pero esa protagonista, como el sol, tiene un curso que no se define por agencia externa. En definitiva, Julieta se opone a la idea de un amor-libro, una construcción y no una pasión, lo que sería como decir que se opone, en tanto es cuerpo, a lo que no lo es, que opone el movimiento-vida, a la inercia-no vida. La idea de una Julieta pasiva y sumisa que sólo es impelida al fuego por obra de una fuerza externa repentina y avasalladora no va con la voluntad que esta niña-mujer despliega de ser sí misma, para sí y consigo. Este sol, Julieta, ya nos habla de un carácter que se resiste a fuerzas externas, contrariamente al otro "sol", Escalus.

Julieta no dirá más, por ahora. Sus siguientes versos responderán a una oferta petrarquista más, esta vez de su Romeo. Y esos versos, exquisitamente, estarán inscritos en un soneto. Observemos cómo *Romeo and Juliet* socava el fundamento de Idea, aquí, entre otras cosas convencionales, llamado "Petrarca". El mayor sello desencauzado es El Soneto. Hay uno principal en *Romeo and Juliet*, el primer encuentro-beso de los amantes. Hay que visitarlo visitando la educación *hacia* la desintegración de la poética que se critica pero que, de requerirse (como se requiere) un cauce, constituye la única respuesta a la mano.

II. DECIR Y ACTUAR. HUMOR EXIGENTE

⁸ Nada extraño en Shakespeare, aun tratándose de tragedias (cf. *Hamlet*, *Othello*, etc.). Lady Capulet, de hecho, parece seguir sus propias insinuaciones impropias cuando dice: "The fish lives in the sea; and 'tis much pride/ For fair without the fair within to hide..." (l.3.89-90). Después de autotraicionarse con "lover/cover", su aparentemente involuntario error la lleva, cómicamente, a concordar con las "sesudas" reflexiones de Sampson y Gregory sobre "fish and flesh".

El soneto compartido por Julieta y Romeo en su primer diálogo (1.5.92-105) no es el único soneto entero que Shakespeare utiliza en alguna obra. En *Romeo and Juliet* hay otros dos: el prólogo general y el prólogo al segundo acto. No hay, empero, una secuencia completa de sonetos-prólogo para cada acto. Como de costumbre, el dramaturgo sabelino deja cosas sin terminar.⁹ También queda sin terminar un soneto inmediatamente posterior al compartido por los amantes al encontrarse; apenas alcanzan a compartir un carteto, antes que los interrumpa, por supuesto, la Nodriza.¹⁰ Con el beso trunco antes de la muerte, confirmamos cuán importantes son las interrupciones en Shakespeare. No obstante, el soneto de los amantes está completo. Más aún, es una versión ingeniosa de la división octava-sesteto; luego, un soneto *desmembrado pero entero*: Romeo dice ocho, Julieta seis, versos:

- Rom.:** If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle sin is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth the rough touch with a tender kiss.
- Jul.:** Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.
- Rom.:** Have not saints lips, and holy palmers too?
- Jul.:** Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
- Rom.:** O then, dear saint, let lips do what hands do:
They pray: grant thou, lest faith turn to despair.
- Jul.:** Saints do not move, though grant for prayer's sake.
- Rom.:** Then move not, while my prayer's effect I take.

Esto es, más que una variante, un desencauzamiento del soneto. La forma está entera y limpia en tanto diseño. En su interior hay fuerzas que lo agitan. Son las fuerzas de la

⁹ Y como de costumbre, la bardolatría *necesita* saber que no hay defecto posible, y a veces llega a buscar justificaciones para que no haya un soneto antes de cada acto. Brooke prologa su poema con dos sonetos, uno para el argumento. Tal vez de ahí Shakespeare recoge la idea y luego la desecha ...o no. Hay que recordar siempre la imperfección e incompletud de la transmisión de los textos que hoy llamamos Shakespeare. El Dr. Johnson, sabio entre sabios, piensa que el soneto del segundo acto no tiene la menor importancia; siempre habrá disidencias: *vid.* Dubu (1993).

¹⁰ Interrumpir es su oficio. La Nodriza, y esta característica suya en particular, merecería un capítulo aparte.

encarnación (dramatización) del texto lírico. Y no carecen de sentido del humor.

Si bien el soneto de Julieta y Romeo sigue en lo estricto las convenciones —es una construcción a partir del enamoramiento relampagueante como experiencia y ritual religioso— lo hace aparentemente sin el cúmulo del paganismo o síntesis renacentista tardía: hay aquí mucho más de peregrinación cristiana que de las Venus y las Gracias, redivivas del culto y transformación a/de los modos "antiguos". Además, el peregrinaje como fuente-eco del nombre de Romeo, bien reconocido históricamente, hace resonancia adicional con el problema de la idolatría, la adoración de *imágenes* que no son "la cosa en sí":

Cette composante religieuse est très spécifiquement choisie, c'est la dévotion médiévale par excellence, le pèlerinage. [...] il semble difficile, en dépit des références au *palmer*, pèlerin de retour de Jérusalem porteur d'un palme, de ne pas déceler en lui un "roumieu", retour de Rome [...] quel'un qui a cumulé les deux pèlerinages; en tout cas, par la forme de sa dévotion, qui est proprement le culte des images [...] il est difficile de ne pas entendre le rappel du pèlerinage courtois, l'oeuvre du *viator amoris*, bref un évocation précise, celle de la littérature et de la vie religieuses antérieures à la Réforme, encore en usage dans le pays qui ont conservés des liens avec Rome, telle Véronne. L'expression est liée à la poésie occitane, notamment celle de Jauffré Rudel. (Dubu 1993, 32-33 y n.7)¹¹

Así, el soneto tuerce la figura hacia una experiencia individuada y dramatizada, corporizada, en el beso, con un residuo medieval. El desafío a la convención implica una ironía en la lectura total, como nos relata Whittier:

Romeo's [...] saint/shrine metaphor comes nearer earth and is one of the variant *blasons* of the play. Scripturally the body is a temple, but in order for hers to be a shrine; Juliet must first die (this is the prerequisite to canonization). A shrine typically contains a saint's relics, *fragments* of the hallowed body, a *blason* contains poetic fragments of the living form it elevates. By a kind of dramatic metonymy, the "shrine" makes Juliet both "the container and the contained" [Estrin 1981, 35]. As symbol and symbolized in one, Juliet imitates Logos, but a human logos, the word of death. (1989, 35)¹²

¹¹ Vale la pena señalar un par de concurrencias interesantes y pertinentes que Dubu no registra: uno, Chaucer: "Thanne longen folk to goon on pilgrimages,/ And palmerers for to seken straunge strondes..." (*General Prologue*, vv.12-13), y dos, el que Shakespeare fuera de extracción católica.

¹² Para complementar, sirva decir que Capuleto, "admirable" razonador, lleva el *capulus* en el nombre: esto es, tanto en el sentido de "cabecita" o "cabecilla" como en el de féretro (o relicario) en donde se depositan los huesos. Él es otro que quiere *blasonar* a Julieta: "...fettle your fine joints against Thursday next" (III.5.153). Su intención nos la dio Lady Capulet al querer sumir a Julieta en el libro-"osario" de París; Capulet lo confirma: "...you shall not house with me... And you be mine, I'll give you to my friend" (III.5.188...191). Ese "friend" es "A gentleman of fair demesnes... with honourable parts" (III.5.180...181), blasonado como continente "book-house" para la residencia "sana" del sol. Lady Capulet, no obstante, como nos lo demuestra desde su primera aparición, es más contundente que su "cabecilla" marido: "I would the fool were married to her grave" (III.5.140): "[...] the fool [...] married to her grave" es como ella, casada con *capulus*.

En las presentes consideraciones, esto sirve para detectar un sobrerrefinamiento de la figura convencional que hace a Romeo pariente del Astrophil del soneto 1, sugiere un tratamiento irónico similar del poeta en ciernes atrapado en el "libro". Romeo, incluso "kiss[es] by th' book" (I.5.109), según lo percibe Julieta; curioso comentario de la musa-correctora (a lo Stella) cuya implicación parece ambigua: "by th' book" puede ser y no un gran beso.

La búsqueda de una respuesta a tal problema parecería trivial si no se tratara de un hecho vital como *signo de y en el teatro*. El dramaturgo Shakespeare, tan errático y recargado como se nos presente en este artefacto de su producción temprana, sin embargo demuestra el dominio de una de sus mejores características: aunque su texto dramático esté complicado por miles de temas, recursos y alusiones tanto significativas como sólo decorativas, siempre es *drama* cabal. Aquí, por ejemplo, la base dramática es sencilla y eficaz: tenemos dos cuerpos que se aproximan para realizar una acción simple y a la vez fundamental para la dinámica escénica: el beso, acto vivo que sirve para conducir la acción, siempre experiencia. Como se señalará para el caso de la escena final, el dramaturgo deposita la carga emotiva en una sencilla acción: allá lo hará con el simbolismo de lo trunco, el beso partido, quebrantado por la muerte. Los besos de Julieta y Romeo, los actos simples de sus cuerpos son a la vez puntuación y símbolo maestro para hacer teatro. Esta concentración shakespeareana en los actos humanos de todos los días es sello y cédula del Shakespeare dramaturgo eficaz.¹³

El incipiente poeta Romeo, quien desearía en forma "perfecta" textualizar su objeto de amor, empieza por dar muestra de sus problemas, y de la complejidad irónica shakespeareana. El encuentro de los jóvenes amantes está lleno de un humor fresco, enemigo de la solemnidad si bien asentado en la rigidez libresco, misma que hallará corrección, flexibilidad, a través del volumen dramático, como si las figuras del Perugino cobraran la festiva vida de las del Veronés. Estamos ante un Shakespeare que es primordialmente teatro; como tal hay que abordarlo.

Con ese Shakespeare se trata no sólo de escribir un texto para ser leído, sino un texto para ser actuado. Se trata no sólo de leer el texto de Shakespeare de maneras complejamente informadas, sino de "ver" el texto en los cuerpos que lo hacen activo y que también activan la textualidad como crítica. Estos versos deben ser actuados, no recitados.

¹³ Un caso análogo, siempre ejemplo maestro, es el de la escena "sonámbula" de Lady Macbeth: el discurso desvanado y perturbador de la asesina del sueño y hoy víctima de sí misma tiene por foco dramático una de las más simples acciones cotidianas, la de lavarse las manos.

¿Cómo actuar estos versos? Primera escena entre Julieta y Romeo (*enter the living*).

Verso en tablado

Uno de los aciertos de Zeffirelli, presentes desde la puesta (1960) que originó su filme (1968), motivó que Kenneth Tynan, *enfant terrible* de los reseñistas ingleses del siglo XX, le concediera loas desusadas, que merecen citarse *in extenso*:

Last Tuesday at the Old Vic a foreign director approached Shakespeare with fresh eyes, quick wits and no stylistic preconceptions; and what he worked was a miracle. The characters were neither larger nor smaller than life; they were precisely life-size, and we watched them living, spontaneously and unpredictably. The director had taken the simple and startling course of treating them as if they were real people in a real situation; and of asking himself just how those people, in that situation, would behave.

It sounds obvious enough, yet the result, in Franco Zeffirelli's production of *Romeo and Juliet*, is a revelation, even perhaps a revolution. Nobody on stage seems to be aware that he is appearing in an immortal tragedy, or indeed in a tragedy of any kind; instead, the actors behave like any ordinary human beings, trapped in a quandary whose outcome they cannot foretell. Handled thus realistically, it is sometimes said, Shakespeare's essential quality gets lost. I passionately demur. What gets lost is not Shakespeare but the formal, dehumanized stereotype that we have so often made of him.

It is likewise urged that Signor Zeffirelli robs Shakespeare of his poetry; but this argument is valid only if one agrees with those blinkered zealots who insist that poetry is an arrangement of sounds, instead of an arrangement of words. Last Tuesday I heard every syllable; meaning and character were wedded, and out of their interaction poetry arose. The production evoked a whole town, a whole riotous manner of living; so abundant and compelling was the life on stage that I could not wait to find out what happened next. The Vic has done nothing better for a decade. (1976, 305)¹⁴

Entre los problemas mayúsculos de *Romeo and Juliet* está su inestabilidad estilística-teatral. ¿Cómo reconciliar el vasto aparato poético-crítico-literario-simbólico-metafórico-retruecanista de *Romeo and Juliet* (históricamente tan y tan vapuleado hacia el sentimentalismo fácil y la grandilocuencia) con la puesta en escena? La respuesta de Zeffirelli fue empezar por ver a sus amantes en acción, y en acción apasionadamente adolescente. En ello radican la efusividad de Tynan y la popularidad del ya "clásico" filme de Zeffirelli desde su aparición.¹⁵

¹⁴ Hay una ironía fatal en la apasionada alabanza de Tynan. A pesar de reconocer una "revolución" en los modos de montar a Shakespeare para 1960 (verdadera, pero sólo parcialmente adjudicable al "Signor Zeffirelli", en realidad), Tynan —al abordar tareas distintas de las del reseñista— no supo muy bien qué hacer ante otros textos cuyas exigencias son plausiblemente "mayores". Tynan es el guionista del *Macbeth* de Polansky (1971), un lamentable engendro entre azul Hollywood y buenos deseos. Su aprendizaje del "realismo" de Zeffirelli le alcanzó para un tercio de calidad y dos de lo peor, apenas tientas y momentos rescatados por el talento imaginativo del polaco, allí demostrado muy esporádicamente.

¹⁵ Seguramente el mejor que ha hecho Zeffirelli sobre una obra shakespeariana; *Romeo and Juliet* le vino a

Lo que mejor explota es el cálido *pathos* del texto, su atractivo inmediato y muy visual. Aunque la puesta de 1960 presentó a una Judi Dench no tan joven en el papel de Julieta, la dirección de Zeffirelli la llevó a ese plano sin dificultad: Dench es una actriz con un rango amplísimo.¹⁶ Luego el director italiano habría de sacrificar la capacidad histriónica por la juventud y la belleza sensualmente adolescente de Olivia Hussey. La respuesta y mérito de Zeffirelli, de hecho, fue *empezar por el principio*, punto. No empezar por todos los cabos sueltos de un final fijado en la tradición declamatoria y los complicados estudios no dramáticos. Y tal vez la mejor pieza de sus rompecabezas sea el humor. No es gratuito que *Romeo and Juliet* se preste magníficamente a cualquier cantidad de parodias.

Pero existe siempre la ironía shakespeariana. En Zeffirelli el encuentro-soneto, sí, deleitable hasta el punto de su frescura, explota sólo parcialmente el papel de Julieta —a quien en otros casos, es verdad, le confiere el poder que puede alcanzar. Pero le quita, por ejemplo, un discurso crucial, su *serena*, su epitalamio de III.2.1-30, poderoso elemento, como veremos, de la poética de este sol. En el soneto-beso, el Romeo de Zeffirelli sigue siendo algo (no demasiado) del "dehumanized stereotype that we have so often made of him", pues para el director italiano el *hombre* de la pareja lleva casi toda la iniciativa. Y no es que no la lleve en Shakespeare; es que, como hemos dicho —y como luego quizá más "esotéricamente" se sugiera— su iniciativa resulta poca cosa frente a la criatura a quien todos quieren educar y que acaba por (mal)educar a todos.

* * *

Escribir para actuar

Volvamos a la pregunta. ¿Cómo actuar estos versos? Y también a la observación de Tynan sobre qué es la poesía. En primer lugar, su "this argument is valid only if one agrees with those blinkered zealots who insist that poetry is an arrangement of sounds, instead of an arrangement of words" podría precisarse un poco. La poesía dramática —mejor dicho, el

la talla para sus talentos suntuosos y a veces untuosos. Vid. Pilkington (1994) para juicios persuasivos sobre sus otros filmes.

¹⁶ Su *Lady Macbeth* en la histórica puesta de Trevor Nunn (1977) es más que testimonio: Dench creó algunos de los momentos más memorables en la historia viva de la obra escocesa. Por supuesto, la interacción con otro "monstruo" shakespeariano, Ian McKellen, hace de la puesta de Nunn una experiencia literalmente fuera de este mundo. Dench es la hermosa *Mistress Quickly* del *Henry V* de Branagh (1989). McKellen, junto con Loncraine, ha creado el más reciente, inconcebible y magnífico *Richard III* (1996).

*drama poético*¹⁷ no sólo es "an arrangement of words" sino de cuerpos, sonidos, luces, etc., en acción conforme a un *montaje* o texto teatral. Una de las vertientes del texto teatral es la interpretación subtextual para la interpretación histriónica.

Si uno de los méritos de Zeffirelli es empezar por el principio, ello es, como nos dice Bentley, un principio del dramaturgo complejo:

What does a young man do when he finds that his bride's dowry comes from a tainted source?¹⁸ There are two ways for a writer to arrive at an answer. He can say, "I can think of several answers—on the basis of several possibilities of 'theatre.' Answer A will give you Big Scene X; answer B will give you Ending Y; and so on." Or he can say "I cannot give you any answer at all until the terms of the proposition are defined, including the term 'tainted.' Above all I need to know who these people are—what bride? what young man?" The first way to arrive at an answer would commonly be thought the playwright's way: the reasoning is "craftsmanlike" and "of the theatre" and would earn a man commendation on Broadway in 1960. The second way is only the human way. (1972b, 6)

Con "the human way" Bentley ensalza, algo muy de él, al personaje complejo contingente, expresivo, "realista". En Shakespeare tenemos una complejidad equiparable, que se desarrolla en su obra posterior. Con *Romeo and Juliet* tenemos un drama poético a estiras y aflojas, a veces a tontas y locas, cuya complejidad caracterológica y su esencial poesía llegan a chocar si no se subordina aquélla a ésta antes que sacrificar la una sin dominar a la otra. *Romeo and Juliet*, la colisión lírica-drama, nos deja en los medios de sus tiendas.

Mucho de la poesía de *Romeo and Juliet* tiene un origen tan adramático que llega a resultar ya lo primero a recortar para una puesta, ya irresistible tentación para los que aman el estilo declamatorio y convierten el drama en festival escolar. Gran parte de los textos que los críticos textuales más refinados estudian y utilizan para sus demostraciones es precisamente la que el director desecha. Su dramatismo, por otra parte, es contundente hasta el extremo riesgoso. Las fuerzas en su interior, con el recargamiento de un Shakespeare ávido y ansioso, son de poderes muy similares *pero desequilibrados*. *Romeo and Juliet* da toda clase de evidencias de un origen lírico, aunque objeto de crítica, de programas "ocultos", igualmente conducidos a las esferas de lo crítico, y por igual de una imaginación dramática cabal, que no pocas veces resulta errática. El resultado es un artefacto exuberante que puede abrir puertas al drama poético "realista", cuanto abre grietas para digresiones no dramáticas

¹⁷ La clásica y mejor precisión de esto dentro de la crítica shakespeareana sigue siendo Downer (1971).

¹⁸ Bentley discute la composición dramática moderna con *Widowers' Houses* de Shaw como ejemplo.

que a veces se convierten en diabetes escénica. Porque, como efecto en lo dramático, lo abiertamente textual y disquisitivo llega a tomarse como autonomía y ha dado paso a la fijación de "estilos" lánguidos y declamatorios para los personajes centrales que, supuestamente, recordando a Tynan, no "roban a Shakespeare su poesía".¹⁹ Julieta y Romeo comparten, sí, un soneto. Lo que no quiere decir que compartan El Soneto, mucho menos el que Shakespeare critica, el de un petrarquismo *avejentado*. Nuestros héroes son jóvenes.

* * *

De la mesa al tablado (o cadalso)

¿Cómo actuar estos versos? Bentley hace a su dramaturgo de lo humano preguntarse, primero, "¿quiénes son estos personajes?". Hasta aquí en la obra sabemos bien que Romeo es un enamorado del texto del amor prefigurado. Y que Julieta es una joven que, no por decir poco, dice poco. Lo poco que ha dicho (recordemos, como respuesta a una oferta convencional, y también a *otra*, menos exquisita, que le habla de algo distintamente exquisito) nos dice que es inteligente y capaz con las palabras, y que puede ver más allá de ellas.

Si sabemos esto, luego sabemos que Romeo la aborda con un texto prefigurado, y tiene por objeto alcanzar la bendición máxima de ese texto: un beso. Traduciendo esto a un escenario teatral, Romeo la aborda porque está perfectamente perdido por ella y el beso, texto del amor convencional o no, es una urgencia del enamorado teatral. Desde aquí se inicia una tensión para la estética prefijada. Y se tienen que dar ajustes. Esos ajustes provienen de la maestra Julieta y se manifiestan como un proceso vivo que concreta (*paradoja*) *el texto en los cuerpos*.

Imaginemos la escena con un subtexto humorístico que (espero se verá) está allí, pero que en la actualidad escénica no puede resultar tan pronunciado como se propone en lo que sigue. Esto es, propongo ese subtexto, por necesidades *expositivas*, con más obviedad que la que se debe realizar en escena. Se trata, pues, de una especie de análisis subtextual como el que se daría en un diálogo ("trabajo de mesa") con la actriz y el actor, y que debe ajustarse a las circunstancias; es decir, que debe adquirir la tonalidad de humor sutil subyacente a un momento que también incluye lo tentativo, la esgrima de los enamorados primerizos y todavía desconocidos mutuos. La primera escena entre Julieta y Romeo, entonces, no es de fácil

¹⁹ La peor versión que conozco, en este aspecto, es una audiograbación de 1952 con Alan Badel como Romeo y Claire Bloom (*no less*) como Julieta. Ésta era, no obstante, la clase de producción que Tynan consideraba laudable entonces (cf. 1976, 118-120).

actuación, no es sólo humor. Por ello, insisto, el subtexto cómico es uno más de otros ingredientes a considerar. Aquí, no obstante, la exploración de un subtexto quiere llamar la atención a su presencia como elemento de la complejidad que caracteriza al artefacto inestable. El subtexto es propio de personajes complejos, y tiene concordancia con el uso recurrente del retruécano, que a veces sofoca al texto, pero que en la escena del soneto es un vehículo teatral estupendo. Hablemos con los actores sobre este ingrediente. Recordemos que estamos trabajando sobre la mesa, territorio de los juegos.

Romeo quiere un beso. De hecho, ha ensayado esta escena durante toda la vida de su texto amoroso, que es toda la vida de sí, su ser-texto para el amor. ¿Cómo abordar a la Dama? Está muy claro: con la exquisitez de la poesía fecundada por el relámpago en oraciones de erótica religión cortés. El artefacto resultante (cuarteto, no soneto) no es del todo feliz (*Astrophil* revisitado), como nos decía Whittier arriba: implica la incómoda presencia de una desintegración fatal. Más aún, empieza por textualizar (léase teatralmente tratar de justificar) *una acción sensual*: tocar el cuerpo, la mano, del sol. La lógica de este orgulloso enamorado parece irresistible. Pero es lógica, no es seducción: un movimiento-salida teórico clásico informado por la urgencia. "If I profane with my ...hand ...this is ...gentle sin/ ... my lips ... stand ...to smooth ...with **[give me]** a kiss". Si "**[give me]** a kiss" llevara un signo de admiración al final, tal vez (y no) nos estaríamos mintiendo. Porque *una parte* del subtexto, lleva el signo de admiración; luego **[give me!]** también debe considerarlo el actor. Pero el texto prefigurado lo sofoca y lo somete a la preexigencia del trovar: **[give me]**.

El actor tiene que jugar un juego doble que combine al "confiado" poeta incipiente con el tentativo seductor. La escena, *en retrospectiva*, puede ser incluso abiertamente cómica. Pero sólo en retrospectiva. Esta es la clase de comicidad que se descubre cada vez más simpática conforme la parodiamos; y los elementos para parodiarla están completos. El cuarteto de nuestro bien ensayado poeta termina en un: "**[How's that for a first kiss?]**". Esto es un subtexto, nada patente, un rasgo implícito, insisto. Romeo ama con verdadera devoción, pero también disfruta de su talento verbal: algo de orgullo debe haber, hasta donde se pueda. El asunto parece ir bien. O así lo cree. La dificultad histriónica es grande.

Estos jóvenes están enamorados pero libran una batalla verbal. Hasta para los locamente enamorados existe un momento de medir fuerzas antes de las batallas que sí importan. Esta batalla no es contra lo que ambos desean fervientemente (y que se darán fervientemente, y se darán y se darán... hasta morir). Es contra lo que se interpone en su

fervor. Aquí, para Julieta, algo se ha interpuesto, y precisa de ajuste: ¿Así que éste es un "pilgrim" y ha habido un "sin", por "gentle" que parezca? ¿Y se aliviará (se volverá tersura, ternura, física) con un "kiss"? "[I don't think so. Try again]". Julieta nos dice en la escena del balcón —no le queda mucho remedio, sorprendida en pleno arrebató amoroso por el objeto de sus pasiones madrugadoras— que tal vez debió ser más esquiva: "Fain would I dwell on form..." (II.2.88). ¡Pero si lo está siendo ahora mismo! Julieta de hecho "dwells on form", al menos en su cuarteto. Al mismo tiempo, no obstante, su esquizofrenia no es "form" del todo: es ruptura de "form" para alcanzar una plenitud. La sorprendentemente sabia Julieta (sobre todo si la postulamos "niña boba"), *sin tanto ensayo previo*, duplica, tuerce y espeta de reversa al sonetista su propia lógica de santos y altares y manos y besos: "Good pilgrim, you do wrong... [WRONG!] [Try again]". La lógica de Julieta es forma que se puede entender como esquizofrenia. Empero, es también desaprobación, siempre amorosa, generosa, de la oblicuidad un tanto inflada, y es orgulloso despliegue de una inteligencia del amor. El beso así pedido por Romeo no puede ser más que acto un poco muerto, manos que tocan el frío de las estatuas, y no la vida que se quiere expresar ya en un verdadero beso. De retruécano a retruécano, Julieta lleva la ventaja en este juego y no piensa soltarla: ambos pueden ganar *juntos*. "[Try again]".

Romeo tuvo la iniciativa. Pero como sucede con sus derrotas ante Mercutio, pérdida la iniciativa, derrota segura en esto de jugar con las palabras.²⁰ Un signo claro de derrotas así es hacer preguntas ...y eso es exactamente lo que Romeo hace, vaya cosa: "[What? (an unexpected move)] Have not saints lips, and holy palmers too?" Es cierto que Romeo, a la vez, está tratando de corregir sobre la marcha; procura conservar la dignidad, un tanto presuntuoso; pero está un mucho sorprendido por la jugada que no esperaba. Después de todo, en este soneto, la Dama *habla*.²¹ Pero la graciosa admisión de graciosa derrota sólo vendrá *después* del golpe mortal. La posición de Romeo se ha vuelto indefendible. Dama a verso 10, mate: "Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer [I said, try again, now beg]".

²⁰ Esto le sucede a Mercutio, una vez ante Romeo y luego al jugarse algunos con la muerte. Tal vez a Romeo también le sucede ante la muerte que no es la muerte verdadera, que lo derrota en un engaño fatal. Perder la iniciativa es mortal, como lo sabe bien cualquiera que haya jugado a los "albuces" propios de la verbalidad festiva mexicana.

²¹ Como en otro que conocemos: "Fool!", said my muse...". El que Julieta *habla* tiene la misma implicación para el texto petrarquista-co(ntra)petrarquista de *Romeo and Juliet* que el que sea *vista*: "That Juliet is, in fact, seen violates poetic custom and must realign Petrarchan metaphor" (Whittier 1983, 33).

Romeo, por no hacer caso, se lleva lo que merece: "[no kiss]", golpe directo y fulminante.²²

No queda más que capitular. Y Romeo es "the very pink of courtesy" (II.4.59) que Mercutio se dice ser. Su capitulación es admirable como capitulación y como re/des/encauzamiento del soneto. Y la capacidad de autoironía, la virtud generosa de reírse de sí, lo eleva. Porque, capitulación y todo, con el golpe del verso 10, Romeo ha aprendido a seguir a Julieta y se *alza* para rogar: "They pray: grant thou, lest faith turn to despair [**to actual despair, that is**]". Labios y manos harán lo que labios y manos desean por igual hacer, hacerse cuerpos completos y unidos, no más *blasons*, no más figuras. El éxtasis religioso-erótico del amor cortés es transmutado en verdad de sí mismo. Con exquisito humor y exquisita generosidad.

"Saints do not move, but grant for prayer's sake". Ninguna actriz con la oportunidad de hacer Julieta debe perderse el gozo de hacer las pausas de Julieta. "I'll look to like, [PAUSA] if ..."; "Saints do not move, [PAUSA] but...". Si el goce del amante petrarquista es masoquismo galante idealizado, Romeo no puede pedir más. Tuvo que pedir, por tonto, lo que le sería dado por voluntad irreductible: "I gave thee [...] before thou didst request..." (II.2.128). En el balcón, Julieta miente un poco, sin mentir. También ella sabe ejercer la ironía hacia sí.

"Then move not, while my prayer's effect I take". En el subtexto humorístico, esto no puede garantizarse. Pero el juego se ha vuelto juego puro: los nuevos amantes juegan a ser peregrino y santo; ¿por qué no jugarlo hasta el fin? Julieta cumple con el humor si no se mueve. Pero el juego ya se ha vuelto amor trascendente: el éxtasis de los cuerpos es, será, el éxtasis del soneto, de sus principios, de sus mentiras, de sus verdades, de su ironía, de su propia crítica. El soneto desmembrado se reencuentra con su esencia, que es cuerpo. El cuerpo, desmembrado por el soneto, se encuentra consigo mismo, que es el *otro*. Y lo mejor (sobre todo para el lector) es que, para besarse (boba observación) hay que callarse.²³

²² La propia Whittier parece perder el sentido el humor (cosas de la tradición) cuando ve en el soneto a una Julieta que "responds, but ultimately loses this poetic match" (1989, 35). Porque Julieta gana en lo que es "match" de inteligencias sobre el amor hasta el verso 10; pero en el desenlace gana con Romeo en lo que es más adelante en el soneto "match" puro, unión. Para ser justos, luego, Whittier también sólo parece perder (el humor), pues su estudio admite una gentil condescendencia de Julieta, a quien no le importa perder con tal de ganar, como a Galileo. Interesante movimiento de la Dama.

²³ El beso *debería*, luego, darse al final de los catorce versos. El siguiente verso (106), con el que Romeo da inicio a otro soneto (a otro beso, cómo no) no es conclusión sino continuación del proceso. Zeffirelli, aunque sensible en otros aspectos al humor (e incluso a la lírica) de la obra, aquí parece distraerse y hace a Romeo y Julieta besarse *después* del verso 106. Crea la impresión de una predominancia de Romeo, quien más bien es corregido y derrotado en este juego de palabras-cuerpos.

El beso y el callar son teatro.²⁴ El humor es teatral, y la ternura y los tonos y las actitudes y el gesto. Y la poesía. Y la asombrosa concreción de un amor sagrado de y con los cuerpos por delante. El soneto de Julieta y Romeo alcanza la síntesis dramática-poética: es un índice para crear un tiempo-espacio teatral en que sea realizarlo —en mayor o menor medida, eso es casuístico— como drama esencialmente poético y complejo. Amoroso.²⁵

* * *

Educación continua: invocaciones oscuras: coincidencias fatales:

De aquí en adelante todo en la obra es enseñar y enseñarse a amar. En el balcón, Julieta lleva la iniciativa y corrige a Romeo en cuanta cosa, incluso si jura o no; y sobre todo, que no jure por la luna. En la iglesia, le corrige sobre lo que es un concepto poético. En la despedida, dicta qué sí y qué no es la alondra, hasta que se tiene que corregir ella misma porque lo que se escucha es el monstruo horrendo, la muerte (siempre es mejor desprenderse del cuerpo temporalmente que en definitiva, cuando menos en este momento). De hecho, su corrección de la metáfora santo/altar es corrección contra la implicación mortal de la que nos hablaba Whittier. Y frente a la muerte, Julieta se atreve a regañar al amante por no haberle dejado medios para morir. En verdad, *Romeo and Juliet* sería comedia [PAUSA] si no fuera tragedia. Esta última tontería monumental es, a pesar de los pesares, un tópico de las disputas shakespearianas. Y nos indica la cantidad —y la calidad— de ciertas controversias que rodean a esta obra inestable y llena de deseos que no cuajan; y de otros, como este soneto, que sí lo hacen, en ambas direcciones que son tres: la poesía, el teatro, el teatro poético.

Shakespeare deposita en Julieta un poder poético literalmente solar, cálido, luminoso y energético. La obra es toda encarnación de verbos contra cualquier cantidad de obstáculos. Entre los votos (verbo) y la consumación del matrimonio (cuerpo), está la catástrofe de Mercutio, cuerpo del verbo más actual, físico, irrefrenable, que se disuelve en maldiciones. Desde un principio, poco a poco, nos dice Fly (1976, 1-26), los objetos proliferan: lo que eran alas del amor para ascender a la mansión solar, serán escaleras de cuerda. El esfuerzo se

²⁴ Teatro y palabra conjugados: drama poético. Un ejemplo del trabajo "sub/supra/textual" sobre la misma base de *Romeo and Juliet* por parte de un gran teatrista, que no la pedestre exposición anterior, es el que nos da Peter Brook (1972, 109-111) quien usa allí la triste y amorosa despedida (III.5).

²⁵ La escena análoga cuya comparación viene de inmediato a la mente es, desde luego, *The Tempest*. V.1, donde Ferdinand y Miranda se muestran en un teatro dentro del teatro jugando ...al ajedrez, en una mesa-mundo: el escenario-sublimación de los romances. El presente comentarista, de darse las condiciones, tiene delineado un pequeño texto al respecto, que incluye también a *Much Ado about Nothing*.

multiplica, así como la violencia y la gestualidad de la primera escena: todos llevan algo en la mano, y para entrar al submundo se necesitan barras de hierro y palas. Al final, Julieta será la infortunada vaina de una daga.

En medio de esa profusión de objetos, Julieta habla con poesía que es desafío a las convenciones sociales y poéticas (evoquemos a Alice Arden, la de otra "lamentable tragedia"), y podría ser teatro, intensidad sensual y desafiante:

In the epithalamic soliloquy of Act 3, scene 2 [1-31], Shakespeare assigns Juliet a poetic form traditionally sung by a man, one that shows an atypical, unblushing, eager bride. The poetic forms that Juliet uses draw attention to her gender, to her body; in lyric poetry, both sexes may fit to one neutral thing, but drama embodies and temporalizes (Whittier 1989, 33).

La canción del atardecer (su *serena*; aunque poco tenga de ello), lamentablemente olvidada por Zeffirelli, es portentosa imagen del sol que incluso se estorba a sí mismo:

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging. Such a waggoner
As Phaeton would whip you to the west
And bring in cloudy night immediately.
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaway's eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms untalk'd-of and unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties; or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night,
Thou sober-suited matron, all in black,
And learn me how to lose a winning match
Play'd for a pair of stainless maidenhoods.
Hood my unmann'd blood, bailing in my cheeks,
With thy black mantle, till strange love grow bold,
Think true love acted simple modesty.
Come night, come Romeo, come thou day in night,
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow upon a raven's back.
Come gentle night, come loving black-brow'd night,
Give me my Romeo; and when he shall die
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine
That all the world will be in love with night,
And pay no worship to the garish sun.
O, I have bought the mansion of a love
But not possess'd it, and though I am sold,
Not yet enjoy'd. So tedious is this day
As is the night before some festival
To an impatient child that hath new robes

And may not wear them. [...]

(III.2.1-31)²⁶

La canción de Julieta (una *serena*, he venido diciendo, forma tradicional medieval italiana) nos vuelve a comprobar la tensión entre norma y forma inestable. La pasión de Julieta sólo halla igual, me parece, en el soliloquio "...Come, you spirits/ That tend on mortal thoughts..." de Lady Macbeth (I.5.35-51). Resulta inquietante que no se haya realizado una comparación entre ambos soliloquios que sea lo suficientemente comprensiva.²⁷ Pero allí está todo: la invocación a la noche, a la oscuridad y al cerrar de los ojos,²⁸ y a un "spirit" predilecto de ambas: "blood"; están el amor mortal, la urgencia por el amante, los cuervos, la impaciencia, el anhelo de un futuro que ya es hoy y ahora, las "new robes"; hay la negrura, la densidad, la proyección del ser femenino y humano más allá de toda frontera conocida; se perciben los ritmos mismos de la invocación: "Come, civil night... teach me": "Come you spirits ...unsex me"; se da, en fin, el desmembramiento propio y del amado. Y las discordancias son apoyo, no contradicción de su parentesco: de las "stainless maidenhoods" a los amantes de la muerte no hay distancia. Después de todo, en ambas obras el sol no saldrá por la mañana.

El temor profundo que provoca Lady Macbeth equivale al que históricamente y de otros modos ha provocado esta canción en labios de nuestra adolescente. Y más puede complicarse de recordar lo que nos ha dicho Whittier: "Shakespeare assigns Juliet a poetic form traditionally sung by a man", y recordarlo con nuestra a veces olvidada conciencia de que, en escena, en el instructivo tablado isabelino, esa canción sería actuada, "by a man", el "boy-actor" ("Fair Youth?") que representaba a otra Julieta.

Entre Julieta y Lady Macbeth el poder invocatorio es uno, una intensidad. Y también es mero deseo que oculta la fragilidad. La *serena* de Julieta tiene la fuerza de un hechizo y de

²⁶ Nadie debe sorprenderse de la mojigatería de ciertos editores antiguos y de los que publican textos "para adolescentes" en Estados Unidos, quienes, ruborizados por esta pasión, prefieren sacarle la vuelta: algunas ediciones en inglés, sobre todo escolares, no han dejado de hacerlo. Por curiosidad: la piratesca Editorial Porrúa debe haber tenido a bien hurtar y malamalgamar una o varias traducciones igual de mojigatas, pues su horrenda edición está igual de castrada. No se les puede conceder la duda de que ellos hayan decidido tal mutilación.

²⁷ Sólo tengo noticia (y conocimiento) de un texto que establece una coincidencia (marginal): Owens (1993), quien persuasivamente observa una escena de "aquejar" en V.1.64ss., donde a Julieta se le trata como víctima propiciatoria para tres "brujas" (su padre, su madre y la Nodriza) y un Satán, París. Quien esto escribe tiene su propia comparación, sí, en proceso.

²⁸ Es indispensable al menos por ahora anotar el juicio de Kott sobre otra concordancia de las invocadoras de la oscuridad: la que hay en *A Midsummer Night's Dream* (cf. 1987, 58-59).

un desafío. En el drama escocés esto parece esconderse en la sombra del magno personaje siempre temido. La obra de la adolescente parece no ser capaz de contener tanta energía; quizá su errancia nos distrae, su dilución nos compromete a mirarla con más condescendencia. Pero la joven y la terrible madre que no lo es quieren ser igualmente poderosas y perecen sin plenitud.²⁹ Los marcos se cimbran, como en la *Cena* del Veronés. Pero aquí incluso en duplicada tensión, pues el humor, el amor, la intensidad, tienen la largueza del tiempo-espacio del drama y el ambiente sombrío, no luminoso.

La energía desmiembra a Romeo, quiere desmembrarlo en la plenitud de los cuerpos en la oscuridad: es crítica, ruptura. El sol-Julieta se estorba a sí mismo, es su propio, irónico, obstáculo. La oposición Faetón/Febo de esta pieza central del cuerpo de Julieta es el texto que se convoca, para responder a Ryan, quien nos hablaba de un ser capturado:³⁰ un ser como Julieta, como Lady Macbeth, capturadas en el "future in the instant". Esta es la que ha educado a Romeo. Y lo ha hecho con sentido del humor, del cuerpo, del movimiento como vida. Sin todo ello, dicen, es imposible Amor.

Volvamos la vista a Romeo y a su problema con la inercia del petrarquismo, para dar cuenta de su transformación completa por parte de este sol joven e irreductible, antes que prestar atención a cómo el sol finalmente determina el diseño y la errancia, la inestabilidad, de *Romeo and Juliet*.

III. IRONÍAS DIDÁCTICAS. HUMOR DE ARRIBA ABAJO

Ya se ha señalado que en el inicio del teatro público isabelino la educación —la ideologización— tiene un papel esencial. Y la educación es un acto recurrente en *Romeo and Juliet*: "O, she doth teach the torches to burn bright" (I.5.43). Pero a "she" alguien siempre la quiere educar. Esto es, casi todos los diálogos en que participa Julieta quieren ser intercambios de mentor a pupila. Tenemos discursos ejemplares por todas partes. Oímos a sus madres discurrir acerca de los libros y lo que esconden bajo "cover", así como sobre lo que significa amar en el mundo-Verona; su padre, sobre la obediencia y las consecuencias de no observarla; el Fraile (otro padre), sobre qué hacer ante la desesperación y la muerte

²⁹ La irónica y soterrada fragilidad de Lady Macbeth me parece crucial y cabal para la comparación. Vid. Michel (1989, 99-115).

³⁰ Faetón, en la iconología de la época, es arquetipo (aquí profundamente irónico) de ambición desmedida, condenada al fracaso. Vid. Montrose (1990, 391) sobre ¡Sidney!

(irse a un convento); Paris, sobre lo que es su destino y el significado de un beso. Y punto. Nuestra heroína no tiene tratos con otros que no sean sus jerarcas. A excepción de Romeo, quien quiso comenzar su relación con el sol como jerarca, y, como vimos, se lleva un chasco.

Hijo de Montague, Petrarca

Nuestro incipiente petraquista no sufre a solas el impacto del sol-relémpago italiano en plena noche, lo sufre también su lenguaje-texto-definición como amante de la estrella. En *Romeo and Juliet* la energía que los cuerpos derraman doquier deambulen los personajes cómicos encuentra su paralelo "noble" allí donde la lírica se transforma en cuerpo.³¹ Shakespeare transmuta las convenciones para crear una interpenetración de idea y experiencia. Al ver a Julieta por primera vez, por ejemplo, Romeo tuerce la convención lírica, la prefiguración, creando una reciprocidad física: "It seems she hangs upon the cheek of night/ As a rich jewel in an Ethiop's ear" (I.5.44-45). La comparación es autónoma, no tiene análogo tradicional, ni en Shakespeare mismo. Por primera vez Romeo produce un texto independiente de su texto-prisión. El fulgor de la joya³² es aún mayor precisamente por coexistir —por tener como fondo— una oscuridad totalmente física; y el fulgor, al trasladarse a una metáfora, cobra cuerpo contra un cuerpo. En cambio, de labios de su padre, quien es tanto Montague como una transposición de Petrarca, Romeo "nace" a la obra como una prefiguración, un retrato convencional, una especie de emblema:

[...] all so soon as the all-cheering sun
Should in the farthest east begin to draw
The shady curtains of Aurora's bed,
Away from light steals home my heavy son,
And private in his chamber pens himself,
Shuts up his windows, locks fair daylight out,
And makes himself an artificial night:
Black and portentous must this humour prove,
Unless good counsel may the cause remove.

(I.1.132-140)

Cuando lo vemos líneas adelante, Romeo ya nos es conocido, es una definición dada, primariamente un ente textual-impreso, y su textualidad inmediatamente posterior se vuelve refuerzo de ello a base de ser imitación pura: es inerte, no vital; huye del sol para que luego

³¹ Gibbons de hecho la llama "dramatización" (1980, 46ss.).

³² "Jewel", típicamente, juega con la pronunciación de "Juliet".

su corta vida real sea un continuo acercarse al sol, continuo movimiento, inestabilidad. No es sino hasta su encuentro con Mercutio, el cuerpo catalizador de la tragedia, que algo de volumen propio resulta apreciable en Romeo, algo de cuerpo, incluso como autoironía, inducida por la fuerza del irreverente e irrefrenable crítico de su petrarquismo.

El movimiento como principio de los cuerpos

En el intercambio entre Romeo y Mercutio acerca de qué hacer en la fiesta de Capulet (I.4) tenemos una batalla de palabras más:

Mer.: Nay, gentle Romeo, we must have you dance.

Rom.: Not I, believe me. You have dancing shoes
With nimble soles, I have a soul of lead
So stakes me to the ground I cannot move.

Mer.: You are a lover, borrow Cupid's wings
And soar with them above a common bound.

Rom.: I am too sore enpierced with his shaft
To soar with his light feathers, and so bound
I cannot bound a pitch above dull woe.
Under love's heavy burden do I sink.

Mer.: And, to sink in it, should you burden love—
Too great opression for a tender thing.

(I.4.11-26)

El método es, como tantas veces en *Romeo and Juliet*, el de la disquisición didáctica: el diálogo de sabios parodiado por bufones (I.1.1ss), o los "sabios" petrarquistas que se autoparodian involuntariamente (I.1.158ss), o un sabio verdadero que nunca parece tomarse ni tomar nada en serio (Mercutio, por ejemplo, en III.1.5ss).

El modelo se halla en el libro IV del *Cortegiano* de Castiglione, lectura común y obligada para el escritor isabelino, cuya traducción por Thomas Hoby circulaba ampliamente en los grupos poéticos de Sidney, de Spenser, y por supuesto, de Shakespeare. En Castiglione, el diálogo es refinado, didáctico y neoplatónico; de hecho, se puede fácilmente postular como una de las principales "fuentes" de *Romeo and Juliet*: su objeto de discusión es el amor: las diferencias que hay entre amor "joven" y "viejo", así como entre la belleza mortal y la trascendente con bases claras en el *Simposio* y el *Fedro*, y, en cierto momento, utilizando como analogía el acto de bailar, asunto por demás importante en la obra. Peter Bembo, el

neoplatónico de Castiglione introduce los temas así: "My lords, to show that old men may love not only without slander, but otherwhile more happily than young men, I must be enforced to make a little discourse to declare what love is, and wherein consisteth the happiness that lovers may have" (1973, 587). Como he dicho antes, la adopción del discurso neoplatónico —cual se desprende de la presencia del libro IV de Castiglione (y de la de Macrobio) en *Romeo and Juliet*— no deja de ser un "programa". Algunas conexiones con el *Comentario* de Macrobio antes anotado —y que se pueden asociar con el diálogo de Romeo y Mercutio en I.4— nos dan ejemplo de cómo este programa neoplatónico tampoco se libra de la crítica.

El mensaje didáctico del texto de Macrobio es que se debe "ejercitar" el alma, hacerla ligera y ágil de modo que pueda elevarse hasta los cielos y liberarse de las cadenas del cuerpo. La tierra es pesada, inmóvil e inerte, mas es el deber humano cuidar de semejante esfera. Sólo así podrá convertirse en un dios y anhelar un espacio entre las estrellas. El movimiento que el Dios eterno ha impartido al universo es igualmente eterno y no ha de cesar; no puede haber fin al movimiento que impele al universo parcialmente mortal. Empero, cuando las almas se mueven cerca de la tierra, su impulso se decelera, y si se asimilan a esta parte mortal del universo se vuelven tan inertes como la propia tierra. En *Romeo and Juliet* es la maestra Julieta quien alude a este fin del movimiento, que sucederá cuando "Vile earth to earth resign, end motion here" (III.2.59); es decir, cuando el alma sea aplastada por el peso a tal grado que la parte mortal del universo —la esfera sublunar de la tierra— la engulla.

Con todo, hay una notable disidencia respecto a Macrobio, pues en *Romeo and Juliet* la entrega a los placeres del cuerpo y del alma con el cuerpo no son lo que causa este trágico fin del movimiento. Por el contrario, su búsqueda lleva a Romeo a elevarse por sobre los muros-prisión hacia el oriente-Julieta-sol, y lo seguirán impeliendo más allá de la muerte (o así parece, hasta ahora). Desde luego, el programa neoplatónico admite lo anterior en alguna versión, dada su flexibilidad, al postular la integración de los opuestos. Pero ciertamente esa versión no es la macrobiana ni la de Castiglione: la prescripción de un *reposo* final en la trascendencia del movimiento. La obra coloca el amor de los puros en oposición al amor vulgar.³³ Mas ninguno de ellos es el de Julieta y Romeo: el suyo es trascendencia *con* los cuerpos. En la figura 51, la famosamente enigmática representación del *Amor Sacro y Profano* de Tiziano, el amor sacro (la mujer de la derecha) es toda cuerpo y desnudez: Virtud

³³ La referencia obligatoria es De Rougemont (1978), y ultimadamente el *Simpósio*.

y Verdad sin afeites ni disfraces que mirar en el espejo. La ambición neoplatónica se presenta por entero ligada a la estabilidad de la sacralización, del contrato amoroso. Sus raíces son eminentemente medievales:

La teología moral de la Edad Media distinguía cuatro significados simbólicos de la desnudez: *nuditas naturalis*, el estado natural de hombre, que conduce a la humildad; *nuditas temporalis*, la falta de bienes terrenos, que puede ser voluntaria [...]; *nuditas virtualis*, un símbolo de la inocencia [...]; y *nuditas criminalis*, signo de la concupiscencia, la vanidad y la ausencia de todas las virtudes. Sin embargo, la práctica artística había excluido en realidad la última de estas cuatro especies, y dondequiera que el arte medieval estableciera una comparación intencionada entre una figura desnuda y una vestida, la carencia de ropa designaba el principio inferior. (Panofsky 1980, 214)

De modo que en el Renacimiento temprano³⁴ se requirió la interpretación de la desnudez de Cupido como figura de virtud para alcanzar el estatuto sintético que propone Tiziano:

El *Amor sacro y profano* parece ser la única composición en que Tiziano rindió conscientemente tributo a la filosofía neoplatónica. Sin embargo la idea de las dos Venus, una simbolizando el principio ético y la otra el meramente natural, no está ausente de su[s] obra[s] posterior[es]. [Unas] glorifican a la diosa como una divinidad de la belleza animal y el amor sensual, otras la idealizan como divinidad de la felicidad matrimonial. (Panofsky 1980, 217)

En la relación de Julieta y Romeo se invita a una síntesis de los principios. Pero de nuevo la contingencia, que ahora es norma de la institución del padre, promueve una destructividad, inherente no al movimiento de los jóvenes (una danza de la vida), sino a las más simples y poderosas urgencias de una danza de menores vuelos. Amor vulgar es el de Capulet, el amor que promueve la mercadotecnia de su esposa, con los decorados del "book":

Les contraintes de l'amour vulgaire dénoncent et interdisent les chances de survie de l'amour pur. Vérone entérine cette répression/régression. La simultanéité de la mort de Tybalt et du mariage forcé avec Paris, où les larmes de Juliette servent de masque à sa vraie souffrance, le banissement de Roméo qui signifie sa disparition, sont des signes dramatiques de l'inéluctable. Dans Vérone, l'Amour pur est condamné à mort. (Gardette 1993, 44)³⁵

En *Romeo and Juliet* son la violencia de la institución y la constricción del amor-síntesis por las energías sociales "racionales" las que en la práctica conducen a la muerte de Tybalt y la de Mercutio; y luego a la de los amantes, donde se añade el propio problema

³⁴ El "proto-renacimiento" del mismo Panofsky (cf. 1980, 214).

³⁵ No sobra añadir que Capulet es el "cabecilla" (dura) que llama a Julieta "headstrong" (IV.2.16; después de todo, es su hija) luego de rechazar su "Chopp'd logic" (III.5.149) contra la boda con Paris. Este mismo admirable pensador "racional" (furioso, desahogado y amenazante) es quien antes -lo señalamos- piensa que no será difícil conservar la paz, "for men as old as we".

trágico de los deseos y la voluntad: ésa es la catástrofe a la que Julieta alude en su verso: "Vile earth to earth resign, end motion here" (III.2.59), cabal traducción de prescripción a operación dramática. Shakespeare parece suscribir a Macrobio, como neoplatónico que parece ser (¿o comenzar a ser?), pero cuestiona el estoicismo de su didáctica: su crítica es contra una violencia que Tybalt, enfermo de lo viejo, no percibe como pecado (I.5.58) y no contra los cuerpos amorosos ni los desobedientes. Esos cuerpos, empero, sucumben como tales sin concretar su moción hacia la trascendencia, que no simplemente por controvertir una prescripción, llámese neoplatónica ("positiva" una racionalización y trascendencia *con* lo irracional) o "sistemática"-social (negativa, una racionalización del poder que se autoafirma como "racional" en definición excluyente de lo irracional que le compete directamente como uso de la fuerza, como constricción de la libertad, la lógica de Capulet-*capulus*).

Esto es evidente en la destrucción del movimiento vital. En el texto de *Romeo and Juliet* se hacen patentes los siete tipos de movimiento que identifica Macrobio.³⁶ La caracterización tiene esto como matriz principal. El Príncipe es "æ moved Prince" (I.1.86; característicamente abstraído); Mercurio-Mercurio es ágil (física y mentalmente), como lo es el "King of Cats" Tybalt; la Nodriz es "unwieldy slow [and] heavy" (II.5.17); etc. "To move" reina desde la primera escena, cuando los bufonescos sirvientes de Capulet discuten sobre ser "moved to stand" o "moved to strike". Ello parece anticipar la primera escena del acto III (la "gemela" de I.1), donde Mercurio discurre sobre quienes son "moved to be moody" o "moody to be moved", con mucho mayor conocimiento de causa (y parodia culta que es toda comicidad "baja") que los equívocos sirvientes de Capulet.³⁷ Mercurio es ágil y creativo, Tybalt es capaz con las armas y el cuerpo, y además es destructivo. A pesar de ser ágil como el gato, Tybalt está atrapado en la gravedad terrestre; o más bien lo está *por ser como* un gato, un animal atado a su cuerpo y naturaleza mortal.³⁸

³⁶ "Forward, backward, to the left or right, upward and downward and rotating" (en Stahl 1990, 81). Algunos ejemplos de correspondencias en *Romeo and Juliet* son como sigue: II.1.1-2 (forward, backward, *vid. infra*); II.5.73 (left or right); III.4.146 (upward); V.3.27 (downward) y II.5.13 (rotating).

³⁷ Es importante recalcar desde ahora que Mercurio, el personaje cómico de *Romeo and Juliet* es un joven sabio terriblemente inestable, "histérico", quien, en mofa, corrige a distancia las equivocaciones de los bufones menores respecto del movimiento aristotélico. Quien quiera ver a Salviati y a Simplicio en esto, puede. El presente comentarista coincidiría.

³⁸ Generalmente no se presta mucha atención a esto cuando se discute el nombre de Tybalt y su atribución felina. Zeffirelli lo recoge en el ridículo sombrero como con orejas puntiagudas que le pone a Michael York.

La dicotomía de la ligereza –luz, "light(ness)– y "heaviness" –tierra que es cuerpo sin luz propia: Rosaline que es texto inerte sin cuerpo– es la que intenta construir un simbolismo didáctico-ético. Macrobio, predeciblemente, demuestra que los movimientos rápidos y lentos son esenciales para producir los tonos altos y bajos de la música celestial. La velocidad (como siempre, la velocidad pregalileana) no importa tanto en lo ético cuanto la ligereza y la gravedad.³⁹ El amor de Romeo por Rosaline se hace comparación didáctica implícita en la escena arriba citada. Antes de llegar a la casa de Capulet, la "soul of lead" romeísta lo clava y le impide moverse: su amor petrarquista es carencia de vitalidad. Romeo no trae "dancing shoes/ With nimble soles": éstos son pies mercuriales. Luego, su amor por Rosaline lo remete entre los "viejos" de la obra, quienes ya han dejado atrás "their dancing days" (I.5.31). En Castiglione la didáctica es que el amor "viejo" prevalece por su integridad, y no es casual, al parecer, que la discusión atisbe a la energía del movimiento en el baile: propone la supremacía ética del amor-reposo contra el amor-pasión.

Muy por el contrario, *Romeo and Juliet* deja grandes espacios abiertos al movimiento en su propuesta (cf. Ryan 1995). Mercurio, luego de la fiesta, describe a Romeo así: "he moveth not, he stirreth not, the ape is dead" (II.1.14-15), y concluye que "I must conjure him", que en este momento se lee como el aire que quiere despertar a la tierra inerte. Pero, lo sabemos, ese aire no lo hará ni allí ni entonces porque tampoco es todo –ni sólo– aire (como lo sabremos, también). Será el fuego del sol Julieta quien logre motivar y vivificar al inerte "ape" (imitación del ser, otro animal y verbo de mofa): "Can I go forward when my heart is here?/ Turn back, dull earth, and find thy centre out" (II.2.2).

Antes de conocer a ese sol en la fiesta, Romeo ha dicho que en ella él será "a candle-holder and look on" (I.4.38), mero espectador; pero para el final trágico (V.3) ya es portador de esa misma antorcha a las entrañas de la muerte, donde se concibe y realiza como destructor, si bien siempre en dirección del amor verdadero, ahogado por los sistemas restrictivos que lo quieren racionalizar, y por su propia incapacidad de crear el tiempo-espacio definitivo para su ser, que no por contrariar las prescripciones. Allí, ante la boca de la muerte, Romeo pide a Balthasar "the wrenching iron" (v.22), gravedad mortal apenas arriba del plomo de Saturno, y lo amenaza con "tear thee joint by joint" (v.35); esto es, hacerlo una especie literal de blasón en el submundo, al cual daría los pedazos para saciar "this hungry

³⁹ Sus correlatos son: del aire, Mercurio; y de la tierra, la Nodriza. Aunque también allí están el tonto Fraile, el cansado Old Capulet y el inoportuno y tardío Príncipe, balanza ciega al péndulo.

churchyard" (v.36), tierra voraz que añadirá tres nuevos bocados jóvenes esa noche: Julieta "the dearest morsel of the earth", Paris y él mismo. Romeo pide la luz, como en la escena anterior a la fiesta, ahora para entrar al submundo, el territorio de la muerte,⁴⁰ donde él mismo es agente de la muerte, con el alma pesada de la escena anterior a la fiesta: después de todo, en ambos casos hay "banquete", que aquí es *simposio* de la boca fatal. Romeo es un "old murderer" (III.3.93) que repite el oficio de su padre, su suegro y su primo con Paris. La infección de Tybalt es poderosa. Y no es sólo de Tybalt, como veremos. Antes de ir a la fiesta feliz-infeliz (pues al final los amantes conocen sus *nombres*, que de allí se extenderán tanto en "love" como en "death") Romeo y Mercutio discurren sobre la tierra y la levedad, y la luz, que pronto se ha de manifestar. El cese del movimiento, en resumen, no resulta de la acción ni del deseo de los cuerpos de ser sí (como en Macrobio); es por la muerte que los acosa y los acorrala en sí: el fin del movimiento *se manifiesta en los cuerpos*, allí se realiza dramática y teatralmente.

Amén de la ya patente inteligencia de Mercutio sobre los significados del texto de Romeo (su saber de la prisión en que se halla el amigo, "a common bound") notamos una constante ironía de las convenciones en forma de transmutación a lo corpóreo. Romeo sólo gana una de sus batallas verbales: contra Mercutio; curiosamente, después de empezar a conocer el amor verdadero (II.4.50-95).⁴¹ Mercutio posee el verbo activo e ingenioso, dinámico, capaz de ver más allá de las "pinturas" inmóviles: "sink in it". Además, como Benvolio, es profeta de la transmutación de las convenciones en hechos y experiencia: "borrow Cupid's wings/ And soar with them above a common bound" se cumple en que Romeo entra al jardín de Capulet para liberarse por fin y buscar el ascenso a la mansión del sol: "With love's light wings did I o'erperch these walls" (II.2.66). Shakespeare se aprovecha de las convenciones y del neoplatonismo, parte de ellos para hacerlos experiencia crítica. Lo importante es que opera en términos que hacen colisión de un *cómo* (lo teatral), con el *qué* (la prescripción literaria), y en ello establece la misma dialéctica que Kepler en su persecución del sol-Dios. No se trata, luego, de un quehacer unidireccional, sino de un proceso complejo de crisis como el denotado para el científico y para los pintores.

⁴⁰ Como Claudio, Brutus o Lady Macbeth, Romeo pide luz para aliviar la densa gravedad de sus almas sumergidas en la esfera terrestre. Macbeth, desde luego, es caso diferente: "I 'g'n to be aweary o'th'sun...!" (vid. Michel 1989, 154-174).

⁴¹ Con Benvolio pierde; como sabemos: "dove among crows". Lo vimos "perder" graciosamente con Julieta.

El triunfo verbal de Mercutio es triunfo gestual y dinámico, cómico. Si la actuación de este fragmento también reconociera la complejidad caracterológica por venir, Romeo no podría simplemente permanecer en la calidad del amante deconsolidado a quien el amigo no comprende. Mercutio lo comprende tan bien que es capaz de ridiculizarlo, de llevarlo al acto cómico por excelencia: la concesión autoirónica. Y si algo Romeo es capaz de hacer — veremos un ejemplo perturbador en un momento— es conceder la graciosa derrota en los juegos de palabras; *ergo*, Romeo se autoironiza. Como sucede con las coincidencias entre la predicción de Benvolio sobre "crow and swan" y su fatal cumplimiento: Romeo lleva "a crow of iron" (V.3.21.SD) a la tumba. De hecho, el Romeo de las dos primeras escenas con Benvolio es la parodia del texto-Romeo antes pronunciado por "Old Montague", padre físico, espiritual y poético de nuestro putativo hijo de Petrarca. Ahora irá a la boca de la Muerte, a su estómago, a su batalla final. Lo que fue parodia se convierte en sarcasmo ambivalente.

* * *

Batalla desigual ¿Sarcasmo en la morada de la muerte?

Romeo desciende, en V.3, a la morada subterránea para reclamar a su amada de los brazos del "...lean abhorred monster [Death]" (V.3.104), a quien conocemos como el famoso personaje que acosa a los amantes, a quien *todos* los personajes importantes de la obra preconizan como el "Dueño y Señor" último de Julieta (incluso ella misma: I.5.133-134, *et al.*). El programa crítico de los sonetos se vuelve de nuevo drama. El amante cortés viene a pelear la última batalla. El texto de la escena está lleno de interferencias convencionales de este tema: el campo de la lid, los estandartes y banderas (los blasones-*blasons*, etc.); Romeo trae el "iron crow", hierro de Marte; viene a luchar contra la muerte por la conquista de un cadáver ...que *no* es cadáver (todavía). ¿Riesgo, exageración-falla-dramática-cursi? ¿Mero "suspense"? ¿Simple coherencia con un tono llevado al máximo de intensidad deseada sublime? ¿Sarcasmo o mero fracaso?

En el plano de una realidad forzada al límite de aceptar la ceguera dolida-amorosa como guía emocional para la culminación de la "most lamentable tragedie" (convencionalismo que es, lo sabemos desde la galería o desde la butaca, un grotesco equívoco), el todavía prisionero petrarquista, por más que haya sido corregido por la experiencia, no se da cuenta de que el fulgor permanente de Julieta en la tumba ¡va más allá de su comprensión en la *poesía* que él mismo deposita en ese fulgor! No intento decir que esta escena sea cómica, sino que posee un fundamento esencialmente (¿y quizá erráticamente?) cómico que, por un

lado, captura la atención emotiva en un "suspense", y por el otro, apunta hacia la disolución de la frontera tonal y genérica. No la traspasa, tal vez (quizá sólo en la perversidad del lector perverso), pero trae a escena la esencial torpeza inherente a una "tragedia ...de enredos". A estas alturas, *Romeo and Juliet* manipula el *pathos* al nivel más de gado. Y para colmo ha logrado sostenerlo durante siglos. Al reverso de la respuesta emotiva se coloca la lectura perversa, y con razón. Es una más de las asperezas inquietantes de *Romeo and Juliet*.

Después del arranque petrarquista, Romeo vira abruptamente a la experiencia de su cuerpo: "Here, here will I remain/ [PAUSA] *with worms...*" (V.3.103-109, énfasis mío). La pausa la ha aprendido de Julieta (amén de que en ese punto Shakespeare termina el verso y lo encabalga). Pero en ese viraje vuelve, de alguna manera, como si fuera maldición, a su prisión petrarquista: sus palabras sobre el abrazo y el beso a Julieta son una especie de *blason* soneteril, el característico recurso que hace disgregación del cuerpo: "Eyes, look your last,/ Arms, take your last embrace" (V.3.112-113). Antes ha amenazado con despedazar a Balthasar si lo interrumpe. Tal parece que se sintetizan y repelen *ambas* tendencias, porque el *cuasiblason* de Romeo es desmembramiento, acto con y contra el cuerpo: viene a morir en la realidad de la muerte dramática, no la lírica. La convención del amor precede a todo propósito práctico y ahoga todo propósito práctico. Y viceversa. Claro está que no podemos exigirle al dramaturgo que se exceda (aún más) y nos proponga la patética solución de verificar que la luz de Julieta también es calor y que el calor es vida, no muerte:⁴² no deseamos que dé al traste con la emoción que por siglos nos ha obsequiado para llorar a gusto. Pero me parece advertir un magno sarcasmo en una reflexión así y aquí sobre el lirismo exquisito y fallido en un drama de lo fallido.

El amor es "real", intensamente, no radica allí el problema. El sarcasmo, más que ironía, de la escena, por la concomitancia de lo trágico y lo equívoco, luego, podría llamarse "privado", "íntimo", como "tantas cosas" que el artista de lo inestable parece guardarse para sí, con amor a las claves ocultas.⁴³ El amor es real, no es ése el problema. Y tampoco

⁴² Romeo nunca podría hacer —rayaría en lo ridículo dentro de tanto patetismo— lo que Lear indefinidamente hace con Cordelia, dentro de un ambiente igualmente indefinido e irracional pero cuya densidad es análoga, por ejemplo, a su indeterminación local: la prueba del alieno que tantas controversias ha originado en la historia del shakespeareismo. Vale la pena referirse a Booth (1983).

⁴³ Como se quiso sugerir en el caso de la ironía dramática del Veronés ante la inquisición, que no abordarlo allí, los artistas de lo inestable comparten esta tendencia. Antes hemos hablado del "triángulo" de los sonetos y sus dudosas, por fractales, "claves". Hocke (1975) y, desde luego, Yates (1982 y 1986) entre otros, resultan obligados. Volvamos la vista al Tiziano tal como nos lo presenta Panofsky (1980), también (fig. 51).

simplemente que Romeo siga atrapado en su celda petrarquista, aunque, sarcásticamente, eso también es real. Más bien, se escucha un eco de De Rougemont:

Al margen de las luchas religiosas del siglo, que hundía a las antiguas herejías en una oscuridad más profunda que nunca, la tragedia de *Los amantes de Verona* es el velo que se descorre por un instante no dejando al recuerdo de nuestros ojos más que la imagen negativa de un destello, "el sol negro de la melancolía".

[...]

El *consolament* de la Muerte acaba de sellar el último matrimonio que haya podido desear el Eros. He aquí "el alba" profana una vez más, el mundo que una vez más vuelve a empezar. (1978, 195, 196-197)

El "sol negro" de De Rougemont concuerda con la obra (y tal vez más aún, como se sugerirá). Y no concuerda. El mundo vuelve a empezar. Y no. Recordemos al "sol"-Príncipe que no sale y también a este sol-Julieta, que tampoco saldrá. Y consideremos la complejidad, que es casi tanta como la complicación, del beso de Julieta, para percibir, no tanto *desde* la oculta óptica de De Rougemont (argüible y válida) sino *desde la escena*.

El cauce trágico de *Romeo and Juliet* no conduce a Romeo, sino a la protagonista, Julieta. La muerte de Romeo puede ser conmovedora (ciertamente es verbosa y ratifica en todos los puntos la tensa relación de la lírica con el drama), pero es asunto de "suspense" y honda lástima, no de tragedia. En irónico complemento del arranque lírico-cortés, el guerrero que se lanza a la muerte para alcanzar su amor es ...¡Julieta! Finalmente el sol vital es una amazona, la musa dramatizada en poeta de la muerte. No es Romeo quien lucha con la muerte más allá para arrancar a su amor de su boca. No es el desconsolado y simpático y adorable sonetista que, reconozcámoslo, ha corregido su camino ya muchas veces, pero a quien la fatalidad (léase proceso trunco, a lo Miguel Angel) irónicamente, lo equivoca en esta monstruosa comeditragedia de enredos. Es la amazona Julieta. Tan negro ("an Ethiop's ear") es el humor, que el calor que hubiera sido vida, resulta muerte: "Thy lips are warm!" (V.3.167).

Para ser menos perversos y más justos, no obstante, apuntemos que ésta es la archifamosa ocasión en *Romeo and Juliet* (una de las varias a lo largo de su obra) en que Shakespeare alcanza a su propio sentido de la ironía con un *pathos* riesgoso, que también efectivamente raya en el sarcasmo, ¿del autor?, ¿del texto? ¿de nosotros? Porque raya en lo heroico que puede ser fallido: fallido como artefacto teatral, fallido como nuestros deseos de una reflexión difícilmente realizable sino en los actos casi imposibles de lo que no es más que deseo, sueño de amor heroico lejano de cualquier realidad, la contemplativa, la experiencial: una proyección entre sueños de grandeza que de inmediato se nos vuelven tonta niñería,

pero que son a un tiempo un amor que puede cautivar como anhelo por su propia inverosimilitud: en efecto, la amazona concuerda con el programa sirtético.

Empero, "The last words of Juliet ('O happy dagger, this is thy sheath/ There rest and let me die') are not the most fortunate, and almost ask for burlesquing" (Kott 1987, 66, n.46). En cuanto dramatización, programa crítico (voluntario o no) de su programa de síntesis, Shakespeare se halla en la muy delgada cuerda entre lo sublime y lo trágico —y lo patético y lo ridículo— y los conjuga en la frase difícilmente descriptible de Julieta, personaje complejo inscrito en vacilante tragedia. "Thy lips are warm": este pozo de emoción, si sencilla y "pura", está prologado por una actitud que inquieta, casi irrita, por su ingenuidad. El beso que dio cuerpo a estos cuerpos está disuelto, desmembrado, blasonado de nuevo y fatalmente.

Julieta besa los labios de Romeo. Este beso es beso sin correspondencia, el único beso así que comparten los amantes (su mitad, en realidad, pues Romeo ha dado la primera parte). El acto simple (nunca simple) y físico de los labios es siempre, siempre en la obra, el signo material del deseo de libertad y perfección de los amantes. Pero Julieta besa en razón de una búsqueda casi infantil: ["tal vez todavía haya veneno allí que me permita morir"]. Si he dicho que desde su principio Julieta es más que la niña sumisa que a veces se le quiere hacer desde un principio, ello implica, necesariamente, que también *siempre* hay signos ingenuos. Con el beso ingenuo, lo que se encuentra es demasiado grande para definirlo y es toda definición: la única y primera muerte, la conciencia de la muerte, la necesaria "tierra" que abre un hueco en la propugnada elevación, por donde se percibe menos que la síntesis. Y más. En el calor de un cuerpo, en un cuerpo, la muerte que era y ya no es pero sigue siendo el monstruo aborrecido de la prefiguración, es aquí experiencia y conciencia: la concreción es la de la *memoria*, no la de su extasiada representación trascendente. Si el sentido del humor negro de Shakespeare es grande, así parecen ser sus ambiciones dramáticas en cuanto lo trágico: la ironía concurre con un *pathos* más denso que lo mera y/o fallidamente sublime.

Más exigente puede ser esta ironía si percibimos en ese momento dramático (instante, tiempo en acto) el fugaz tránsito de la Julieta-niña que ingenuamente besa por ingenua imaginación hacia la Julieta-mujer de pronto, y demasiado pronto y apenas con nada de tiempo, inmersa en la conciencia y la experiencia de la muerte real. Aquí, lo trágico y lo cómico-privado hacen síntesis (un pozo, decía) de toda su trayectoria. Un macabro sentido del humor participa de ello. ¿Sarcasmo?: en cinco o seis "días" teatrales Julieta ha sido niña, joven enamorada, prometida, esposa sacramentada, esposa consumada, amante, amante

separada, prometida de nuevo, casi dos veces casada, y, antes de morir antes de los catorce, viuda.⁴⁴ Una viuda cuya opción final es ser agente de una convención que no es tal, pero que no puede tomar otra forma que deshacerse del cuerpo para alcanzar lo que ha sido todo deseo con y del cuerpo. Aquí Julieta es toda su lista de seres en un instante, en la poética esquiva del instante. Para el espectador, la exigencia de tal paseo en la cuerda delgada de lo

⁴⁴ Hablando de números, es de apreciarse que los (casi) 14 años de Julieta, tan "controversiales" para tantos, no lo son para Macrobio: "By the fourteenth year, the child reaches the age of puberty. Then the generative powers begin to show themselves in the male, and the menses in the female" (en Stahl 1990, 71). Julieta tiene casi catorce años; esto es, está a casi catorce días ("a fortnight and odd days") de cumplir 14, y muere sin alcanzar, tal vez, "the generative powers"; muere *dentro* de los 13, el número primo que resulta de $7+6$. Los números siguen informándonos. 14 es el doble de siete. 7 es el número primo que sigue a 5. 5 es el único primo que termina en 5 porque 5 es sólo 5, su propio fin y principio: el ombligo del *tetractys* (después de él todos los primos han de terminar en 1, 3, 7 o 9, pues 15 es siempre divisible entre 3). 5 es parecido en esto a 2, cuyo caso es más complejo: es el doble de 1, principio de la numeración; el 2 es el único primo y *par*: después de él no hay posibilidad de pares primos. 5 más 2 nos da 7. 7, un *primum inter pares*, no es 6 (par) ni 8 (par), pero 14 es el número de versos de un soneto, el doble del primo 7 y suma del 8 de la octava y el 6 del sesteto, en medio de los cuales está *el principio* (recordemos que *sonetto*, la original denominación italiana no incluye por regla que haya 14 versos, pero ésa es la norma que termina por predominar en todas partes). 14 es 7×2 , ambos primos; Julieta nace en el séptimo mes; es destetada a los tres años (36 meses, $3 \times 12 = (3 \times 10) + (3 \times 2)$), lo que casi corresponde con Macrobio: "After five times seven months [35, almost 36] [the child] begins to refuse the nurse's milk" (en Stahl 1990, 69). De hecho Macrobio refiere la vida toda a múltiplos de 7. ¿Sobra recordar que 42 es 14×3 ? el doble del primo 7 por el primo 3.

Claro está, el soneto 14 dice (y vale la pena citar todo):

Not from the stars do I my judgement pluck;
 And yet methinks I have astronomy,
 But not to tell of good or evil luck,
 Of plagues, of dearths, or season's quality;
 Nor can I fortune to brief minutes tell,
 Pointing to each his thunder, rain and wind,
 Or say with princes if it shall go well,
 By oft predict that I in heaven find:
 But from mine eyes my knowledge I derive,
 And, constant stars, in them, I read such art,
 As truth and beauty shall together thrive,
 If from thyself to store thou wouldst convert;
 Or else of thee this I prognosticate:
 Thy end is truth's and beauty's doom and date.

Como se verá del soneto completo (usar cursivas sería reescribirlo), *Romeo and Juliet* interactúa casi en su totalidad con este texto ...y viceversa. No debe perderse de vista, tampoco, que es uno de los sonetos de la procreación, que pide continuidad carnal para combatir la conversión del cuerpo en "worms' meat". Y tampoco que los versos 1-8 son refutación de idea por experiencia. Julieta no es (sólo) la niña boba que se le ha hecho desde muy temprano y por tanto tiempo; es "Fair Youth" y "Dark Lady" (7: "Lo in the orient..."; 13: "O, that you were yourself! But, love, you are no longer yours..."; 14; 28: "But day by night..."; 56: "So, love, be thou... Or call it winter... Makes summer's welcome thrice more wish'd, more rare"; 102: "My love is strengthen'd...;/ I love not less, though less the show appear! That love is merchandized whose rich esteeming/ The owner's tongue doth publish every where" (cf. *Romeo and Juliet* II.2.132-135, II.6.30-34). El presente comentarista tiene en proceso un texto sobre este particular.

sublime y fallido es grande: nos fuerza a optar donde casi cualquier opción es rebatible. La crónica de la (no)transformación del libro-prisión recae en el libro que escogamos leer.

La inquietante presencia de la ironía desequilibrante, incluso de maneras brutales, es un signo fundamental de lo inestable. En términos de la historia de la risa:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escamece a los propios burladores. El pueblo [y el sujeto complejo que surge en la crisis, se puede añadir] no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. (Bajtín 1979, 17)

En cambio, una realización de la integridad neoplatónica, búsqueda, sí, de la integración de cuerpo e Idea, pero en ello anhelo de estabilidad, de *preservación* (quizá como respuesta a la inaplazable inestabilidad) es como la describe, en términos de la historia del arte, Panofsky:

[Las] figuras [de Tiziano en su *Amor sacro y amor profano*, fig. 51] no expresan un contraste entre el bien y el mal, sino que simbolizan un principio en dos grados de existencia y dos grados de perfección. El noble desnudo no desprecia a la criatura mundana cuyo asiento accede a compartir, pero, con una mirada generosamente persuasiva, parece estarle comunicando los secretos de una región más alta; y nadie puede ignorar el parecido más que fraternal entre las dos figuras. (1980, 209-210)

El parentesco que Panofsky identifica y desarrolla con gentileza es un acto de mutua integración reflexiva: no la carcajada bajtiniana sino el enigma de la armonía. Pero incluso allí se intuye una ironía, no del programa sino de la historia que se divierte con el juego y la realización del drama biforme-uniforme, una ironía "externa" al neoplatonismo que le es históricamente inherente: su síntesis principia y termina con su libro; será necesariamente racional, en fin. En el mundo moderno recuperar ese libro significa un acto de la memoria como nueva ansiedad frente a la enfermedad, la melancolía que se llama tensión y nostalgia. El humor de Shakespeare, más áspero, más urgente, por ser no sólo devenir de la historia sino de su propio cuerpo y conciencia de la ruptura decisiva, concurre en medio, en la esencial apertura a la coexistencia de mundos que devienen comentarios de sí mismos y del otro en interdependencia. Si hay en él reconocibles y vigorosas muestras del neoplatonismo, no lo están sin crítica, por una asunción de la fundamental ansiedad que lleva a la crisis de la conciencia y el conocimiento intersecular: un nuevo mundo está por nacer y sus artistas más mediales, como Shakespeare, ya no pueden sostener a las Venus de Tiziano⁴⁵ (que son de

⁴⁵ Para Panofsky: "En realidad el título de la composición de Tiziano debería rezar: *Geminae Veneres*. Representa a las Venus Gemelas en el sentido ficiniano y con todas las implicaciones de su doctrina" (1980, 210). Un nuevo caso de propuestas de títulos ya "mejores", ya opcionales según los programas.

Ficino, también),⁴⁶ sin admitir todo tipo de colisiones al interior de sus deseos, en especial la colisión con la ironía, que es por igual autoescarnio.⁴⁷

Julieta posee un extraordinario sentido del humor, y es capaz de enseñárselo a su amado. Shakespeare posee un extraordinario sentido del humor, y es capaz de convertirlo incluso en brutales muestras de ironía trágica, fallida o portentosamente arriesgada al borde de lo autoparódico. Así de irreductible es su vena cómica.⁴⁸ La historia del texto de Romeo es la de un aprendizaje a tumbos y golpes de derrotas y victorias. Incluso su batalla final (mirada con ojos perversos, como creo que la mira la mirada de cierto Shakespeare) es una muestra de terrible sarcasmo para con el petrarquista: el autor mismo, nosotros, Romeo, Julieta.

Julieta ha sido todo lo enlistado. Sin haber pasado por ser madre, claro.⁴⁹ Y habiéndose negado a ser monja. ¿Siendo mártir? Antes de esta final controversia, también ha sido maestra amante y amorosa, fuente y agente de la intentada integración-desintegración del drama que se agita contra el lirismo aprisionador ...que resulta ser su única última sustancia posible. Esta faz de gentil enseñanza se da, como es de esperarse, en el desencauzamiento del sello mayor del petrarquista: el poeta Romeo ahora ya *no* es poeta sino *musa* del poema de Julieta, la musa originalmente prescrita por Idea ¿Dónde queda Astrophil y dónde Stella? Romeo ha sido llevado por la muerte, el enemigo-monstruo aborrecido, y la poeta-amazona se lanza a la batalla en otro territorio. El mayor sello desencauzado es, como hemos visto, El Soneto, donde se desearía que las Venus de Tiziano pudieran concretarse. Pero Julieta debe inmolarse, aun siendo sol. Ello nos conduce a otro desencauzamiento, el del diseño mismo, que nos será apreciable al tratar de observar a ambos soles ser a un mismo tiempo.

⁴⁶ Vid. Panofsky (1980, cap. 5). Resulta de sumo interés la discusión sobre Bembo, Castiglione, Ficino y Pico para una distinción sobre los neoplatónicos florentinos y los venecianos. Bembo fue una importante influencia en la creación de las *Venus* de Tiziano, cualquiera que sea el nombre que se adopte.

⁴⁷ Es interesante cómo Huizinga (1972), dentro de ese bello volumen sobre la naturaleza lúdica de la cultura, apenas dedica páginas someras al periodo, haciendo eco de la noción de Sypher en el sentido de que el manierismo es "the missing term": el texto del historiador pasa del juego renacentista al barroco casi sin alusión alguna al intersiglo.

⁴⁸ Con frecuencia en puestas y filmaciones de *Romeo y Julieta* se deja de lado el lado humorístico de los amantes. El filme de Cuckor (1936), incluso relamido en tantas cosas, alcanza momentos de humor (no sólo involuntario, quiero decir) curiosamente estupendos. Aunque nada hay de curioso en ello si consideramos la carrera del director y su sapiencia cómica. Zeffirelli se salva algo en este sentido. Las versiones de la BBC, tanto Cooke (1967) como Rakoff (1978), son insoportables. La referida puesta de Bogdanov (1987) fue peor.

⁴⁹ Ecos del soneto 14: "Thy end is truth's and beauty's doom and date".

Capítulo 7 Sol quebrantado

Sigo, silencio, tu estrellado manto,
de transparentes lumbres guarnecido,
enemiga del sol esclarecido...
(Francisco de la Torre, Soneto V)

I. ASTRO PREFIGURADO, INELUDIBLE

Julieta, el joven sol de la obra, quisiera hacer coexistir a las Venus de Tiziano (fig. 51, cf. Panofsky 1980, 189-237); empero Escalus y Julieta, Febo y Faetón, los dos soles de *Romeo and Juliet*, ocupan un espacio demasiado estrecho para coexistir pacíficamente. *Romeo and Juliet* es una de esas obras incómodas y fatalmente "pequeñas" en un canon que ha creado tal concepto para justificarse a sí mismo como texto de otro deseo. Volvamos la vista a lo que parece haber sido el principal deseo de nuestro dramaturgo.

Llew Llaw Gyffes

Nada de la fastidiosa discusión sobre si Julieta es más compleja y más vigorosa que lo que la tradición la ha querido hacer resultaría necesario si nos colocáramos en el lugar de un espectador original del teatro isabelino y viéramos y escucháramos al joven actor-Julieta en activa representación de su papel a partir de una matriz común a la época que el dramaturgo Shakespeare usa para caracterizarla: si la reconociéramos de entrada como un sol.

Si en efecto estuviéramos colocados frente a *Romeo and Juliet* como teatro, en su teatro y marco de referencia originales, la mayoría de los rasgos de la matriz de la que Shakespeare hace surgir Julieta nos habrían sido patentes, por afinidad cultural-histórica, a partir de un solo detalle inscrito en 1.3, en el cual el dramaturgo hace claro énfasis: la simple pero conspicua fecha de nacimiento de nuestra heroína. La Nodriz, ante la significativa duda de Lady Capulet respecto de la edad de su hija, nos comunica sin ambigüedad que nació en la víspera de *Lammastide*, esto es, el último día de julio. Esta selección de Shakespeare es deliberada. En su fuente directa (Brooke) la duración de la trama es mucho mayor, y la fiesta de Capulet sucede en invierno, de hecho en navidad, solsticio *de invierno*. Para Shakespeare, en cambio, la obra sucede, y Julieta nace, después del solsticio *de verano* y en plena canícula o *High Summer*.

La acción debe comenzar, luego, un domingo alrededor del 15 de julio. Si calculamos la debatida duración de *Romeo y Julieta* en cinco o seis días, la primera implicación, irónica, sería que el sol muere luego de alcanzar su esplendor anual, lo que evoca el "sol negro" de De Rougemont. Es pertinente apuntar que se ha prestado más atención a la *aparente imprecisión* de Shakespeare respecto al número de *días* que supuestamente dura la acción dramática que a su *innegable precisión* acerca de fechas y horas *dentro* de esos "días", marcas ya de un afán deliberado, ya de un marco connatural a la composición. Conforme al texto, no existe duda posible de que la obra comience en un domingo a las nueve de la mañana, y de ahí en adelante resulta claro que en su gran mayoría las escenas suceden a horas terciadas, como veremos. Tampoco hay duda de que Julieta nace el último día de julio.¹ Sobre la misma base, Laroque nos llama la atención sobre la que correspondientemente sería la probable fecha de *concepción* de Julieta, la del "Hallowe'en": los preparativos para una boda (con Paris) se toman funeral, y allí se percibe "[...] une théâtralisation, particulièrement saisissante et efficace sur le plan dramatique, de la contiguïté des rites ambivalents de la nuit de "Hallowe'en" au cours de laquelle Juliet a probablement été conçue" (1988, 251). Shakespeare se asegura de que sepamos (mejor dicho, de que su público original conozca, pues a ese público le resulta pertinente) la fecha exacta del nacimiento de Julieta. Las explicaciones han sido varias a lo largo de la historia crítica shakespeariana.

La fiesta de *Lammastide*, que sirve de referencia a la Nodriza y cuyo origen se remonta, como veremos, al intenso mundo de la imaginación celta y también a la original iglesia anglocristiana, era en tiempos isabelinos un festival que comenzaba el día primero de agosto, en celebración de las primeras espigas maduras del verano, con las cuales se hacían y consagraban grandes piezas de pan.² La fecha, como lo sugiere Gibbons (1980, 101 n.15), en efecto puede ser afortunada alusión a una maduración temprana de la joven amante (recordemos a Macrobio). También allí, el editor nos refiere la curiosa y un tanto inocente especulación, debida a Hosley, de que Shakespeare dotó a Julieta de una fecha de

¹ La fecha es víspera de la Saint Pierre aux Liens, lo que se volverá importante abajo. Por otra parte, el 31 de julio, hoy, no es día de Santa Julieta (30 de julio) sino de ¡San Ignacio de Loyola! El presente comentarista no desea sino registrar el hecho.

² Gibbons sugiere que la Nodriza aplica una etimología popular, aparentemente creyendo que *Lammastide* deriva de "Lamb-Mass", de donde surgiría su insistencia de llamarla "Lamb", que resultaría en la proposición de un "programa" cristiano o neoplatónico-cristiano (1980, 101, n.15). Laroque (1988) ve el asunto desde Bajtin, con su propuesta del "Hallowe'en" "originario" de Julieta.

nacimiento en julio ...por haber heredado semejante nombre de sus fuentes. Opiniones más prudentes nos dicen que la fecha de nacimiento de Julieta se nos transmite —más que por hacemos partícipes del inminente aniversario de la joven— con el propósito de especificar la época del año, y con ello provocar el nexo que un isabelino normalmente establecería entre la pasión amorosa y el despertar de la sexualidad al calor agobiante del "*High Summer*", sobre todo tratándose de un calor "italiano".³ En general, esas explicaciones parecen haber tenido el efecto de saciar la sed de entender a qué viene tal precisión con el calendario.

Mas si hemos aprendido la lección de la economía shakespeariana: "*Shakespeare difícilmente da a sus recursos un solo o exclusivo propósito*", se verá que la fecha del nacimiento de Julieta es eje principal de la composición poética de la obra y que ésta se propone y se proyecta como agente del diseño visual-escénico: Julieta no sólo se constituye en el "sol" visto convencionalmente por Romeo en la ventana que es su Oriente petrarquista, sino que su rasgo distintivo y consistente a través de la obra es una luminosidad enérgica, avasalladora y real. Julieta no es la proyección del lenguaje gastado de un Romeo trovador; Julieta es luz y energía como personaje: el fulgor que Romeo percibe en Julieta durante la fiesta de Capulet, en el balcón y en la tumba, por mencionar los momentos más evidentes, le es inherente, no adjudicado. Ello implica que la fuente de tal caracterización no se halla en la tradición soneteril, sino en otra parte: en este caso, en el saber astrológico y sus implicaciones herméticas. Tres veces, tres, se nos recuerda que la joven tendrá catorce años en cuanto llegue la víspera de *Lammastide*. Al enterarse de la fecha de nacimiento de Julieta, distante catorce y algunos días del fin de semana en que, un domingo por la mañana, da inicio la obra,⁴ buena parte del público isabelino no sólo sabría que estamos en pleno

³ El calor y su asociación isabelina con el sol deben desempeñar un papel preponderante en los montajes de *Romeo y Julieta*. Un botón de muestra: en 1947, Tynan reseñó un montaje de Peter Brook así: "Tomid', I think, may be the word. Or 'sultry' [...] Peter Brook plays out this young tragedy under a throbbing vault of misty indigo: the streets crackle underfoot with aridity: it is very warm indeed. Canopies, loosely pendent from the flies, are a necessary shield against the daze of heat. [...] The sets, designed by Rolf Gérard and poised, tenuously erect, on slim flimsy pillars, are thrown open to the bare sky: silhouettes balancing in the naked sun. Everyone sweats..." (1976, 54-55). Obviamente la "revolución" del escenario inglés para *Romeo and Juliet* (y para los montajes shakespearianos todos, habría que añadir) que el propio Tynan reconoce a partir de la puesta de Zeffirelli no tiene principio con el italiano sino con una generación entera de grandes directores previos a la década de los sesenta, entre quienes Brook es el eminente punto de atención. Su trascendental montaje de *A Midsummer Night's Dream* (1970) es reconocido como la frontera definitiva.

⁴ Cualquier cálculo que se haga sobre los "días" en *Romeo and Juliet* arroja un resultado que involucra a las deidades de la semana de manera pertinente, según se aplique el programa zodiacal: El primer día, domingo, es del señor-Sol, el segundo de la Luna, el tercero de Marte, el cuarto de Mercurio (guía de las almas al Hades), el quinto de Júpiter, y el sexto de Venus. Para claves ocultas, la disputa de los días y las 42 horas es

rompimiento del verano-verano —con su calor y promesas de fertilidad y exuberancia— sino también que la joven de la leyenda habría nacido bajo el signo del León.⁵

No es poca cosa hacer conciencia de este hecho. La mera referencia al emblema del sol y la realeza, fuerza, poder, arrojo, liderazgo, nobleza, lealtad, etc., entre los pobladores del zodiaco resulta suficiente para tenerlo en alta consideración. Pero mejor aún será la pesquisa si intuimos una red de elementos relativos a este punto en el diseño global de *Romeo and Juliet*. Desde el seminal estudio de Spurgeon (1935), es justamente famoso el uso de "imágenes" de luz y oscuridad en *Romeo and Juliet*. Pero la mayoría de los trabajos específicamente dedicados al estudio de esa red no han insistido en los nexos entre ella y la estructuración del texto de Julieta alrededor de la referencia zodiacal. El origen solar de esa luminosidad se hace evidente una vez que se ha hecho evidente el signo del León.⁶

Julieta es el personaje central de la obra. La tragedia gira alrededor de sus atributos y

central. No está de más mencionar, sin embargo, que un programa eminentemente cristiano como el de Battenhouse reflexiona sobre la duración de la obra como un enmarcamiento dentro de "the non-salvific portion of the week" (1969, 115). Para él, el dilema queda "solucionado": según su visión, la tragedia —o sacrificio cristiano— se da sobre la base de que el día que no llega es el viernes, día de la salvación, "Good Friday". Así, la conclusión de Battenhouse es que Julieta y Romeo son *culpables de idolatría!* El soneto compartido, recordemos, incluye más de la peregrinación cristiana que de la advocación pagana.

⁵ Por obvio contexto cultural, las ocasiones en que Shakespeare alude a la influencia de las estrellas son muy abundantes; en *Romeo and Juliet* hay cuando menos tres (prólogo; I.4; V.3). La mera lista de otras en el canon podría llenar una página. Dos de importancia, sin embargo, están en *The Winter's Tale*: "it is a bawdy planet, that will strike..." (I.2.126), en boca de Leontes, cuyo posible nombre-signo hemos discutido; y "There's some ill planet reigns" (II.1.104), dicha por Hermione (Harmonia), quien distingue con claridad las amenazas de las "crossed stars". La lista de alusiones *directas* a *atributos* de *signos* zodiacales es más reducida y, quizá significativamente, casi del todo relativa a obras cuya composición coincide, en lo cronológico como en lo temático, con *Romeo and Juliet*: se trata sobre todo de comedias románticas del primer tercio de la carrera del dramaturgo. En *Much Ado...* se habla de "bom under Saturn" (I.3), "under a dancing star" (II.1) y "under a rhyming planet" (V.2); en *All's Well...*, "under Mars" (I.1), etc. Pero la *mención* de un signo en particular es, por supuesto, la de *Twelfth Night*, (I.3.129-133), donde Sir Toby Belch y Sir Andrew Aguecheek se confunden por completo sobre los atributos de Tauro. Esto, lejos de indicar un desuso o confusión sobre tales conocimientos por parte del público isabelino, nos confirma su pertinencia: Sir Toby y Sir Andrew *se equivocan*; el dramaturgo espera que su público *lo note*. Tres cosas, a lo menos, curiosas: a) Toby y Andrew confunden un atributo de Leo (*Heart*) con atributos de Tauro; b) el domingo, día del encuentro de los amantes, es el día-atributo del sol, atributo del León, y su medianoche es la frontera entre día del sol y día de la luna; y c) si creemos en las fechas aproximadas del nacimiento de Shakespeare, el autor era un Tauro (23 abril). Hay que considerar las diferencias con el calendario inglés de la época, por supuesto, pero aún así, Julieta es inconfundiblemente Leo. Finalmente, vale la pena anotar que Julieta tiene una especie de "gemela zodiacal" (¿*Venus Geminae* a la vista?) en Susan, la hija de la Nodriza (su madre sustituta), quien fue concebida y nació alrededor de las mismas fechas que la protagonista, y *murió* cuando pequeña.

⁶ Hay una aparente desatención a los aspectos astrológicos de la obra. De hecho, sólo he podido localizar tres trabajos recientes que abordan el asunto, dos directa y el otro tangencialmente: Abraham (1991), Waters (1992) y Crunelle-Vanrigh (1993).

trayectoria, y éstos, a su vez, se concentran convencionalmente en su signo zodiacal. En esencia, entonces, para el público original del drama shakespeariano, la caracterización fundamental de Julieta podría decirse completa y manifiesta desde muy temprano: el signo de Leo se las dibujaba, por asociación casi automática, como un ser de determinación y liderazgo, de pasiones extremas, temperamento explosivo, célebre terquedad ("headstrong"), etc., además de los atributos⁷ positivos antes registrados, que se relacionan con asuntos ideológicos, cosmológicos y astrológicos: el León es el único signo cuyo astro es el sol.

Así, incluso una descripción somera desde el conocimiento vulgar de la astrología poco apoyaría la interpretación de una Julieta como niña sumisa o meramente ilusa frente a su madre verdadera y a su madre sustituta, o, peor aún, como la languideciente doncella de tantas y tantas puestas de la primera mitad del siglo, e incluso de años recientes, en las que (además de las frecuentes Julietas pasadas de kilos o de años, o de ambos) la tonalidad del personaje se mantiene entre lo gris y lo tibiamente ocre.⁷ El signo del León —casa central, rey del zodiaco, signo de fuego, correlato del corazón y del oro, y único signo regido por el sol— resume la personalidad de la protagonista de manera que corta de tajo cualquier sospecha de poca fuerza de voluntad, pobre espíritu o magra vitalidad; menos aún consiente una caracterización en la que las fuerzas externas desempeñen el papel principal en su destino.

No intento decir que Shakespeare haya programado una superestructura zodiacal, con todas sus variantes e implicaciones, para *Romeo and Juliet*.⁸ Empero, considerar la complejidad implícita en la múltiple asociación del signo con antecedentes tal vez insospechados por el dramaturgo conduce a reforzar la imagen del Shakespeare inestable por intuitivo, ambicioso y voraz, así como la de la complejidad histórico-cultural-literaria y controversial al interior del fenómeno Shakespeare. En este caso, y como ejemplo inmediato de tal complejidad, se impone destacar la evocación de antecedentes culturales como los que nos ofrece Graves en la crónica del "León de la mano firme", donde revela el sentido original

⁷ La versión de la serie *The Complete Works of William Shakespeare* (BBC/Time-Life TV, 1978), dirigida por Avin Rakoff, es especialmente horrenda por obra de la languidez de la protagonista. El filme de Luhmann (1996) resulta muy atractivo a este respecto.

⁸ La identidad de Julieta con lo que gira alrededor del León zodiacal —en absoluto inesperada de parte de un dramaturgo isabelino— trae consigo una multitud de implicaciones astrológicas y alquímicas que no pretendo conocer ni agotar. ¿Hay que pensar en un "ascendente", por ejemplo? ¿Y qué signo le correspondería a Romeo? ¿Cómo se relaciona esto con el Fraile, tan frecuentemente identificado con un (proto-pseudo)alquimista? Las especulaciones que resulten indispensables para los objetivos de este trabajo se harán evidentes en su momento y en su medida.

de *Lammastide*, un giro "celta" del asunto:

Llew Llwg Gyffes ("the lion with the steady hand"), a type of Dionysus or Celestial Hercules worshipped in ancient Britain, is generally identified with *Lugh*, the Goidelic Sun-god, who has given his name to the towns of Laon, Leyden, Lyons and Carlisle (Caer Lugubalion).⁹ The name "Lugh" may be connected with the Latin *lux* (light) or *lucus* (a grove); it may even be derived from the Sumerian *lug* (meaning son. "Llew" is a different word, connected with *leo* (lion), an appellation of Lugh's. [...]

[...] His death on the first Sunday in August—called *Lugh nasadh* ("Commemoration of Lugh"), later altered to "Lugh-mass" or "Lammas"—was until recently observed in Ireland with Good Friday-like mourning,¹⁰ and kept as a feast of dead kinsfolk, the mourning procession being always led by a young man carrying a hooped wreath. Lammas was also observed as a mourning feast in most parts of England in mediaeval times. [...] Nowadays the only English Lammas celebrated is the Lancashire Wakes Week, the dismal meaning of which has been forgotten among the holiday distractions of Blackpool. (1970, 301-302)

La modificación gradual de la fiesta funeraria a una celebración de regocijo por las cosechas veraniegas en tiempos de Shakespeare tienta a imaginar una ironía más en la puntual fecha de nacimiento de Julieta: una profunda conciencia de la muerte en medio de la plenitud vital, original sentido funerario de *Lammastide*. La liga con la hipótesis de Laroque es inconfundible.¹¹ Las coincidencias de los nombres y la luz, el signo y sus extensiones a Hércules y Dionisos (Lugh también tiene presencia en el gran mito irlandés de Cuchulain) parecen hablar de un Shakespeare hermético, sabio de juegos ocultos, y de una Julieta plurireferente. Tal Shakespeare mítico se desea innegable. Tal cual innegable, a mi parecer, sería otro, el crisol cultural voraz, intuitivo y errático, el que recoge en sus multitudinarias composiciones, *de manera programática mas no necesariamente consistente*, tradiciones que son resabio y continuidad del mundo medieval, vida cultural popular que va haciendo resumen, memoria de sí misma y que acaba por plasmarse, inacabada y enigmática, en una obra que da vida a toda otra historia cultural, la de su crítica.¹²

Luego, lo único que propongo es que Shakespeare aprovecha un tópico cultural de su

⁹ Lo que se conecta con la fiesta de Saint Pierre aux Liens antes anotada.

¹⁰ Más complicaciones: muerte cercana a la primera semana de agosto; la semana trunca de Battenhouse (1969), etc.

¹¹ Laroque también advierte la complicación celta (1988, 217, 251).

¹² Un fenómeno muy parecido de colusión-colisión cultural al que aquí sugiero para *Romeo y Julieta* sucede con *Macbeth*: allí se coluden y hacen crisis la épica anglosajona, la mitología germánica y el Apocalipsis cristiano, entre "tantas cosas". Vid. Michel (1989, 12-61 y 140-178).

tiempo para, muy económicamente, causar en su público una primera impresión significativa de la protagonista, impresión que ha de verse desarrollada en adelante. Lo que sigue, pues, presume la intención de utilizar el conocimiento común y corriente de su público original sobre la astrología y sus correlatos —quizá escueto en comparación con el de un ocultista "profesional" pero seguramente mayor que el *nuestro*— para continuar explorando las implicaciones dramáticas y la consiguiente productividad crítica inestable de una Julieta que es tratada mitopoéticamente como sol.

Que la identidad de Julieta como Leo embona con el fulgor del sol a modo de rasgo poético-caracterológico predominante parece indiscutible; también el que su personalidad dramática coincide con esa matriz en cada detalle de la astrología más básica. Basta recorrer el texto desde el momento de la percepción de su fulgor por parte de Romeo ("she doth teach the torches to burn bright") para darse cuenta de que Julieta describe una trayectoria en la que la luz es el foco de atención; los polos de esa trayectoria se registran anteriormente, en la discusión de cómo la devoción de Romeo por Rosaline es toda fatuidad. Pero en términos de diseño y composición dramática, esta equivalencia con el sol, la de Julieta el León, es más significativa si la colocamos en oposición-superposición con el sol de Escalus, el Príncipe, ecuación convencional de una estética estable, correlativa a un sistema cosmológico construido a partir de la Idea. No es que la asociación de Julieta con el astro supremo no dependa de un sistema análogo; es que la combinación —la "interpenetración", como dice Sypher— introduce tensiones, fuerzas inestables que ponen en crisis al sistema. Observémoslo en forma de diagramas, de figuras que quieren registrar nuestros deseos.

* * *

Órbitas. Del deseo y el colapso

Es verdad que al final de *Romeo and Juliet* "The sun for sorrow will not show his head". La ausencia del sol ante hechos trágicos es una vasta recurrencia mítica con muchos orígenes y ejemplos literarios. Uno de ellos, la leyenda de Faetón, está directamente ligado a *Romeo and Juliet* a través del Ovidio de Golding, fuente mitopoética suprema del isabelino. A esta leyenda alude Julieta con toda franqueza, en la hermosa canción antes consignada que media entre III.1 (la catástrofe) y el resto de III.2 (las nuevas del exilio de su amado):

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodgings. Such a waggoner
As Phaeton would whip you to the west
And bring in cloudy night immediately...

Así —complejidad, no sencillez— la ausencia del sol en la mañana lúgubre al final de *Romeo and Juliet* no sólo significa que tal vez, como se dijo, el Príncipe se retrae momentáneamente al fondo, al plano lejano de la composición legítima; es también que hay otro sol, el sol Julieta, quien ha de ser inhumado esta mañana, luego de la verdadera muerte de esa joven cuerpo-cabeza-corazón-espíritu irreductible que visitó el submundo para hallarse a sí misma.

En *Romeo and Juliet* se propone una poética que hace crítica de otra, desgastada —no por considerar lo antiguo detestable— sino por considerar que a lo antiguo lo ha hecho detestable la manipulación mecánica y reductiva. Shakespeare piensa en Sidney. Y en *Romeo and Juliet* se inscribe esa oposición "old against young". Hay en *Romeo and Juliet* un sol joven que se opone o superpone al sol viejo. Shakespeare piensa mitopoéticamente. Pero también dramatiza críticamente: lo que se desprende de su poesía entrelazada con los mitos no es fijo, sino oscilante.

Una manera de abordar el problema es imaginar representaciones de la coexistencia de dos "soles" en la obra, la coexistencia de sus "órbitas" en un escenario simbólico potencialmente traducible a signos vivos, teatrales. En seguida intentaré generar diagramas con base en los puntos donde los personajes relevantes actúan, marcados sobre ejes de temporalidad día-noche, atendiendo a las escenas en que aparecen (o no) los dos soles del texto dramático. Estos diagramas se conciben como matrices posibles para un montaje completo, al contrario de lo que sucede con la figura 45, que diagrama una escena en particular. Una de las bases importantes es que Escalus y Julieta nunca aparecen juntos en el escenario sino hasta que los jóvenes amantes han muerto. Los diagramas que se presentan presumen un trabajo de diseño sobre la base de las horas del día —muy subrayadas en el texto shakespeariano, como se apuntó— a modo de ejes para la interpretación escénica.

Notemos que en la figura 48 cada una de las tres apariciones del Príncipe¹³ está distribuida de acuerdo con una posición "solar" potencialmente significativa: temprano por la mañana la primera, marcada (A), después del mediodía la segunda (B), después de medianoche la tercera (C). En el último caso, la significación de esta colocación intermedia ya es patente: "The sun for sorrow will not show his head". Como hemos visto, tal significado es aplicable tanto al Príncipe-sol (Febo-Balanza) como a Julieta-sol (Faetón-León). Por su parte, las otras dos apariciones de Escalus resultan de fácil referencia a las horas del día, conforme

¹³ ¿Un débil Apolo de la justicia (*Sol Iustitiae*)? Cf. fig.41.

sabemos con precisión que en la primera escena Romeo pregunta "Is the day so young?", y Benvolio responde "But new struck nine" (I.1.158-159); así como que antes de la segunda ocasión en que Escalus aparece, Tybalt saluda "Gentlemen, good e'en" (III.1.38), probablemente indicando un momento entre las 15 y las 18 horas.

La figura 48 traduce estos sencillos principios. En ella la figura de Escalus queda inscrita simétricamente entre puntos siempre equidistantes, con el "sol" a la mitad de cada cuadrante. Claro está que la figura no busca representar la trayectoria de una jornada solar, sino una comprensión de las tres apariciones de Escalus en la obra como si se tratara de una jornada solar. Ello, lejos de plantear complicaciones, simplifica el esquema. En él, la posición correspondiente a Escalus en el cuadrante inferior derecho no es visible y está marcada como (X).¹⁴ Por último, valga señalar que la "dirección" de la órbita coincide sencillamente con la cronología abstraída de las apariciones en que se basa (*i.e.* sin tomar por ahora en cuenta el tránsito del tiempo en forma de "días"-objetos dramáticos): vamos de (A) a (B) [a (X)] a (C) en el sentido de las manecillas del reloj porque ese sentido sigue convencionalmente el orden de las horas.

Luego entonces, la interpretación es relativamente fácil: un sol que se alza, al parecer pleno, pero sin alcanzar el zenith; un sol antes de un crepúsculo que es temático, que cae después de (o durante, de ahí la opción) la catástrofe; y un sol que renuncia a salir en la mañana fatal. A su salida el sol no alcanza el punto más alto de su órbita sino sólo, artificialmente, en la primera escena (fig.45), por necesidad ideológica.¹⁵ La segunda vez el sol-Escalus aparece para una puesta que es prácticamente definitiva. Y luego del crepúsculo no lo veremos surgir de nuevo: ni siquiera cuando debería, tal cual él mismo lo expresa.

Sabemos, pues, que el sol-Escalus nunca aparece en verdadera plenitud. El centro nunca es plenamente estable. La precisión con las horas y los días respecto a Escalus no parece gratuita, como tampoco lo es en el caso de la fecha de nacimiento de Julieta. Para resumir, tenemos un diseño limpio y homogéneo. Luego parecería que, incluso en *Romeo and Juliet*, Shakespeare, "The renaissance artist[,] often tried too hard to close his system, to make probability a reasoned certainty" (Sypher 1978, 81). Pero esto sólo es apariencia.

¹⁴ ¿Tal vez correspondería al momento de la noche en que Julieta bebe la poción preparada por el Fraile?

¹⁵ De hecho, la figura 45 se inscribe en la 48 en su "verdadera" posición, con el sol en un "zenith" de la escena, pero a las 9 a.m., conforme a la totalidad de la obra: la interacción de ambos diagramas aquí trata de hacer patente la discusión anterior sobre el rol de Escalus, si bien trae nuevas complicaciones autoevidentes.

Ahora bien, Julieta participa en muchas escenas de la obra a partir de su introducción en I.3., un total de 11. Romeo interviene en 14 escenas en total. Pero esos no son los índices principales. Los amantes comparten solamente 5 escenas, el número primo centro del triángulo pitagórico.¹⁶ En cada una de ellas —cortés amor— se realiza una ceremonia que tiene por sello la unión de Julieta y Romeo en actos que son, a un tiempo, físicos y espirituales. Son esas escenas, donde la identidad solar se hace manifiesta, las que nos han de guiar, junto con algunas otras. Para mejor referencia, veamos juntas las figuras 48 y 50A.

La distribución de las escenas del Príncipe, como se desprende de la figura 48, puede fácilmente diagramarse conforme a posiciones estrictamente "orbitales" en un horizonte y ejes definidos que separan el día de la noche y forman cuadrantes dentro de los cuales la posición del sol-Escalus se lee como se indicó arriba. Es de apreciarse, insisto, que la "órbita" de Escalus no se cierra, por la multicitada no-salida del sol al final de la obra. Y tal vez también porque la construcción inicialmente "legítima", cerrada, no termina tal cual. De cualquier modo, la colocación de Escalus nos habla de un diseño coincidente con —y a la vez en contra de— el criterio de Sypher, nomado por "theories of unity, proportion, and decorum" (1978, 79).

La figura 50A nos cuenta otra historia, la de las escenas claves de Julieta y Romeo, marcadas con números arábigos:

¹⁶ Cinco son los actos de la obra: cinco días les vienen bien como correlatos de una estructura dramática convencionalmente aceptada. Cinco también son las escenas en que Julieta y Romeo aparecen juntos (aunque la escena final es más de separación que de "juntura"). Cinco son las auroras que se nos refieren, asimismo: tiempo-espacio privilegiado en la obra, y en la sonetería, de la cual *Romeo and Juliet* participa abierta y pertinazmente. Cinco son las "noches" que se nos refieren, una de las cuales se implica al no llegar el día en que debería suceder: el quinto (sexto o séptimo) día que no existe, el de la quinta aurora (¿madrugada?) en que no habrá "día" al no haber sol que salga. El número cinco, en fin, hace vivir la provisional felicidad a quien postula la geometría perfecta para la obra: el ombligo del *tetractys* sagrado.

Empero, esto no obsta como *principio de exclusión práctico* de los posibles: seis "días", por simplísima lógica práctico-dramatúrgica: ya sean seis o cinco días, en el número seis o en el cinco (para el caso, en el cuatro o en el siete) se puede acomodar cinco actos, cinco auroras, cinco escenas entre Julieta y Romeo y cinco de lo que se quiera u obtenga: la obra refiere cinco y no seis *objetos dramáticos* que se deben acomodar en un *artefacto dramático*. El entusiasmo y la insistencia de tantos y tantos que se pelean por los "días" en tanto días llega al punto del colapso cómico: los "días" son *literalmente irrelevantes*. Los objetos dramáticos son lo que son, objetos dramáticos, y los referidos para la práctica cultural inscrita en *Romeo and Juliet* son cinco. Hay que decirlo, pues, con todas sus letras: sí, es cierto, no habrá "día" al no haber "sol que salga"; pero no habrá "día" al no haber sol que salga *porque la obra se termina allí*, al concluir la existencia, siempre provisional, del *artefacto*, del objeto dramático en su objetiva existencia. El artífice, quizá menos enfáticamente, hasta erráticamente, se pone al descubierto. Hay cinco y no seis: *objetos dramáticos* que se deben acomodar en un *artefacto dramático*. El verdadero problema es que acomodarlos allí implica un necesario acto de (y por) definición crítica: este drama, éste, al menos, es un menú de opciones que exige posturas extremas: o se hace una selección excluyente, o se intenta construir un monstruo teatralmente casi imposible como totalidad significativa, o se construye un algo muy diferente, casi insospechado, respecto de las *Romeo and Juliets* tal cual la historia escénica tradicional nos las ha dado.

- (1) encuentro: I.5;
- (2) aurora en balcón: II.2;
- (3) boda: II.6;
- (4) aurora de la despedida: III.5, y
- (5) muerte (aurora ausente): V.3.

En este caso las escenas están diagramadas no sólo en coincidencia con la cronología de la obra y con la afirmación de que Julieta es el sol, sino sobre ejes del tipo constructivo y cosmológico como los empleados para Escalus. Nos presenta algo bastante similar a una "órbita", con la salvedad de que ciertas escenas —sobre todo las claves, marcadas como (2: II.2) y (4: III.5)— están casi superpuestas. Esto se debe a que, al no tomar en cuenta el tiempo sino sólo las "horas", lo que pasa en una hora cercana pero en diferentes "días", tiene que colocarse de tal modo en un diagrama tan simple. La figura 50B, en tanto, está basada en la cronología de la figura 50A, pero en combinación con relaciones simbólicas, mitopoéticas, etc.

La comparación entre ambas es la comparación de una red compleja que, en la figura 50B, arroja una imagen límpidamente "orbital". La órbita de este sol-Julieta tiene que ver con su propia trayectoria dramática en relación con otros personajes, con los hechos y con las implicaciones poéticas. La figura 50B, desprendida de la 50A y de una lectura de la obra, *sólo sugiere la potencial* presencia de un principio de composición predeterminado —el de una jerarquía sobreentendida en la cosmología— *entre otras variables complejas*.

Por lo contrario, la "órbita" de Escalus (fig. 48) es reflexión del tratamiento del personaje *estricta y patentemente acorde* con un principio jerárquico, constructivo; nos indica que para su creación Shakespeare utiliza principios de geometría compositiva muy renacentistas. La figura 48 arroja un Escalus-sol que, para cualquier propósito práctico, es menos un personaje dramático que una *función* de un personaje dramático. El rol de Escalus es estructural-temático en el mejor de los casos: necesario y significativo, pero apropiadamente simple y estático. En efecto, es una serie de "marcas" en el texto dramático.

En resumen, si consideráramos exclusivamente el orden cronológico de las cinco escenas entre Julieta y Romeo, siguiendo la dirección de las manecillas del reloj, el diagrama sería como se muestra en la figura 50A (en esta última también se identifican, por nombre, ciertos puntos del proceso que resultan importantes para la discusión que sigue). Pero ya se ha dicho que la más limpia representación de la "órbita" del sol-Julieta no se puede hacer

sobre bases simples sino complejas, por ello, de entrada, se propone la figura 50B como racionalización del movimiento total de la obra conforme a un afán constructivo (si bien en la figura 50A hay ciertas características que serán de interés posteriormente). Luego, la figura 50B recoge una trayectoria que combina las posiciones de Julieta en una especie de *imagen compuesta* de la órbita solar de Escalus con la trayectoria cronológica de Julieta conforme a variables dramáticas-escénicas-simbólicas que es fácil explicar. Y que son deseos lectores.

Para empezar, de las cinco ocasiones en que los amantes comparten el escenario, dos suceden en el mismo lugar y coinciden en varias circunstancias. Ambas se dan fuera de la recámara de Julieta, primero celda de la doncella de la casa de Capulet, luego espacio nupcial de la esposa de Montague.¹⁷ También suceden a horas muy cercanas entre sí. La primera –segunda escena compartida, segundo encuentro de Julieta y Romeo, marcada en la figura 50A con el número 2, y en la 50B con el número II– sucede luego de la fiesta y estamos al borde del amanecer ("The grey-ey'd morn smiles on the 'rowing night" (II.2.188), etc.). La otra, marcada con el número 4 (fig. 50A) o el número IV (fig. 50B), ocurre luego de la consumación del matrimonio; es la cuarta escena compartida por los amantes –no un encuentro sino despedida– y también sucede cuando el amanecer está sobre ellos, anunciado por "...the lark, the herald of the morn" (III.5.6).

Esto coloca tales escenas en posiciones paralelas sobre el eje horizontal, que representa la división de luz y oscuridad del día, así como, en la figura 50B, una división entre lo terreno y lo subterráneo. En la figura 50A, por obra de la distribución exclusivamente cronológica, ambas escenas aparecen casi contiguas (2)/(4). Pero en la figura 50B quieren ocupar posiciones también simbólicas, por ello se desplaza el número (IV) a una posición antagónica-simbólica, acronológica.

La oposición encuentro-despedida es más significativa si la relacionamos con la oposición ascenso-descenso al balcón-recámara de Julieta, que define de un plumazo gran parte de la dinámica básica de la obra. Contando antes y después de la catástrofe, todo en la primera parte de *Romeo and Juliet* es "ascender" a la mansión solar; todo en la segunda parte, "descender" de ella. Consecuentemente, en la figura 50B, estas escenas aparecen en posiciones equidistantes y opuestas: para la escena (II), a nuestra izquierda, se marca el

¹⁷ Una enorme ironía hay en ello: la esposa de Montague lo es en la cámara y lecho de la hija de Capulet, esto es, dentro del libro-prisión de la morada patriarcal, no en un espacio libre. Por cierto, Montague es el monte con "pico": una especie de pirámide.

número por encima del eje horizontal, en posición de ascenso; mientras que para la escena (IV), a nuestra derecha, se marca por debajo del eje, en posición de descenso.¹⁸ Adicionalmente, éstas son las únicas dos escenas en las que se puede afirmar que Julieta y Romeo están solos, en las que la intimidad se propone completa ...o casi, pues en ambas la Nodriza es fuente de apresuramiento externo –inconsciente y consciente respectivamente–, interrupción del coloquio y ceremonia del amor. Por último, son las únicas cuyas colocaciones serían equivalentes tanto si las imaginamos de manera meramente cronológica (fig. 50A, 2 y 4) o simbólica (fig. 50B, II y IV), y tienen la ventaja adicional de ser las escenas *pares*.

Resulta obvio que la figura 50B no "respeta" el sentido literal de la denominación del eje vertical como eje del mediodía y de la medianoche, ni la del horizontal como eje del amanecer y atardecer. La figura 50A sí intenta hacerlo, pero no parece muy útil, de entrada, por no arrojar la aparente claridad de la figura 50B.

Por ello en la figura 50B la primera escena entre los protagonistas (I) se ha colocado antes o justo a la "medianoche" de una manera que debe entenderse como no-literal –si se quiere, "artificial"– aunque coincida, en lo general, con la cronología (lo literal) inscrita en la figura 50A con el número (1). Tales posiciones "optativas" se fundamentan en la transición del domingo, día del sol, al lunes, día de la luna. Esta dicotomía está respaldada por la astrología, obvia en el diálogo de los amantes durante su segunda escena juntos.

El número (V) en la figura 50B, denominación de la escena en la cripta de los Capulet, se ha colocado *al pie* del eje vertical, justo en el "nadir", de modo *totalmente* "artificial". Del mismo modo, es totalmente artificial que el número (III) de esa figura, indicador de la ceremonia en la iglesia, esté colocado en el extremo superior del eje vertical, en oposición completa a (V). Ello responde a que tales escenas nones, (III) y (V), desde una perspectiva simbólica simple, representan un zenith (matrimonio-unión definitiva) y un nadir (muerte-separación definitiva).

Conforme a la figura 50A, los amantes se conocen e intercambian votos de amor en (1) y los refrendan en (2), convirtiéndolos en votos matrimoniales. La escena (3), el matrimonio en la iglesia, se antojaría primera parte de la culminación (cúspide, zenith) del movimiento ascendente. Por ello, aunque el matrimonio, como lo sabemos, ocurre

¹⁸ Siguiendo esos obvios pasos, tanto en su montaje de II.2 (el balcón) como de III.5 (la despedida), Zeffirelli enfatiza el juego de las manos que se separan (que tiene su inicio en el soneto de I.5.92-105) mediante tomas en *close-up*.

cronológicamente después del mediodía (quizá a las 15 horas), e diagrama 50B prefiere colocar el número (III) en su punto más alto como signo del punto más alto de la serie ritual, es decir, como referencia simbólica, no como referencia cronológica.

Para la distribución cronológica, por el contrario, la parte complementaria de la escena (3), evidentemente, es la consumación del matrimonio, lógica y cronológicamente colocada después de (3) y antes de (4) tal como aparece en la figura 50A, aunque no existe como realidad escénica y por ello se le confiere un territorio amplio.

Por oposición, para efectos de la figura 50B, entonces, (III) simboliza, en realidad, una combinación de *ambas partes* del rito conyugal, y ocupa el lugar del mediodía como posición enteramente simbólica (zenith).

La escena (5) de la figura 50A, la muerte de los amantes, en la figura 50B (V) representa el fondo (nadir) del proceso descendente: se presenta al sol en la morada de la oscuridad —donde sin embargo brilla— y allí se extingue, junto con su amante-admirador.

Contrastes de los hechos y los símbolos

La comparación de estas figuras parece conducir a postular un diseño equilibrado y razonablemente estable, que se realiza como gráfica en el caso del diagrama 50B; no obstante, esto es producto de *ajustes simbólicos* a partir de presumir el presumible diseño "orbital" de la obra. Estaríamos hablando, luego, de un Shakespeare consciente del equilibrio y la proporción, más aún si recordamos que el asunto todo tiene que ver con la astrología. Conforme a esta "ciencia", existen varias razones adicionales y simbólicamente congruentes para proponer la figura 50B.¹⁹ Para ello, notemos la concordancia de la figura 50B con la figura 48: simetría, ordenamiento, orbitalidad limpia, los soles no entran en grave conflicto. La idea es que veamos en la una la reflexión modificada de la otra. Mas también, ahora, veámoslas reflejadas en la figura 52.

La figura 52 es la representación de uno de los órdenes planetarios básicos de la astrología: la gradación conforme a la ordenación alquímica, o esquema de las "mansiones", según los "planetas" rectores. El sol, como se dijo, corresponde al fuego, el calor, el oro, el

¹⁹ Por ser de índole astrológica y alquímica, me restringiré a sugerir tales consideraciones, dado que, como se anticipó, no son materia principal de este trabajo y requieren de mayor estudio. Sus fundamentos, no obstante, son suficientemente claros y asequibles como para citar su obvia presencia en el diseño shakespeariano y confirmar la existencia de una distribución de elementos simbólicos en *Romeo and Juliet* conforme a una matriz compositiva más o menos estricta.

signo de Leo, *lo firme*, como la mano de Lugh. Asimismo, la presencia del eje vertical en ambas figuras es significativa, pues denota los solsticios. Conforme a ese eje, se puede apreciar, tal vez, el origen de la fecha estricta y puntillosamente señalada por Shakespeare tanto para el nacimiento de Julieta como para el tiempo de la obra. Como se dijo, *Romeo and Juliet* sucede y termina un poco después del solsticio de verano: el sol no mostrará su rostro en la época más indicada para esplender.

Así también, la colocación del sol en lo alto de la figura 52, con la luna a su lado -- signo parcialmente opuesto, rectora de Cáncer, signo de agua, de la plata y de lo voluble-- introduce otra importante consideración: si la obra inicia unos veinte días luego del solsticio de verano, entonces sucede dentro de la época de Cáncer *en transición* a Leo; y no hay que olvidar que los votos de los amantes se hacen *entre* domingo y lunes, entre día del sol y día de la luna. Todo apunta a "star-crossed", que señala indefinición, crisis.

Por efecto de la ironía que claramente se persigue, se puede pensar que la intención shakespeariana original era que la obra concluyera antes de llegar la cúspide del verano, lo que no validaría ni cinco ni seis "días" estrictamente, pero nos indica sin duda que no se llegará al día viernes, el de Venus o el del "Good Friday" (amor y/o sacrificio redentor), o que ese "día" no será lo que debía ser. Sin ahondar en posibles implicaciones, digamos sólo que tan precisa selección por parte del autor no podría ser gratuita: Shakespeare ha diseñado su obra conforme a su conocimiento del zodiaco, y la "temporalidad" de ella se sujeta a una visión simbólica que no sólo crea el ya tópico efecto de apresuramiento, etc., sino que también trae consigo sugerencias interpretativas.

Volvamos a la figura 52. El círculo u "órbita" está dividido en doce secciones, según cada signo recibe su correspondiente elemento y planeta. El diagrama que se reproduce es representación del orden antiguo de las constelaciones en el cielo: "Entonces, el eje del solsticio pasaba, en la parte superior, entre Leo y Cáncer, de manera que las llamadas 'mansiones' planetarias quedaban simétricamente ordenadas" (Burckhardt 1994, 81). No hay que extrañarse, luego, de su poder de fascinarnos como diseño. Basta observar algunas de las sugestivas cualidades de semejante distribución simétrica.

El signo de Leo, signo de fuego, aparece en lo alto, a la izquierda, con la mansión del sol debajo. Las flechas que apuntan hacia abajo y hacia arriba a izquierda y derecha, en dirección contraria a las manecillas del reloj, indican la dirección del sol, único planeta que domina todo el zodiaco y que recorre las demás mansiones aparte de la suya propia. Su

vector ascendente, a la derecha, significa el recorrido por las etapas "femeninas" del mismo. El vector descendente es el recorrido por las etapas "masculinas". El sol se representa mediante el símbolo ☉, signo de la órbita "completa" —el círculo cerrado, el disco solar, correspondiente al oro— y es imagen del polo "activo", "masculino"; su residencia se halla en lo alto del hemisferio correspondiente. La luna, representada mediante el medio círculo o media luna, ☾, corona el hemisferio opuesto y refuerza la noción de la integración de los polos en la Unidad de la vida completa: es imagen del polo "pasivo" (receptivo), "femenino", y corresponde a la plata y a Cáncer, signo de agua, superficie especular. De hecho, la síntesis cosmológica antigua se encierra en tal colocación:

[...] se ha de observar que el Sol, o el oro, no constituye el polo activo por sí mismo, sino su figura más aproximada dentro de un determinado campo y lo mismo puede decirse de la Luna, o la plata, que representa el polo pasivo. Estrictamente considerado, el símbolo del polo pasivo no tiene forma, ya que la materia prima es amorfa; por tanto, sólo puede ser el contrapunto o el reflejo de la figura del polo activo, por lo que precisamente el semicírculo —la media luna o la media órbita solar— reproduce la causa pasiva. Igualmente, el Sol reúne en sí toda la "luz metálica" o todo el "color", mientras que la plata es, como un espejo, incolora. (Burckhardt 1994, 74)

Cada uno de los demás planetas tiene no una sino dos "casas", una femenina y una masculina, correspondientes a los otros diez signos, de acuerdo con la tradicional disposición de ellos en el calendario. Es interesante notar que las dos casas inmediatamente inferiores al sol y la luna son las casas de Mercurio, ☿, único signo que combina las tres figuras representativas de todos los planetas y metales —el círculo, el semicírculo y la cruz— y es comúnmente reconocido como la clave de la ciencia alquímica, matriz de todos los metales, nombre de Hermes. También resulta sugestivo el que las casas de Venus, ♀, el cobre, y de Marte, ♂, el hierro, son las fronteras entre los hemisferios superior e inferior de la figura. Abajo se coloca Júpiter, el estaño, ♃, y finalmente Saturno, el plomo, ♄.

No es posible pasar por alto lo obvio. El nombre de Mercurio, heredado a Shakespeare por su fuente directa (Brooke) bien podría haberle resultado significativo o quizá incluso generativo para el diseño de la obra por el mero "eco" del nombre del metal-planeta, y/o conforme al diagrama de las "mansiones" ...y desde luego para el personaje y su atractivo carácter múltiple, como luego veremos. Las complejas asociaciones del mercurio invitan a mayores reflexiones. Por ahora, al menos, sea suficiente añadir otras complicaciones mediante la combinación de la figura 52 con otra elaboración astrológica contemporánea a Shakespeare, y tal vez impresa en la conciencia creativa del dramaturgo: la figura 53,

traducción literalmente "isabelina" del zodiaco y la cosmología antigua como imagen de la soberana y su corte. En ella se puede distinguir a Mercurio como el planeta correspondiente a *facundia*, la elocuencia, nada lejano de un principio de construcción para el inventivo personaje de Mercurio.²⁰

La frontera entre Venus y Marte parecería indicar otra matriz para el juego con el amanecer y anochecer como fronteras para los amantes en sus escenas compartidas pares, si atendemos a las Venus y a la "crow of iron" en la tumba y la transmutación guerrero-amazona. La caracterización de Julieta como el sol y la atracción de Romeo por la luna ("O, swear not by the moon, th'inconstant moon,/ That monthly changes in her circled orb..." II.2.109-110) parecerían hacer aun más sentido si las acoplamos a la oposición-complemento presente en lo alto del esquema; y más aún si pensamos en la tradicional identidad del melancólico amante de la estrella con la imagen lunar, de lento, pálido y languideciente curso por el cielo, como en el soneto 31 de *Astrophil and Stella*,²¹ y con las consideraciones anteriores sobre la posible inspiración de Julieta en algo como lo que indican las dos Venus de Tiziano.

Finalmente, "*but not least*", la presencia de Saturno en el fondo es el más poderoso y convincente argumento para creer en esta imagen como una potencial matriz del movimiento simbólico que se representa en, y daría validez a, la figura 50B: "El punto en que termina el descenso y se inicia el ascenso [del Sol] está situado en la zona de Saturno, por lo que en su

²⁰ Esta figura en efecto viene a complicar el asunto aún más: el Sol es *Religio*; la Tierra, *Iustitia Inmobilis*; etc. La más interesante complicación, desde luego es la de Saturno como *Majestas*. Para esto, *vid.* Yates (1982), especialmente los capítulos VIII-XV. En Yates (1986, 44, n.24) se encuentra otra complicación: la incorporación del León (emblemata de Bruto, legendario fundador de Bretaña) al escudo de Isabel.

²¹ El texto de ese soneto es como sigue:

With how sad steps, O Moone, thou climb'st the skies,
How silently, and with how wanne a face;
What, may it be that even in heav'nly place
That busie archer his sharpe arrows tries?
Sure, if that long-with-Love-acquainted eyes
Can judge of Love, thou feel'st a Lover's case;
I reade it in thy lookes; thy languish grace
To me, that feel the like, thy state descries.
Then ev'n of fellowship, O Moone, tell me
Is constant Love deem'd there but want of wit?
Are Beauties there as proud as here they be?
Do they above love to be lov'd, and yet
Those Lovers scorne whom that Love doth possess?
Do they call *Vertue* there ungratefulness?

'caos' plomizo subyace la vida del Sol y del oro" (Burckhardt 1994, 83). Esto sugiere que el conocimiento astrológico-alquímico —por necesidad uncido a diagramas como los de las figuras 52 y/o 53, es decir, de índole primordialmente iconológica-ideológica— a su vez sugiere a Shakespeare que el sol-Julietta de su obra alcanza la mansión del planeta y metal más "caótico" para ...¿morir sin plenitud, como sugiere la interpretación más convencional?

Una interpretación así —mero ejemplo, no convicción de mi parte— es, como cualquier otra, un pozo de posibles conjeturas y debates: un sitio de controversias. Porque otra completamente opuesta, similar a la de De Rougemont, se podría fundamentar en observaciones astrológico-alquímicas:

El mito alquímico del rey-Sol que hubo de morir y ser enterrado para renacer luego a la vida y alcanzar toda su gloria pasando a través de siete "denominaciones" (*regimes*) no es más que una versión novelada de este simbolismo astrológico. Pero este, a su vez, es sólo la imagen cósmica de una ley interior: el Sol es, en el hombre, la chispa divina que, aparentemente, muere cuando el alma penetra en la mansión de Saturno; pero, en realidad, después de esta muerte renace y, tras ascender por las siete etapas del conocimiento, se convierte en el "león rojo", el elixir que todo lo transmuta. (Burckhardt 1994, 83)

De aquí y de todas las señales implícitas en lo anterior se desprenden tentaciones para el comentarista shakespeariano, todas pecaminosas para el bardólatra, tanto más atractivas para el disidente. ¿"Siete denominaciones" nos puede llevar a conjeturar sobre una duración de *Romeo and Juliet* cercana a seis o siete días y no a cinco o seis, ¡y viceversa!? ¿"El rey-Sol que hubo de morir..." etc. no es clara fuente para Escalus y/c Julieta? ¿Es la obra, de origen, una codificación de este tópico? ¿Con las mansiones y el nombre del de la balanza, no tenemos, más bien a un "Libra" que se opone y complementa con la "Leo"?²² ¿No tenemos, tal vez, a un Júpiter (jueves) en cuya casa de estaño se realiza la reconciliación?²³ ¿El "león rojo", el "sol negro", Julieta transmutada, transmutadora, el león ensangrentado? ¿La morada de Saturno?²⁴ ¿Romeo saturnal y lunático, o más bien Mercurio? ¿En pugna

²² Pero, dice el zodiaco, Libra está regido por Venus. Pero, dice el de el del programa que incluye dos Venus, ¿eso lo validaría! ¿O no? No. Y sí. Según el "programa".

²³ En estos últimos casos, no se da al traste con la "órbita solar" de Escalus del todo (claro está que en efecto se anula la postulación de *dos soles* y de Apolo/Febo); la consecuencia más clara es que se justifican las comillas para Escalus como "sol" (que ya bastante justificación tenían). En realidad, Júpiter y el sol, en el neoplatonismo más "puro" hacen perfecto espacio para conjunciones e interacciones mutuas (vid. Panofsky 1960, cap. 4 y 1980, cap. 5); así pues, no radica allí el problema. *El problema es: Shakespeare.*

²⁴ La sombra de Frances Yates se antoja indispensable, con sus importantes contribuciones sobre la necesaria presencia del ocultismo en Shakespeare: cf. Yates (1983), en especial su discusión de la presencia de Bruno en obras como *Coelum Britannicum* y la misma *Love's Labours Lost* de Shakespeare (vinculada,

contra el sol, amante del sol? ¿Julieta "masculina"? ¿Romeo, "femenino"? ¿Eros hermafrodita, adolescente, bisexualidad, homoerotismo? ¿Mercurio-Mercurio y todo esto? ¿Etc., etc.?

Si el alcance de la obvia inspiración de *Romeo and Juliet* en la ciencia zodiacal se extiende a consideraciones y tópicos tales o no, eso está un poco por verse en otros trabajos y esferas. Aquí y para los objetivos presentes, por lo pronto digamos únicamente que todas las interpretaciones posibles de *Romeo and Juliet* apoyadas en la ya tópica base del modelo cosmológico que obviamente subyace a la literatura shakespeariana por entero –junto con los inevitables principios de la ciencia fisionómica y demás derivaciones–²⁵ deberían hacer siquiera breve pero obligada reflexión en la existencia de un patrón astrológico-alquímico tan patente, sin importar su orientación específica (o prejuicio). Y tal patrón hace obvia la recurrente (pre)ocupación de estas páginas: *Romeo and Juliet* procede de un afán altamente organizado y se resuelve ...¿acaso se resuelve?²⁶

El problema sigue siendo el mismo. Shakespeare. Por un lado vemos signos indudables de un programa que se desea estable. Por el otro, conforme a lo propuesto en el examen del rol de Escalus y los viejos señores y señoras de la obra, para empezar, y de muchos otros modos, incluida la prolijidad de elementos utilizados e ironizados durante la obra, tenemos una composición compleja que remata en ambigüedades y opciones que, sea cual sea su dirección específica (la cédula de nuestros deseos), lo cierto es que codifican una tensión y no la armonía: la ansiedad crítica. Esa tensión hace contrapunto del diseño deseado armonizador.

¡Pero si la figura 50B es un *diseño armonizador*! De alguna manera hemos llegado a *hacer* lo mismo que *Romeo and Juliet* supuestamente es: un deseo fatalmente ordenado. Lo hacemos imagen, reflexión, del orden que deseamos desde *su* deseo por ser orden. Y nos apoyamos en múltiples respaldos, como los diagramas zodiacales y cosmológicos. *Romeo*

como se dijo con *Romeo y Julieta*) a través del *Spaccio della bestia trionfante* del notano.

²⁵ Las referencias obligatorias siguen siendo Campbell (1982), Lewis (1964) y Tillyard (1974).

²⁶ Existe una considerable complicación ulterior si atendemos al neoplatonismo estrictamente ficiniano, por dar sólo un ejemplo: "Ficino (in an important letter entitled *Prospera in fato fortuna, vera in fortitude felicitas* [...] show[s] that 'all the heavens are within ourselves [...] in us [...] the Moon signifies the continuous movement of the mind and body; Mars, speed; Saturn, slowness; Mercury, reason; and Venus, humanity' (Panofsky 1960, 186). Esto vale para lo inmediato anterior, lo arriba discutido sobre el movimiento con base en Macrobio, y para Mercurio, sobre todo, como personaje compleja-(e imposible)-mente cómico. Más rasgos del programa neoplatónico en creativa crisis histórica.

and Juliet se puede volver "...itself/ But by reflection..." en una reflexión ordenada, que es nuestra: la figura 54 (superposición de la 48 y la 50B, "órbitas" de los "soles" acomodadas en reposada, satisfactoria y simbólica simetría-significado).

Empero (palabra fatal) la diagramación también puede tomar otras formas que no serían las del diseño Ideal, sino las de la *imagen de un proceso*.

Bastante respaldo, me parece, se puede obtener para ello a partir de los análisis minuciosos antes expuestos; y más –y mejor, no hay duda– de pensar *Romeo and Juliet*, sí, como una obra que parte del diseño Ideal que es la figura 54, pero persigue las torceduras de los artistas inestables. Las torturas del tiempo y el espacio que, en el proceso, se vuelven el artefacto, y éste el proceso. Seguir, por ejemplo, las torceduras del Parmigianino, las irresoluciones de Miguel Angel, la exuberancia del Veronés. Y la prolijidad irónica de Shakespeare, en quien cada uno de los elementos que hemos visto se tuerce, se tortura en la frontera vaga, en un crepúsculo de sí mismo.

Volvamos a la urgencia primaria de la obra, que es la urgencia de un universo-pensamiento-creatividad que se dramatiza como la ciencia que crea un péndulo en la balanza, una dimensionalidad compleja en las redes ortogonales, un universo-pensamiento-creatividad donde los cuerpos, la experiencia (las crispadas manos de la virgen del Perugino) quieren salir del límite impuesto por la superficie ordenadora. Si comenzamos por las prefiguraciones, ¿cómo se concretan las figuras, los cuerpos, que nos dan, en el mundo-teatro-Verona, la historia de un sol que no acaba de surgir cuando muere? Distorsionemos el tiempo-espacio de lo estable, que tal vez nos satisfacía.

Espirales de la experiencia

La figura 54 ordena, organiza, una posible representación simbólica del proceso de *Romeo and Juliet*/Julieta y Romeo, en la que se privilegian ciertas interpretaciones (ascender y descender; el sol en lo alto y en lo bajo –sol luminoso y sol "negro" de la astrología y la alquimia–; orden de los ritos amorosos; etc.). En esa figura se hacen ajustes para dar sentido al proceso-composición (quizá para un montaje o para un estudio que contemple, como insistí, las correlaciones del signo zodiacal y sus atributos con las "casas" astrológicas y los "metales" de la figura 52, con los supuestos ideológicos de la figura 53, etc.).

La figura 50A, por su parte, hasta aquí un poco despreciada, no parece sino señalarnos "momentos" en un continuo temporal al que le faltan puntos (las demás escenas

en que aparece Julieta, sobre todo), pero que causa una curiosa impresión revolvente acerca de las cinco escenas compartidas, marcada por las curvas punteadas que las unen, las cuales han pasado sin reflexión hasta ahora. Porque, a fin de que esa distribución tenga sentido gráfico respecto de los "días", se hace necesario representar el proceso cronológico en espiral, lo que se hace con mayor precisión ya sea como aparece en la figura 55, de afuera hacia adentro, o como se presenta en la figura 56, de adentro hacia afuera. En ellas están todas las escenas de Julieta, y las de las demás figuras.

Sea cual sea la representación, si se le mira con ojos más perspicaces que los de quien ve un par de bobos desobedientes, juguetes del hado (esto incluye a Romeo), la obra, decía Ryan (1995), implica un aprisionamiento: para él en el lenguaje; para la matriz zodiacal en la casa de Saturno; para la crítica sociohistórica en la casa (y tumba) de Capulet; para la crítica sociohistórica feminista en la concepción binaria-patriarcal inscrita en los textos que se resumen (o reducen) en "my husband..., My Lord..., my true knight..." (III.2.97, 98, 142); etc.²⁷ Prisión al fin, la prisión, sobre todo para un sol así de joven y vigoroso, sensual y espiritualmente, exige esfuerzos de liberación.

Las figuras 55 y 56 tratan de establecer la trayectoria *cronológica-escénica* de Julieta, tomando en cuenta incluso actos no escenificados sino sólo referidos, mediante el uso de los números secuenciales (1), (2), (3) y (4) tal como se utilizan en la figura 50A, y (I), (II), (III) y (IV), tal como aparecen en la figura 50B, así como identificadores verbales o por acto y escena para cada momento no numerado.

Dos de esos puntos se identifican con letras minúsculas que remiten a las posiciones del sol-Julieta correspondientes a las del sol-Escalus conforme a la figura 48: la entrada de Escalus (A) implica una ausencia de Julieta, marcada (a); en tanto la no-aparición del príncipe en el cuadrante inferior derecho (X), parece corresponder, como se sugirió, a la toma de la poción por Julieta, marcada (x). Sobra subrayar la ironía de que Escalus y Julieta sólo aparecen en escena juntos cuando el sol "for sorrow will not show his head".²⁸

²⁷ Algunos de estos últimos ojos (¿o debería decir *algunas miradas?*) suelen no observar "Love, lord, ay husband, friend" (III.5.43; énfasis mío): el "Love" y "friend" de los sonetos, desde luego; "lord", "...the master-mistress of my passion" (Son.20.2). Una opción (de ciertos editores) es "love-lord, ay husband-friend" (cf. Gibbons 1980, 186, n.43).

²⁸ Julieta y Mercurio tampoco aparecen juntos en escena nunca, a menos que se considere que Mercurio está en la fiesta de los Capuleto cuando Romeo la ve.

El resultado de la figura 55 es una espiral involucionada, centripeta, semejante a un embudo o cono que conduce al personaje a un punto negro, correspondiente a (5), la escena de su muerte, justo en o apenas distante del cruce de los ejes: es a imagen de un colapso fatal.²⁹ Desde luego, esta figura también es todo artificio. Depende de colocar deliberadamente las escenas de la obra que se consideran importantes respecto a la posición de Julieta en combinación estricta con los ejes mediodía-medianoche y amanecer-atardecer, y de allí trazar la trayectoria en el sentido de las manecillas del reloj de afuera hacia adentro. Pero no es menos artificio que desear el orden "orbital". Ni menos potencial diseño para una puesta. Pero es más crítico y corresponde más a la naturaleza errática de este arte shakespeariano.

Un diagrama lineal que contemplara exclusivamente la dinámica ascenso-descenso no arrojaría un efecto así (fig. 57). Pero tampoco recogería lo que parece innegable: la matriz "orbital" de la pieza, basada en la precisión insistente del texto en las horas del día *respecto a la posición del sol en horas y días determinados*.

El artificio de la figura 55 parece preferible al de la figura 57. Pero no necesariamente preferible al de la figura 56. En ella, todo es idéntico a la figura 55, a excepción de la *dirección del movimiento*, que es centrífugo: va de adentro hacia afuera, en vez de ir de afuera hacia adentro: es la imagen de una fuga-desaparición o sublimación.

¿Es mejor ésta si pensamos que Julieta se mueve todo el tiempo *hacia afuera* (de su prisión)? ¿Es mejor aquélla si pensamos que Julieta, con cada esfuerzo por salir, se acerca más y más al punto sin salida? ¿Una superposición de ambas? ¿Es mejor —por qué no— dejarse de tonterías y simplemente optar por el ascenso-descenso de la figura 57, o por ninguna figura, para el caso?

Sea cual sea la respuesta del paciente —o ya imitado— lector, para nuestra ansiedad de *algún orden y significado* las respuestas importan menos que la presencia de un diseño, incluso sólo potencial. Si, como se presume válido, es posible y común pensar teatralmente a partir de diagramas, cada diagrama ofrece una opción que refrenda un tema único: en Shakespeare existe un diseño dramático que se traduce en una composición la cual nos va presentando paso a paso disyuntivas sobre los modos de "ver" los elementos de que se

²⁹ Para un trabajo como el que se propone en otra nota, habría que considerar esto en relación con el concepto del "conic mirror" de Schopenhauer, pertinente a las anamorfosis, tal cual se discute en Campbell (1991, IV, 193ss) a la luz de la mitología.

compone: a la Veronesa. La trayectoria de Julieta como una espiral en el tiempo es una iniciativa del texto combinada con quien "ve" hacia un texto (la puesta) para quien ve de hecho. Si los directores mencionados en alguna nota e ilustrados mediante alguna descripción o figura optaron por esos montajes, ello es siempre sobre la base de lo que se abstrae como acto sensible para un espectador. Incluso el discurso del comentarista quiere seguir este principio, equivale a un "montaje" de los elementos perceptibles en la composición, cuantos se considere apropiado apropiarse ...y argüible, también. Comparemos, pues, un par de estos "montajes".

* * *

"Between the desire and the spasm..."

La figura 54, como se indicó en su momento, hace una combinación de la "órbita" de Escalus (fig. 48) —única que resulta *fija, estática*, en cualquiera de las opciones o montajes hasta ahora propuestos— con la "órbita" simbólica-zodiacal de Julieta (fig. 50B); la figura 54 es la superposición de las órbitas de los soles de la obra.

La figura 50A es la trayectoria cronológica de las cinco escenas de los amantes. Conjugando 50A, 50B, 54 y datos de 55 y 56, se obtiene la figura 58.

La figura 58, como se observa de inmediato, ciertamente complica un poco el diagrama —sobre todo por el desfase entre (3) y (III) y entre (5) y (V)— pero no es en absoluto confusa; incluso los desfases contribuyen a la claridad expositiva, más que destruirla. La red de líneas punteadas sugiere la simetría compositiva, y se podría apostar que, así, encaja de lo lindo en el diagrama de los planetas, los metales y las mansiones zodiacales (fig. 52). Aun (X), la implícita posición de Escalus en el cuadrante inferior derecho toma una correspondencia (aproximativa y artificial, desde luego, pero razonablemente justificada) con (x), la escena de Julieta que bebe la poción somnífica (IV.3). Ésta (X) y la siguiente (C), tendrían la ventaja de corresponder a las mansiones de Júpiter, y nos aliviarían del embarazo (que para alguien no sería tal) de tener dos "soles".

Del mismo modo (A), la primera aparición del Príncipe, se corresponde con el momento, también implícito, en que Julieta envía a la Nodriz con Romeo (exactamente, pues ambas suceden a las nueve de la mañana, cf. I.1.158 y II.5.1) *pero de días consecutivos* (tiempo-proceso), lo que obliga a "ajustar". La figura 58, como la 54, nos puede resolver muchos conflictos, nos ofrece un diseño aparentemente estable, una solución armónica. Que se comienza a transtornar en cuanto recordamos todas las variables complejas, tensas y

ambiguas que se conjugan en él (diseño) y ella (solución). Como con el Veronés ..."tantas cosas".

Para esto comparemos ahora la figura 58 con las figuras 55 y 56. De entrada, lo que se debe reconocer es que *no son esencialmente distintas*: cualquiera de estas figuras, 55 o 56, *contiene a la figura 58*, tal como lo indican los denominadores, ya sean números, letras o etiquetas de acto-escena y aun "acciones explícitas".

Sólo que el afán armónico nos ha mentido, o por lo menos nos ha guiñado un ojo, haciéndonos creer en la simetría ordenadora. Porque las figuras 55 y 56, que contienen en esencia todo lo que hay en la 58 —las colocaciones de las letras, las apariciones de Escalus— sencillamente sufren la complicación de la distorsión dinámica, dimensionada: la del tiempo-espacio-proceso; así como la sufren las colocaciones de todos los numerales, las escenas entre Julieta y Romeo.

La mejor manera de expresarlo es decir que *se ha disuelto el principio de la equidistancia*. Esto sucede por fuerza de hacer espacio para que, principalmente, la trayectoria completa y dinámica de Julieta se represente en espiral, en una imagen del tiempo que transcurre, evadiendo superposiciones gráficas, al contrario de a figura 58, en la que el Tiempo se subordina a la claridad de las posiciones simétricas y simbólicas y, si acaso, queda *sugendo, subsumido*, en la circularidad implícita y bidimensional que contiene a la red de líneas rectas punteadas. La participación del tiempo nos conduce a la insinuación de un principio compositivo ya presente en el Manierismo, pero cabal y totalmente actualizado en el Barroco:

In a painting like Rembrandt's "The Night Watch" [fig. 59] the action is involuted upon itself in such a way that a virtual sphere of animation is created, as if the two-dimensional square frame somehow contained a round mass of energy. This illusion creates the immediate effect of advancing motion for the spectator. (Darst 1984, 7-8)

Ello traduce plenamente el fenómeno apuntado para Reni, y que Martin describiría como "the integration of real and fictive space" (1977, 157). La composición, más aún, se ha vuelto "bifocal" y "profunda", pariente de la elipsis y de la espiral.

Un artista como Velázquez nos ofrece la plena y maravillosa realización de la luz en dos focos que pueden proceder como espiral centrípeta o centrífuga, tal cual se aprecia de la *Adoración de los magos* (fig. 60). La espléndida diagonal barroca —no totalmente trazada; es sugerencia y guiño, ambigüedad más que explicitud— recorre el cuadro de arriba a la izquierda a abajo a la derecha: luz y sombra. En tanto, la diagonal contraria está del todo

"recorrida" de arriba-derecha/ abajo-izquierda, extraordinariamente "quebrada", mejor aún, "chorreada", y crea, a *un tiempo*, una frontera luz-oscuridad del eje vertical y la "puerta" de su interactividad. Si tomamos como foco de luz el rostro del niño Dios y la inmensa blancura de su ropaje, podemos trazar la espiral lumínica desde allí hacia la Virgen, su brazo, el correspondiente de la figura genuflexa y hacia arriba por los rostros de Gaspar y del testigo anónimo y "popular", hasta llevarla al imposible sol crepuscular al fondo, cuadrado a la proporción "áurea" pero extremosa, ya del todo homogeneizada, no jerárquica, y gentilmente discreta: la dominante es la del rostro divino. Esa es una "fuga" (centrifugación) de la suprema luz, que ilumina e iluminará al mundo y que, superponiendo un haz, un "abanico" de luminosidad, irradia la salvación. Aquí "asciende" en la espiral al tiempo que "estalla" hacia la vida por sobre las sombras. Si imaginamos la trayectoria opuesta (centrípete), "descenderá" en el mismo camino (posible pero no preferible, tal vez); y de cualquier modo, simetría y armonía, ahora barrocas, harán suprema conjunción de "dos soles". Hemos recorrido distancias iguales en tiempos iguales, sin necesitar de un centro estable ni de la distribución *explícitamente perfecta*, atemporalizadora, adramática, de los círculos y los triángulos. Hemos solucionado nuestro dilema de la divinidad y el tiempo-espacio, Kepler *dixit*.

Si pensamos de vuelta en la "estructura bipolar" de *The Winter's Tale*, y en la crítica colisión-colusión imaginativa e histórica de *Romeo and Juliet*, la tentación es grande: he aquí las elipses en su interpretación experiencial y crítica de las espirales del tiempo-espacio. Pero quizá no hay tal: lo que existe es una conjunción histórica de la dramatización del pensar y crear, y la continuidad de la ruptura crítica hacia modos modernos de asumir la urgencia vital, pasando por el "en medio" de la errancia en su término "ausente": el Manierismo o Shakespeare, que no son cabalmente idénticos. Al parecer, éste es un depositario voraz de la transición *entera*. No es que Shakespeare "vea-lea" a Velázquez y Kepler ni viceversa. Ni que alguno o ambos "sigan", "anticipen" o "lean-vean" a Shakespeare, o a sí mismos. Ciertamente el más inestable de todos es el término medial: Shakespeare, lleno de atomicidades de la literatura, la historia y, sobre todo, el drama. No. Es que, con todo, con estos seres humanos, artistas, creadores, la dramatización del crear y del pensar se asoma, elocuente, con el sol crepuscular: "The integration of real and fictive...", como nos dice Martin. En Shakespeare, la traducción es multitudinaria. En *Romeo and Juliet*, su arranque es disolutivo, asiento de la Idea con el desequilibrio, la ruptura de lo cuerdo, o, si se desea: de las cuerdas punteadas para los triángulos y demás geometría de la figura 58.

Las líneas rectas punteadas de la figura 58, desde luego, no son posibles como equidistancia y "perfección" en las espirales de las figuras 55 y 56. De hecho, (A), (B) (X) y (C) necesariamente tienden, también, a la dirección que se tome para representar el proceso: centrípeta (fig. 55) o centrífuga (fig. 56), y se "acercan" o se "alejan" del cruce de los ejes, en total distorsión del orden equidistante de la figura 58.

El numeral (IV) pierde "sentido" por completo; (III) resulta todavía más (quizá imposible) artificial; y (V), para que quepa en la figura 55, debe retraerse hasta el cruce de los ejes, abandonando su posición de "nadir" en una imagen bidimensional e introduciendo una necesaria proyección mental a *más dimensiones* si se le sigue deseando "nadir". O bien, para que opere en la figura 58, (V) debe de alejarse del cruce hasta la posición más extrema, disolviendo cualquier posibilidad de equidistancia zenith-nadir con un (III) que, como se dijo, ya ni siquiera haría mucho sentido, o lo haría sólo como referencia de un diseño que queda atrás; pero sin quedar "atrás", esto es, que queda "delante": "después", no "antes".³⁰

Queden al lector las interpretaciones.

Praz puede ofrecer una guía para ellas:

La antesala de la Biblioteca Laurenziana de Miguel Ángel [fig.61] constituye un ejemplo de tales extravagancias: la esbelta gracia de los huecos rectangulares situados por encima de los tabernáculos contrasta juguetonamente con el carácter solemne del resto de los elementos; pequeñas cabezas grotescas asoman sobre las molduras de los capiteles; han desaparecido el friso y el arquitrabe, y el cornisamiento se reduce a una fina lista de elegante perfil donde se concentra la tensión; algunos triglifos aislados se utilizan de un modo no muy ortodoxo para sostener los voladizos de los tabernáculos. La infrecuente relación de equivalencia entre el orden inferior y el superior produce un efecto de tensión vertical. La ondulada escalera que conecta el *Ricetto* con la Sala de Lectura compensa el movimiento centrífugo de las comprimidas paredes. La tensión más común es la *línea serpentinata*, rasgo reiterado en innumerables obras de arte manieristas [...] Otra composición típica es la *Allegoria dell'Immacolata Concezione* de Vasari [fig.62], donde tanto Adán y Eva —amarrados del árbol del bien y del mal— como el diablo están concebidos de acuerdo con el modelo de la línea sinuosa. (1979, 96)

El cuadro de Vasari es elocuente, casi cínicamente. En especial por el choque central de los planos luminicos con la energía de la espiral al centro: un teatro lleno, en plena acción artificiosa que es casi acción y también mucho verbo. La arquitectura de Miguel Ángel es menos vocal pero idéntica-desemejante a aquél: "...itself/ But by reflection...". El teatro vacío,

³⁰ Nuevamente, como en el asombroso soneto 129: "Before, a joy propos'd; behind, a dream" (v.12).

o aparentemente vacío, que espera para albergar al drama, si bien ya lo alberga. Así nos puede impresionar *Romeo and Juliet*. Como el uno, como el otro.

Queden al lector las conclusiones.

* * *

Optar, ineludible opción

El *qué* pre-figurado, el diseño, una vez realizada la composición que lo volvió contra sí, que lo torció en tiempo y drama y lo sometió a la dinámica (al *cómo*, en lugar de preservarle la identidad) no se pierde: *persiste, contenido en la espiral que no contiene, que hunde o hace fugarse al diseño*, como contradicción que se nos convierte en afán. Ese afán es nuevo, aunque sea el mismo que ocurrió antes de la puesta en marcha del proceso que es la composición inestable. ¿Queríamos tal vez preferir la red estática de la figura 58 a las espirales de 55 y 56? De hecho algunos las preferirán,³¹ sin embargo, la ironía y la crítica de esa red, la espiral del drama dinamizado, el drama de "integration of real and fictive...", convierte la "preferencia" en lo que es, mero acto de optar.

¿Y habrá que optar? ¿Cuál es mejor? Ninguno, *otro*, alguno, éste. Optar es determinar un *qué*. Incluso las espirales representan un *qué*, inscrito en lo que desea ser *cómo*. El verdadero *Cómo* es la experiencia, que es crítica, algo que se relaciona *con* nosotros porque también nos hemos vuelto agentes de esa experiencia que es *Romeo and Juliet*. No nos podemos colocar en mera contemplación. Al menos eso parece cierto. Esta obra inestable -- como las del Veronés, urgente-- urge la experiencia que convoca a *manera de artefacto nunca terminado*. *La entrega de las llaves* del Perugino *quiere terminar desde su inicio*, pues nunca la veremos empezar ni nunca le seremos cuerpos agentes sino contemplantes indeterminados, o determinados sólo como contemplación.

Con todo, *Romeo and Juliet* ha despertado mucha contemplación, tal vez más que la ansiosa actividad crítica que en tiempos recientes la ha reactivado, y nos ha reactivado, como sus agentes. Algunos de los agentes de esta obra --del interior de esta obra-- son populares objetos del estudio, tan ávido como el dramaturgo, de la población flotante y densa que se llama shakespeareótica.

Entre esos agentes internos nadie despierta la expectación más que Mercutio. La otra historia de *Romeo and Juliet*, la historia "baja", lo tiene a él por imagen dominante. Como que

³¹ Muchos, la mayoría, preferirán olvidar todo este caos.

es la más desafiante y (sí, en su caso, sí) *subversiva* presencia en *Romeo and Juliet*. La fascinación con Mercutio sólo tiene igual en la fascinación de ver en Shakespeare un mundo crítico del que los críticos hacen lugar, habitación, para sí. Para considerar el mundo "bajo" (¿el mundo de la crítica?), el mundo *in/sub/vertido*, hay cosas (tantas) que no sólo hablan de *Romeo and Juliet* (el mundo-Verona que aparentemente se logra observar) sino igualmente del que nos alcanza. El tema de esto es, también, cómo: cómo un Shakespeare, umbral de lo moderno, está en el otro umbral de lo moderno, con nosotros, los cómicos y los críticos, en conversación permanente, ansiedad de crear la memoria.

Capítulo 8

"An egg full of meat": Coloquio cómico y crítico

Que es forzoso el darte cuenta
Del estado de mi amor,
Porque hay una historia rara...
(Lope de Vega, *Castelvines y Monteses*, II.vii)

I. ÓVALO DE NADIE Y TODOS

La presencia de Julieta-sol en *Romeo and Juliet* trae complicaciones. Y éstas crecen por la "mezcla" de lo festivo y popular. Ayudan a crear una obra que creía obedecer un diseño hacia el centro y se topó con que el centro no estaba allí, o que oscilaba, inestable, hacia *algún lugar* no contemplado, o, por necesaria complementación, que se contemplaba como *ningún lugar*. Volvemos al punto de partida: el problema sigue siendo el mismo: Shakespeare, quien parece recoger tanto de tantos y de tanto más allá de sí mismo. Y que a la vez parece hacerlo sólo en la medida en que, con nuestras prefiguraciones, recogemos algo *hacia* Shakespeare. Las puertas están abiertas y no permiten reducciones.

Pensemos en el Veronés, quien "no quería confundir a nadie", pero quien creó un conflicto mayúsculo a sus críticos-inquisidores al "no tomar en cuenta tantas cosas" como las que le reprimirían pintar una *Última cena* y terminó "pintando" ¡el mismo cuadro! ...que resultó ser *otro*. Y en ese "otro", irónicamente, logró que "tantas cosas" permanecieran y a *la vez* fueran "*otras*". Shakespeare, artista también de los procesos dinámicos, parece "tomar en cuenta" —tomar por asalto, más bien— "tantas cosas": cuanto se aproxime a sus urgencias de síntesis poética-dramática, intuiciones del dramaturgo-poeta de un mundo como en el que surgen el teatro isabelino todo, *Arden of Faversham*, *Romeo and Juliet* y *The Winter's Tale*.

Praz nos dice que cuando Shakespeare puso en boca de Hamlet el esencial principio del arte cuya finalidad es "to hold the mirror up to nature" —el arte como educación— "esa finalidad didáctica se mezcló en la práctica con algo más". Y continúa:

[...] la época de Shakespeare adoptaba un principio pagano-humanista, cuya meta consistía en un tipo de perfección moral que excluía las virtudes cardinales cristianas de piedad y humildad, así como la doctrina cristiana fundamental acerca de la naturaleza pecaminosa del hombre y su caída. ¿Cómo podía conciliarse esta actitud con la religión cristiana? [...] Hoy nos resultan extrañas tanto esa posición ambivalente como la facilidad con que la gente de aquella época pasaba de un sistema de valores pagano-humanistas a uno derivado de la tradición cristiana, sin intentar conciliar las contradicciones. [...] Sin embargo, el mundo de Shakespeare descansa sobre una

jerarquía de valores, aunque las ambigüedades de la misma forma dramática nos impidan percibirla con claridad [...]. Shakespeare no suspende los juicios éticos: lo que sucede es que, en él, esos juicios son bastante complejos. (1979, 82-84)

Sin entrar en polémica sobre lo "ético" o los "juicios",¹ lo que está claro es que en lo *estético* abunda la inestabilidad que Praz refiere como ambivalencias, ambigüedades, y que parecen confundir tanto a él como a nosotros. *Romeo and Juliet* no se escapa de una descripción de oscilaciones como la que propone Praz. Irreconciliable, profuso, contradictorio, ambiguo, Shakespeare nos hace enfrentarnos a una multitud de opciones que de alguna manera se sostienen en *Romeo and Juliet*, cuyo potencial casi siempre resulta domesticado.²

En el mundo-Verona de *Romeo and Juliet*, teatro shakespeariano, podemos experimentar espectáculos como los que se experimentan con artistas que crean mundos-teatros similares: los de Miguel Angel, los de Vasari. Y también los del pintor nacido en la Verona real. Prestemos atención a otro de sus cuadros para entrar de nuevo al espectáculo de los "ajustes" que el artista en tránsito hace a la idea, ahora en forma de tumulto y quizá de enigma. Se trata también de *comœdia*, de lo "bajo" y festivo, que no por serio debe creerse mera referencia contrastante o "decoración chusca". Para lo inestable, es una matriz, quizá la fundamental, pues es ironía.

Triunfo y cuerpo enigmáticos

La figura 14 (apenas mencionada en otra parte) es una reproducción del *Triunfo de Venecia*,³ realizada por el Veronés en el Palacio Ducal de esa ciudad durante la época de su

¹ Recordemos, por ejemplo, que Shakespeare evita toda expresión "pagana" explícita en el soneto de los amantes, y que disiente del programa ético-didáctico macrobiano; por otra parte, tampoco resulta demasiado apegado a una ética enteramente "cristiana", en efecto; ni siquiera "imperial".

² De nuevo se puede hacer elogio, si bien parcial, de la ferocidad del reciente filme de Luhmann.

³ Para mejor referencia de actitudes y expresiones, se incluyen dos reproducciones de la pintura: 14a y 14b. 14a tiene la ventaja del detalle en la arquitectura, amén de que nos muestra su incorporación original al techo de la Sala del Consejo Mayor del Palacio Ducal de Venecia, por medio el marco oval que la realza y contribuye a su impresionante ambigüedad: la especie de frontalidad negada por su colocación cenital, que resulta en una contemplación imposible al conjugarse con la arquitectura representada en ascenso sobre una superficie que no se puede abarcar sin romper el plano del fondo "hacia arriba" contra el grupo elevado en la nube, el cual por tanto se coloca en plano inclinado para la mirada, de sí difícilmente sostenible, dada su posición cenital. 14b intensifica artificialmente el colorido y resulta incómoda para apreciar el cromatismo verdadero (que está un tanto entre una y otra reproducción); pero en su grosería permite advertir mejor las expresiones, fundamentales para las apreciaciones siguientes. 14a da una mejor idea, no obstante, de detalles importantes para el caballo de la derecha, en especial por el mejor detalle del cinto que recorre el trasero, con decoraciones que subrayan una apariencia de rostro grotesco, como se señalará abajo.

decoración (c.1550 en adelante, la comisión del Veronés comienza en 1553), en la que también participó Tintoretto (por ejemplo, con su *Minerva conteniendo a Marte* de 1578, fig. 63). Éste, junto con Parmigianino, constituyeron las primeras influencias del pintor de Verona a su arribo en Venecia, donde transcurriría la mayor parte de su carrera. A la par de recibir el influjo directo de sus "superiores", a quienes con toda propiedad respetaba —como cualquier pintor de respeto— el Veronés también supo aprender de los estratos "bajos" de su alborotado mundo —como cualquier pintor de su tiempo que se respetara. El recargamiento, el rebuscamiento, las confusas relaciones espaciales, las torturas y licencias compositivas; en una palabra, los rasgos de los dos efusivos manieristas, dejaron caer su peso en el Veronés desde un principio. La efusividad y comicidad de la vida a su alrededor le permiten conocer tantas cosas, tantos rostros, tantos gestos, como los que incluye en la *Cena*. Y como todo artista de la segunda mitad del XVI, también conoce lados ocultos y enigmas. La exuberancia cromática es muy suya, y también el carácter dramático. Todo ello respalda la impresión "teatral" creada por la *Cena* (o como se llame la antes comentada figura 15). Y todo eso se vuelve, es reflexión, en pinturas así, teatros de lo crepuscular, paradójicamente llenos de luz.

El *Triunfo de Venecia* se puede definir como un cuadro que representa y se constituye en actividad teatral. Esencialmente, en el *Triunfo de Venecia* hay una acción que está sucediendo—por suceder, hay un escenario, y hay una expectación que persigue a esa acción. Hay actores, espacio escénico, drama y público: teatro. Todos quieren ver *qué pasa*. Las figuras que trepan las imposibles columnas han buscado el lugar que les pareció más ventajoso ...o el que pudieron hallar a fuerza de empujones y evidente esfuerzo. Los dos espectadores a nuestra izquierda apenas y logran sostenerse abrazando con las puntas de los dedos ¡la parte más gruesa de la columna! El del extremo exterior, de hecho, se pierde el espectáculo por asegurarse de no caer: tal vez recién se ha trepado a la base, donde su pie derecho se acomoda con dificultad.

O bien lo que le llama la atención *ahora* —porque nuestra participación, en este teatro del tiempo dinámico, también es agente del cambio— es una aparente trifulca ("a la italiana") que está medio sucediendo en el cuadrante inferior izquierdo y de la cual sólo conocemos el gesto del jinete ...con lo que conocemos mucho más. A la mano de él se oponen —festiva la una, patética la otra— una corneta que sale de Dios sabe dónde, y una mano apenas perceptible en la oscuridad ya casi negra que se halla debajo del codo del personaje en rojo. El cuerpo de éste es todo movimiento espiral, o bien *sus ropas* lo son, como si existieran,

solas, alrededor de sus piernas, que no de su torso: la torcedura se distribuye en ambos, hombre y ropas, mitad superior y mitad inferior, y se complementa con la del caballo que gira hacia el hombre.

Las miradas del hombre y el animal se encuentran un instante. Hay entre ellos una tensión que también es broma: una especie de mutuo reconocimiento, sorprendidos ambos en un momento intenso para el ojo del corcel, que no para el hombre, cuya cara está esencialmente oculta. El color de las ropas del hombre se asemeja a rojos que empapan otras áreas del cuadro. El cromatismo parecería proceder como en una curva apenas sostenida, que corre de la espalda de nuestro personaje abajo a la izquierda, toca el cuello del desnudo al pie exacto del eje central y chorrea en el espacio detrás del corcel a la derecha.

Pero nos engañamos. Esa línea no está allí. Las ropas no sostienen el tono del rostro de su dueño ni el de la nuca del desnudo: son la espalda y el movimiento de la pierna los que trazan una línea *sin continuidad del color*, apenas breves destellos a lo largo del pie, sobre todo. Y el espacio donde ese rojo es predominante no se integra a la curvatura imaginaria sino que existe atrás y adelante de ella, con una curvatura propia.

Más aún, entre los corceles hay un espacio iluminado contrastantemente, donde el dorado del León de San Marcos se hace destacar como libre del influjo de los rojos dominantes. Esa abertura realiza una especie de enclave de luz totalmente ajena, que cae a guisa de tercer plano atrás, marcada por la sombra diagonal a la izquierda del león. Apenas entendemos que es la sombra de la nube, con un ángulo casi imposible. En realidad, es como si alguien (quizá nosotros) hubiera metido las manos, digamos, entre los caballos, y hubiera empujado el tumulto de cosas hacia ambos lados, agolpando los cuerpos hacia los extremos, para mirar la estatua de oro. Cuando la miramos, sin embargo, resultó minúscula y poco atractiva, chata. Demasiado esfuerzo para un pobre espectáculo.

¿Y cuál es el espacio, de qué tamaño, en el que se posan los cascos de semejantes corceles, de semejante tamaño? Porque hay un escalón o plataforma en la que se apoyan. ¿O es el límite del mundo terrenal?

El cuerpo desnudo al centro, al pie del óvalo, parece surgir de alguna parte —de hecho, de "debajo" de la plataforma. Su dinámica nos dice que se apoya en el ¿suelo? y ¿en el perro? para "extraer" su cuerpo de algún lugar, no sólo para incorporarse.

Todo es desorden acá. Los tres jinetes, armados como los "alemanes" que le disgustaron al inquisidor, han venido ¿a poner orden o a crear desorden? Por indefinición de

la perspectiva, el de nuestro extremo derecho o sopla una trompeta inacabada —nunca podremos establecer qué pasa con su mano derecha, la izquierda sujeta las riendas— o escape un "fuego" que no es tal, que es ¿una indefinida pero textil "cosa" que flota en un fondo sin fondo? Lo cierto es que sus mejillas hinchidas deforman aún más un rostro casi de batracio. Debajo del león unos miran hacia el tumulto a la izquierda, otros a la derecha. Otro, el casi meditabundo personaje del sayal blanco abajo del corcel a nuestra derecha, parece absorto en quién sabe qué. O bien alguien, como el niño extraño que asoma sobre la cabeza del desnudo basal *nos mira a nosotros de reojo*, al igual que el rostro enmarcado entre la rodilla del corcel que está de espaldas y el contorno de la cabeza del meditabundo. ¿Y qué pensamos —parecen inquirir— de este maremágnum?

Yo, por mi parte, pienso (el verbo es ambicioso): ¿de dónde sale la luz intensamente espectral que colorea la parte baja del cuadrante izquierdo y que parece recurrir, quién sabe cómo, en el personaje que está detrás de la columna a nuestra derecha y que, contrariamente a los de la izquierda, no parece tener problema alguno para sostenerse allí?⁴ Si mi pregunta tiene o no que ver con la que hacen los personajes (por no mencionar que es pregunta y no respuesta), eso es lo de menos. A mí me sigue perturbando ese color de fuego cuya fuente es indefinida. Este mundo de abajo se tiñe de actos inquietos, y lo primero que descubro es inquietud, aun en la quietud de quienes me miran y de quienes no miran nada.

El Veronés que "no quiere confundir a nadie". Se antoja decir, vaya broma. Pero, al igual que con Shakespeare, ¡es verdad! El *Triunfo de Venecia* es por principio un cuadro deliberadamente ilusionista y oximorónico: su objeto no es confundir: abraza y captura la confusión, entre otras cosas, para promover una integración. Algo de lo que pasa, más bien, es que no sabemos con certeza qué es lo que quiere decir, aparte de entender que se trata, sí, del *Triunfo de Venecia*. Hay *tantas cosas*. Y mejor, *tantos cómo*s, de modo que resulta difícil definir el cuadro y definir-nos ante él. De entre esas cosas y cómo>s, también hay que registrar que la pintura abraza y captura, grandilocuente, la teatralidad del pintar.

No hay por qué engañarse ni confundirse. El cuadro del Veronés, si bien con menor claridad que su *Cena*, es uno más de esos artefactos que empiezan con el "pie derecho" de los esquemas prefigurados y se colma de cuanto cosa. El ilusionismo óptico es casi flagrante. El marco oval posibilita aún más la contractura de la perspectiva, que se fragmenta para

⁴ La suntuosidad fluctuante del cromatismo manierista es célebre (vid., entre otros, Praz 1979, pp.81-109). El del Veronés, entre los más dramáticos del período, es célebre y justificadamente suntuoso y fluctuante.

dejarnos ver desde múltiples puntos, casi como una reflexión cóncava. Casi, pues no existe la continuidad exocéntrica que nos la daría por completo; es un juego más en este juego triunfal.

Apreciemos otras partes del juego. El óvalo permite una concepción comprensiva que encierra, abraza, los tres niveles en que se distribuyen los personajes-acciones, haciendo que su parte inferior "pese" contra la liviandad de su cúspide. Aquí esa dinámica del peso oscuro y la liviandad clara y triunfal está más subrayada y decorada, por ejemplo, que lo que podemos advertir de la pintura de Vasari (fig. 62). En los hechos, con el Veronés tenemos una especie de *huevo visto a trasluz* cuyos contenidos "pesados" se han acumulado en el fondo, denso y empujado al frente, todo cuerpo. Incluso se puede decir que hay un contorno que nos redondea la masa oscura hacia nosotros, en contraste con la masa arquitectónica que "cae" desde arriba, inclinada desde el tope hacia abajo, encajándose, sin que lo veamos, en algún punto que el óvalo no contiene.

Pero eso tampoco es del todo cierto. Las columnas lo sugieren, así como la imposible curvatura del arco hacia nuestros ojos, aún más "profundamente" oblicuo. Porque, oculto por la nube y quienes la montan, hay un plano de separación en la estructura del edificio que quiebra la inclinación hacia adelante, dejando que el frente sobre el arco caiga casi en ángulo recto respecto de ...nada; o de un eje imaginario, geométrico, plano que corte el cuadro a la base de la nube. Como con la *Cena*, la arquitectura está allí y se desintegra de sí.

El contraste cromático entre las columnas y lo que sostienen (y a lo que sirven de primer cuerpo y marco) las disloca; como las disloca, también, su sinuosidad simétrica-asimétrica. Las columnas suben, contra la caída inclinada del resto de la arquitectura. Suben. Pero no como la descaradamente artificial energía en espiral de la *Allegoria* de Vasari. Son casi un recorte contra el edificio. Suben. En un tornillo la de nuestra izquierda, que cobra continuidad por las sombras de la nube más que por su propia voluminosidad, subrayada por una curvatura central que hace virtualmente un "filo", una delgadez: irracional para el grueso que nos demuestran los hombres que la abrazan. Y la de nuestra derecha, donde se hace la superposición de la figura con el gorro frigio, por virtud del corte parece tanto doblarse hacia adentro y hacia atrás, como conformarse por dos cuerpos encimados: la parte que convive con la rodilla y la pantorrilla del personaje es casi plana, y el hombre que está en su extremo exterior y se recarga en ella casi la empuja, más que abrazarla. A la vista parece, de hecho, más delgada que su par.

Y sin embargo el diseño original, hijo de la Idea, resulta inconfundible. El eje central

vertical no podría estar más marcado: hasta la punta de la alabarda nos lo ubica.

¡Pero la punta está inclinada hacia la derecha!

Sí. *Toda la pintura lo está*, casi imperceptiblemente.

Para ver el eje como eje, tenemos que equilibrar el cuadro, de hecho, tenemos que *tomar el huevo en nuestros dedos, en nuestras manos, libres de la contemplación e inclinarlo*, también imperceptiblemente, en dirección contraria. En efecto, como si tomáramos un huevo a trasluz y tratáramos de estabilizar su contenido. Sólo que este "huevo" está muy lejos de nosotros, en el "zenith" de una cámara altísima, y mide 9.04 por 5.80 m. De algún modo, "equilibrarlo" es permitir que nos aplaste: las manos, luego, nos sirven para sostenerlo donde se halla, encima de nosotros, convertido en espejo por el suntuoso marco, que casi, a la vez, lo devuelve al estatuto de objeto aprehensible por nuestros dedos, una miniatura imposiblemente monumental.

Ahora somos nosotros los agentes de un ajuste. Al igual que el hombre que empuja la columna, al igual que la energía de los caballos y la postura del León de San Marcos. El efecto es un portento de ironía y de comicidad soterrada en la magnilocuencia: el contenido pesado es *dinámico*, no se ha asentado, oscila, y nos fuerza a equilibrar el movimiento.

Y sin embargo el diseño original, hijo de la Idea estable-estabilizadora, resulta inconfundible. Dos líneas rectas parten el óvalo en secciones horizontales: el barandal, el friso. Cuatro niveles. Uno: la muchedumbre densa, aglomerada; dos: las clases altas, acomodadas en línea a lo largo del barandal, más organizadas si activamente elocuentes y expectantes, pero recargadas por la intrusión de los necios trepadores que se pierden del espectáculo ...o que lo gozan (es decir, el *otro* espectáculo); tres: Venecia en la nube, con el príncipe a su altura y mitos que los acompañan; y cuatro: la Victoria alada y el querubín que toca la trompa apoteósica.

Nuestro pintor sabe muchas cosas, tantas como con las que le gusta jugar. La estructura es puramente jerarquizada. El marco es marco, los ejes, ejes, la jerarquía, jerarquía: peso abajo, levedad arriba. No es allí *dónde* hallaremos la inestabilidad, pero sí *dónde* la hallaremos, *cómo* la hallaremos. De hecho, por poco –que parece mucho (ese mucho es mera *cantidad*)– la hallamos plenamente manifiesta con el Veronés. Lo inestable no está en qué es esto: es el *Triunfo de Venecia*. Y lo que pasa en el *Triunfo de Venecia* lo sabemos del cuadro perfectamente. La distribución de niveles y de personajes en los niveles es totalmente coherente con la narrativa estable: cada quien en su cada *dónde*, cada uno con

sus espectáculos, cada cual con su par, cada actitud con su cada carácter, cada cosa con su cada cosa. Este óvalo cortado en cuatro secciones horizontales y un semieje vertical que indica una simetría bilateral es como si hubiéramos alargado hacia arriba y abajo, y estrechado hacia el centro el diagrama de las mansiones planetarias (fig. 53). Pero aquí, como en *Romeo and Juliet*, esa correspondencia sólo se podrá sostener a base de deseos, de interacción con nuestra agencia constructiva. Pues siempre hay algo más, que desencauza el patrón del deseo constructivo. La inquietud de las particularidades que tiran hacia todas partes y ninguna. Lo inestable en cómo, en cómo, en una enorme cantidad de cómo, no en qué. En general, la pregunta importante es la que no halla respuesta.

¿Qué hace la Victoria? Corona a Venecia. ¿Cómo? Entre maroma y vuelo desde no se sabe dónde: la figura de la Victoria concreta una curvatura que parece deberse a la constricción de la superficie interna superior del "huevo" y que se proyecta hacia abajo, derramándose por esa superficie (toda transparencia si es que vemos a través de un ovoide) hasta la densidad roja del fondo: su correspondiente es *otra* figura, el caballo que también está de espaldas a nosotros, porque está sobre la línea de la *curvatura* que conduce de la Victoria hasta él, no sobre la de un eje *lineal*.

¿Qué hace el querubín? Toca una trompa y sostiene ctra. Pero más bien flota, embrión gozoso en lo alto del óvalo-ovoide. ¿Cómo? Por exclusiva virtud del principio de su existencia, por ser espíritu ...y por ser *estampa sin volumen*, recortada contra el fondo, total contraste con la carne, el volumen activo del desnudo que se alza del fondo del cuadro.

¿Y la dama que sostiene la corona en su mano izquierda, debajo y a la derecha de Venecia, mirándola en ofrecimiento callado? Ofrece la corona mirando a Venecia. Su brazo, empero, es tan imposible como las proporciones de la misma Venecia. Ese brazo desciende del hombro en un ángulo quebrado y coloca la mano prácticamente de frente a nosotros, a una distancia sobrenatural respecto del cuerpo; de hecho, el antebrazo traspasa una frontera de oscuridad marcada por la manga, como si hubiera pasado a través de una superficie sólida —¿un cascarón, quizá?. El torso de Venecia es robusto como pocos; su cabeza, increíblemente lejana, casi grotesca, aunque esté "en su lugar", justo al nivel del friso.

En todas partes hay algo que rompe con la sujeción de los ejes y el marco en variables portentosas y elocuentes, ya magni-locuentes, ya magni-cómicas. Uno de esos algos es el cuerpo, tanto magnificado cuanto grotesco. Los genitales de la estatua arriba a nuestra derecha apuntan a una columna fálica que se desenrolla hacia la estatua; al tiempo, hay un

descenso que escurre desde esos genitales en línea semicurva por la sinuosidad de la columna, que ahora no sólo es empujada sino sentida, casi escuchada, ciertamente abrazada, por el hombre que se recarga en ella, a quien creíamos estar observando algo que está fuera del óvalo. Cortada la sinuosidad de la columna por su base y el barandal, no queda sino dejar que la vista también escurra por el borde curvo del marco hasta el trasero y los testículos del corcel de espaldas a nosotros. El trasero es casi mueca, casi mofa, *casi rostro de un cuerpo invertido y grotescamente todo cara*, recortado por la tajante curvatura que aísla los glúteos y marcado por los "ojos" del cinto que lo recorre. Esa especie de cara grotesca, un pitorreo brutal, domina el cuadrante inferior derecho y --no está de más notarlo-- casi se corresponde en postura con la Victoria, trasero al frente, con una línea oscura que inconfundible y artificialmente alude a los glúteos. Y tampoco sobra mencionar que el trasero-mueca del corcel, dominio del cuadrante inferior derecho, está en cruce diagonal con la posición del Príncipe. Es, de nuevo, "...itself/ But by reflection...".

Dominando el cuadrante superior izquierdo está el Príncipe, todo carmesí y dorado, sentado en el trono de la nube, respaldado por la columna y no. ¿No debería caer, deslizarse por el tobogán sugerido por la inclinación de la nube? Por supuesto que *no debería caer*, nos dice la prescriptiva. Pero pensemos que vemos *sin* ella: se nos antoja que tal vez debería caer. Y entonces, *sin* ella, ¿*esperamos* que caiga? Tampoco. Pero no por ausencia de la prescriptiva, que no está porque nos planteamos ya ver *sin* ella --porque estamos *suponiendo* que estamos viendo *sin* ella. ¿Entonces? Entonces de todos modos no esperamos que caiga, porque *vemos* que, contra todo, portentosamente, se sostiene: su mano derecha es alarde del portento, no hay expresión que indique ansiedad de caer. O bien, casi como a un equilibrista, la vara de la paz y la estabilidad lo ayuda a sostener un precario equilibrio. O bien la vara, así de delgada y con todo y que la mano apenas la coge, sirve de apoyo, ¡en la nube! Al otro lado de la nube, la fertilidad --caroso cuerpo iluminado, desnudo y de espaldas, todo trasero sugerido-- encuentra y sostiene la mirada del Príncipe. Y lo sostiene en la nube.

Interrogante desde el balcón. Hacia el fondo

Dentro del grupo central, a la izquierda de una de las damas de rojo que son casi reflexiones mutuas a un lado y otro del escudo señorial al centro del balcón, hay otro rostro; justo encima del perrillo indiferente que mira hacia abajo con cierta displicencia majestuosa ...como la del Príncipe. Ese otro rostro, de mujer, nos hace la pregunta de nuevo: ¿Y qué pensamos de este

maremágnum? Yo pienso en volver al fondo del óvalo, al cuerpo vivo —¿redivivo?— que quiere, que desea, salir de algún lugar.

Otro cuerpo lo mira, desde la tempestad oscura de su escondite tras un escudo apenas perceptible: es el que parece meditar, solo. Ambos están dentro de un espacio completamente delimitado por una horizontal oscura que, sin embargo, apenas se nota por sí pero se nota escandalosamente por todo lo que pasa sobre ella: es el "piso" del tumulto. El piso del tumulto limita el espacio imposible de todo lo que sucede desde allí hasta el querubín. Estos dos, en cambio, están "más adelante", más hacia mí. Uno de ellos es casi tangible; el otro es una mancha roja que piensa o mira

¿Qué pienso del cuadro? Nada. ¿Cómo pienso en él? Como ese cuerpo que surge, la armadura tangible a su lado; como ese cuerpo que lo ve. Pienso en ese cuerpo que mira, en ese cuerpo desnudo.

Como agente del equilibrio de la pintura, del artefacto, finalmente concurre en y con el Veronés. Mi participación en el esfuerzo de ordenar(me) este artefacto es menos poderosa que todas las preguntas que me hace, una por una, y hasta la soledad de esos cuerpos y de su comedia, que es toda reflexión irónica de la soledad. Se sospecha, luego, en lo visual, una correspondencia con la propuesta bajtiniana para lo literario. Bajtin habla del origen del concepto de *serio ludere* en Apuleyo:

The carnival attitude poses an indestructible vivacity and the mighty, life-giving power to transform [...] For the first time in ancient literature the object of a *serious* (though at the same time comical) representation is presented without epical or tragical distance, presented not in the absolute past of myth and legend, but on the contemporary level, in direct and even crudely familiar contact with living contemporaries. In these genres mythical heroes and historical figures out of the past are deliberately and emphatically contemporarized. (1973, 88-89)

El Veronés de la *Cena* pintó a un hombre con la nariz sangrante que hizo enfurecer al Inquisidor. En el *Triunfo de Venecia* el juego con lo serio es aún más marcado que en el de los semirrelieves de la *Cena*, y los traseros hablan con mayor elocuencia. Empero, también subsiste la idea de ejes y redes. Y subsiste, sobre todo, la soledad del cuerpo al fondo, y la de quien lo mira.

Ironía reina

En ese teatro del mundo-Venecia todo es espectáculo, todo espectáculo está. El principio es como con el Shakespeare de *Romeo and Juliet*. Hay un mundo-d sueño que se cree capaz de

comprenderlo todo y que se autoironiza. Todo, incluso el Tiempo y el Movimiento y la tensión y la fiesta. Pero no tanto conceptos cuanto actos, instantes, cuerpos, tiempo en movimiento y en tensión con una fiesta activa. Todo cae en relaciones complejas, irónicas: cosas "organizadas" pero inquietas e inquietantes.

La desproporción, la ansiedad, la perturbación del conjunto son consecuencia de un acto, digamos, dramático: la desintegración de la globalidad. Ya he tratado de traducir(me) al Veronés a una organización, a un diseño. La resulta de su proceso-composición me ha devuelto al vórtice inferior, a la figura que desea surgir. Las "órbitas" estables que se propusieron para *Romeo and Juliet* son un esfuerzo de traducción equivalente. Pero hay otras traducciones, más apegadas a la profusión de los particulares: las espirales. Ésas nos hacen devolvemos a la urgencia primaria de Shakespeare en esa obra: si comenzamos por las prefiguraciones, ¿cómo se concretan otras figuras, otros cuerpos, que nos dan, en el mundo-teatro-Verona, la historia de un sol que no acaba de surgir cuando muere? Distorsionemos el tiempo-espacio de lo estable una vez más, que tal vez nos satisfacía. Ahora desde figuras y cuerpos de "abajo", como el enigmático cuerpo que se alza con gran esfuerzo desde el pie del óvalo en el *Triunfo de Venecia*. Y desde los críticos, nosotros.

II. ESPECTÁCULOS INCONTINENTES

Romeo and Juliet es una obra imperfecta (más que lo normal en Shakespeare y fuera de él). Parece tratar de conjuntar y realizar múltiples variables desde tan múltiples perspectivas, que nos resulta la cifra misma de sus tensiones internas. Y la hemos visitado en el tránsito del cómo. Como al Veronés. Y, como con el Veronés, en ese tránsito hasta aquí hemos observado elementos que de los que puede afirmarse que tienen origen en el programa – deliberado o no– del dramaturgo consciente de las exigencias e implicaciones del diseño "legítimo". En su mayoría, esos elementos pertenecen a los estratos "altos" de una obra que también contempla, como ingrediente esencial del diseño, la relación de esos estratos con sus opuestos, "bajos".

Para inscribir a *Romeo and Juliet* dentro de la relación tensa entre Idea y experiencia que caracteriza al creador inestable, como un ejemplo de la disidencia fundamental –la individuación de los artefactos respecto de ese ámbito creativo– se hace necesario considerar tales aspectos "bajos". Y considerar nuevamente que en ellos el dramaturgo desea incorporar *al cuerpo* (el que se incorpora en el Veronés), así como la manera en que

eso se convierte en el proceso autoirónico e incontinente que es *Romeo and Juliet* (no sólo el cuerpo que se incorpora en el Veronés, sino el cuerpo que mira). Ello, sin olvidar en modo alguno que ese proceso es el mismo en que estamos inscritos. La participación crítica es elemento constituyente de lo inestable: aun en momentos cruciales de "seriedad", Shakespeare parece gozar ejerciendo en los subtextos una ironía desequilibrante.

Aquí el importante problema de la "hibridación" o "mezcla" de lo "alto" con lo "bajo" en Shakespeare se engarza con mayor claridad que en el debate genérico. Tradicionalmente, este fenómeno solía creerse una "excentricidad" o una incomodidad. Al bardólatra le daba por justificarlo hasta hacer lo "bajo" siervo de lo "alto", "contenido" en lo "importante". A otros les da sólo por suprimirlo o ignorarlo. Con ello resulta una especie de monstruo endógeno, de esos a los que la crítica tradicional shakespeariana —con justa razón, pero paradójicamente— condena ¡por incontinentes!, debido a que la manera bardólatra de considerar la incontinencia shakespeariana es como "imperfección", "defecto" o "mal gusto", con lo que se niega su carácter fundamental, subsumiéndolo en lo "alto". En *Romeo and Juliet* Shakespeare es incontinente en el sentido de que a veces, como allí, parece no conocer límites meramente cuantitativos, tal como sucede con el Veronés en ciertos aspectos de sus cuadros. Pero el adjetivo funciona también de otro modo. Shakespeare es incontinente en *Romeo and Juliet* como artista de lo que no admite contención. El dominio de lo incontinente es lo cómico.

Incontinente es el Veronés en su *Triunfo de Venecia*. Sobre todo en lo que nos transmite como comedia desde los cuerpos, las formas grotescas, las particularidades irónicas, la desintegración de lo que deseamos organización calma: resumiendo, en *la interactividad dinámica de todos esos elementos y fenómenos*. De no existir tal interactividad, de existir los elementos en mutua exclusión, no tendríamos el elemento cómico esencial: la ironía. El conspicuo y grotesco trasero del caballo, *per se*, no es más que grotesco y conspicuo (y chusco). Es su interrelación con lo demás que se ubique dentro del potencial de su grotesca conspicuidad lo que lo vuelve irónico y provocativo, inestable. La incontinencia en el pintor es urgencia de los cuerpos. Su artefacto, al desencauzar el orden de la Idea, permite realizar las interacciones; y esa realización de interacciones no significa tanto reintegrar algo, cuanto realizar *la crítica* que son las interacciones, el acto definitorio del momento y de *nuestra* definición histórica.

Si en el Shakespeare de *Romeo and Juliet* buscamos correlatos de esto, dos personajes y sus respectivos mundos dramáticos saltan a la vista: la Nodriza y Mercutio. Mas

si la Nodriza es conspicua, casi tanto como el trasero del caballo del Veronés, eso no la hace ni automáticamente grotesca, ni inmediatamente cómica ni necesariamente irónica. Es cómica, si por cómico tomamos tan sólo el hecho de que es vivaz, bromista, locuaz y "baja". Pero lo cómico, desde una perspectiva más refinada (aparente paradoja) no se circunscribe a lo lúdico ni a lo risible. Su dominio es lo crítico, ya sea que se adopte una postura cercana a Bajtin vía las consideraciones sobre lo dionisiaco y las saturnalias,⁵ o incluso una aristotélica, con lo cómico como crítico del cambio. En el primer sentido, liberador y festivo, lo cómico:

[...] challenges the very norms, rules and hierarchies of society which it is supposed to defend according to the older [Aristotelian] theory. Its basic gesture is a synthesis of celebration and railing—a celebration of the new and free flow of natural desires and a derisive abuse of all the social forces that hem and dam them in. This dual dynamic of the *vis comica* is encapsulated in images and myths which act out a reversal or levelling of established hierarchies of values and ranks. (Pfeister 1987, 28)

Y ése es el sentido en el Veronés, también. Hay que preguntarse si la Nodriza ejerce tal espíritu y efecto, así como podemos estar seguros que *otro* personaje "cómico" sí lo hace. Mercutio, también conspicuo al menos, ha sido tradicionalmente señalado como *otro* personaje cómico. Propongo que nos concentremos en él, por ser, sin duda no *otro* sino *el* cómico: en sus posibles historias hacia Shakespeare, en Shakespeare y desde Shakespeare, en las impresiones que han causado, y causan, en su crítica. Pero para "ver" a Mercutio antes miremos lo que es cómico sin subvertir, lo que Bajtin nos diría que "se convierte en descripción costumbrista y pintoresca" (1979, 61).

* * *

La cómica acrítica

Contra lo que Gibbons opina, la Nodriza, por mucho que haya bromeado, contribuye poco a la "latent presence, even in scenes of the greatest ease, of a pressure of energy [comic energy] ready to turn into violence" (1980, 63). Más bien es el tipo de personaje que es "a trick, a game", para concordar con el sentido que Taylor desea para estas palabras (1987, 402): se coloca como mero elemento de contraste que acaba por *convalidar* el sentido fatal de lo "alto". Sypher tiene toda la razón en este detalle particular, también: "Juliet is scaled *against* Rosaline, *the Nurse*, and Lady Capulet" (1978, 80, énfasis mío).

Por ejemplo, al respaldar que Julieta se case con Paris, la Nodriza respalda a la

⁵ Lo primero, desde luego, conforme al clásico criterio de Comford y sus *Origins of Attic Comedy* de 1914 (cf. Pfeister 1987, 28). En términos de crítica shakesperiana, lo segundo es contribución específica de Barber (1959) (a quien Taylor (1987), *vid. infra*, parece prestar mayor atención) y Frye (1957).

institución y se respalda a sí misma como sirviente de la institución. De ser cabalmente cómica, el que respaldara o no a Julieta saldría sobrando. Uno de los más valiosos y difíciles rasgos de lo cómico es precisamente su potencial crueldad e indiferencia, por virtud de su energía subversiva, que no se detiene ni ante nimiedades ni ante enormidades. La actitud de la Nodriza no es cruel ni indiferente; presta demasiada atención a su ya propio e ineludible embrollo aquí y ahora. En el único acto en el que podría ser un personaje cómico de importancia, la Nodriza nos revela su identidad. Es esencialmente una función de Lady Capulet. Su tarea y mecánica dramática son interrumpir en el espíritu de Julieta y sólo actúa finalmente para propiciar su traslado de celda a celda: de la casa al libro que es Paris y, en realidad, a la tumba-boca que es la muerte. La Nodriza existe como agente de las interrupciones del ser y amar auténticos, y se transfiere con simplicidad, sin disidencia siquiera, al comercio que acabó con Alice Arden.

Quizá de allí surja su verbalidad chuscamente obscena, que no necesariamente cómica. El verbo franco y profuso aunque inocuamente sexual de la Nodriza es bien conocido. Prácticamente cualquier oportunidad de verbalidad la transforma en referencia física amorosa. Si el Fraile es un protoalquimista, la Nodriza también, un tanto invertida: todo lo que toca lo convierte en tierra, a ratos disfrutable. Empero, una de las grandes diferencias entre la Nodriza y Mercutio radica en que aspectos potencialmente subversivos de su comicidad "baja" se quedan en la superficie de la tierra, no *descienden* a estratos más provocativos. En muchos sentidos, esa función se deposita en Mercutio.

En parte, los atributos ausentes en la Nodriza pueden remitirse a que se asemeja vagamente a la *Wife of Bath* de Chaucer y, más vagamente, a una Celestina.⁶ En *Romeo and Juliet*, como es su costumbre, Shakespeare inscribe esquemas que adquirió de algún modo en otros espacios dramáticos y los reproduce con variaciones. El intercambio monetario entre la Nodriza y Romeo durante su entrevista nos recuerda, por ejemplo, escenas de *Othello*, específicamente el trato de Otelo para Emilia respecto a Desdémona, flagrante insulto que encierra la transacción del cliente y la alcahueta en el burdel. Lo que en *Othello* parece eficaz

⁶ La genealogía de la Nodriza se ha explorado de modos interesantes, habiéndose señalado aspectos de "brujería", marginal y poco convincentemente, por ejemplo, en Owens (1993), dada su función "estabilizadora" y su carácter nada subterráneo. Everett (1972) es un buen comentario. Rees (1983), en un texto muy breve, dedicado a "fuentes", halla en Sidney (*Arcadia*, M. Evans (ed.) 1977, 486ss.) una historia que inteligentemente remite a la composición de la Nodriza. Lo relevante es la presencia en esa historia (la de "Clínias") de una "bruja" y una "amazona". Wells (1980) se ha vuelto indispensable para comentar este personaje.

arte dramático, en *Romeo and Juliet* es inquietante irresolución o —para ser franco y no bardólatra— franca medianía. La Nodriza ni siquiera es bastante cómica como para hacernos tangible a la alcahueta. Emilia y su sentido de la realidad le llevan una buena ventaja.

La Nodriza, pues, carece de un atributo de las comadres mayores: la sabiduría que enlaza a la tierra con lo subterráneo. La *Wife of Bath* se caracteriza, por sobre todo, como una mujer "de peso", la tierra sexualizada y fecunda de los *Canterbury Tales*:

Hir coverchiefs ful fyne were of ground;
I dorste swere they weyeden ten pound [...]
A foot-mantel aboute hir hipes large,
And on hir feet a paire of spores sharpe.

Bien afianzada en la tierra, es sabia de lo suyo:

Of remedies of love she knew per chaunce,
For she coude of that art the olde daunce.

(*General Prologue*, 455-456 [...] 474-475, 477-478).

La Nodriza carece de la energía de las cuevas rituales, la oscuridad asimilada al saber erótico, las causas de tantas quemaduras de brujas.⁷ La sabiduría oculta en esta obra donde las funciones dramáticas se diseminan, divergen, se complementan y se colapsan, está y no en el Fraile; con él, sin embargo, esa sabiduría es tristemente arrinconada por lo utilitario y por el mecanismo del "remiendo". Para mayor complicación, otros de los elementos fundamentales del saber oscuro y hechicero —la intensa invocación, la pasión ejercida como libertad mortal— se han identificado ya en *otra* mujer: Julieta.⁸

Finalmente, como interesante coincidencia textual y ejemplo de la medianía de la Nodriza, es notable que Chaucer diga que la *Wife of Bath* conoce a la perfección "the olde daunce". Porque el bailar —ya referido— es fundamental para la obra y los posibles programas que en ella hacen crisis. Julieta dice a la Nodriza haber aprendido algo de alguien: "...I leam'd even now/ Of one I danc'd withal" (I.5.142-143). Mercutio, como se señaló, lo había anunciado en relación con el movimiento —y el eco de Macrobio— a un Romeo demasiado cercano al Capulet que dice estar lejos de los "días de baile": "Nay, gentle Romeo, we must have you dance" (I.4.13). "The olde daunce" del amor, la sabiduría comadresca, se complica con otras danzas, y con la música, y en nada de ello lleva la Nodriza parte principal. La catástrofe se

⁷ Wilson (1973, esp. III, cap.1) es buena referencia.

⁸ Vid. la sugerencia de confrontar la *serena* de Julieta con la invocación de *Lady Macbeth*. De nuevo, en la presente obra la adecuación de tal aspecto resulta mucho más incómoda de lo que es en *Macbeth*. (Vid. Michel, 1989, 94-115).

realiza al compás de una coreografía, la esgrima verdadera y mortal de Mercutio y Tybalt, que sustituye a la esgrima verbal de los sonetistas Romeo y Benvolio. Esa coreografía, que Mercutio identifica en Tybalt como la de uno de los "new tuners of accent" (II.4.29), deviene accidentalmente la mismísima danza de la muerte. Tybalt "fights as you sing prick-song, keeps time, distance and proportion" (II.4.20-21). Mercutio, sintiéndose ofendido por la implícita alusión a sí y Romeo como músicos baratos—"Consort? What dost thou make us minstrels?" (III.1.45)—y al aceptar por su cuenta el reto de Tybalt, habla de instrumentos mortales, de su falcidad traducida en espada: "...look to hear nothing but discords. Here's my fiddlestick, here's that shall make you dance" (III.1.46-48).

Todo vida e insatisfacción con la vida, Mercutio muere por accidente grotesco, dentro de una danza que resulta ser una muerte en farsa, la danza grotesca. Más adelante, pues, no le queda sino continuar, metafísicamente, el baile iniciado. Como anárquico e irremediable personaje de su propia creación, Mercutio llamará a los vivos (los jóvenes, pues los viejos están ya en el morir) a la antigua danza inevitable, ahora acelerada al ritmo sorprendente con el que le arrebatan su propia vitalidad. El coreógrafo de *Romeo and Juliet* no es la Nodriza, es el irredento sabio crítico. Pero la danza no está dictada por él, sólo ejecutada. Una vez que la destructividad contagiosa logra dar cuenta de este crítico feroz cuyo poder se ha limitado al de la anarquía "local" —palabras y desafíos— se desarrolla todo su potencial simbólico. De nuevo los absolutos se toman esquivos: es la concepción dramática, la puesta en tiempo, la que informa los hechos, como tales y como matrices de controversias.

En definitiva la Nodriza desempeña un papel más simplemente terrenal que sabio-terreno. Ese papel —primordialmente puente verbal-físico, que no incorporación crítica; broma, que no comedia— resulta reiterativo y, luego de un rato, irritante. Si bien es una creación memorable por "viva" —aunque estancada— no es menos memorable lo que olvidamos de ella (o preferimos olvidar) luego de una lectura.⁹ Es: o apunta de nuevo a esa característica famosa de *Romeo and Juliet*: "neither fish, nor flesh", una de las obras shakespearianas que más acusan la consecuencia negativa del recargamiento de lo "literario" (léase estricto afán lírico o narrativo) en lo dramático. La Nodriza cumple con funciones y

⁹ Digo lectura porque, para propósitos prácticos, la Nodriza suele ser ya uno de los más frecuentes —y justificados— pastos de las tijeras adaptativas para montajes, o ya personaje meramente "chusco": sólo una afortunada parlanchina, que no afortunada reflexión sobre el partotear. En el filme de Luhmann, por ejemplo, la Nodriza está despojada de casi todo lo que la ha hecho chuscamente famosa, volviéndose, más bien, un personaje-testigo, un tanto sombrío.

tareas estrictamente dramáticas, pero se vuelve un exceso, quizá irrefrenable, de "caracterización", o de mero alimento chatarra para la galería. La Nodriza no realiza, no alquimiza, sólo señala, indica, la urgente presencia de la tierra en *Romeo and Juliet*; no podría entrar en complicidad con el Veronés ...sobre todo, no está en posición de entrar en complicidad con el caballo del Veronés, con esa cara-trasero que se pitorrea del mundo-Venecia en tres cuartos-casi frente. El cómplice de la tierra, el cómico anárquico y subversivo es Mercutio, pariente de Jack Falstaff.

III. EL CONDENADO A LA MUERTE

Ese cómplice, el espíritu anárquico verdadero, si tiene una participación compleja en el proceso de *Romeo and Juliet*: la (des)constitución de la obra como (in)concreción de un "texto", que será un libro, "this precious book of love", "The Book...". Esa participación se da en lo físico, en los cuerpos que mueren. Este proceso ya ha sido diversamente comentado y documentado,¹⁰ y aquí se tratará de abundar en las particularidades cómicas y críticas del otro parlanchín incontinente que tenemos en *Romeo and Juliet*, casi histérico él, como para complicar el asunto.¹¹ Mercutio, irredento antipetrarquista, irreverente, procaz y elocuente crítico de cuanto se atravesase en su lenguaje. Amigo fatal de gusanos y monstruos.

* * *

Caballero y patán

Comencemos con el registro de otra respuesta característicamente emotiva, la de uno de los dos padres putativos de cualquier shakespeareista, Samuel Taylor Coleridge:

O how shall I describe that exquisite ebullience and overflow of youthful life,¹² wafted on over the laughing wavelets of pleasure and prosperity, waves of the sea like a wanton beauty that distorted a face on which she saw her lover gazing enraptured, had

¹⁰ Ya los he tocado en los capítulos (im)pertinentes de este trabajo y, sólo por reiterar, pondré juntos siete ejemplos: Colie (1974), Fly (1976), Earl (1978), Gibbons (1980), Vickers (1982 y 1985), Whittier (1989) y Ryan (1995). Slater (1988) resulta obligada lectura.

¹¹ Diríase, desde un punto de vista patriarcal, que la histórica debería ser *otra*, alguna. Pero el presente comentarista suscribe la saludable crítica que ha reconocido y bien reconocido en Shakespeare el índice de una irresolutividad disidente-ambivalente respecto de las líneas patriarcales. *Romeo and Juliet* tiende a "contra-posicionar" (contraponer debería ser suficiente, pero estos son gajes del oficio shakespeareista) los llamados principios "femeninos" y "masculinos", como se ilustra, entre otros ejemplos, y aquí en adelante, con Mercutio.

¹² Vaya referencia cruzada a la biblia estética de Wordsworth y el propio Coleridge: "...the spontaneous overflow of powerful feelings" (cf. "Preface" a *Lyrical Ballads*).

wrinkled her surface in the triumph of its smoothness. Wit ever wakeful, fancy busy and procreative, courage, an easy mind that, without cares of its own, was at once disposed to laugh away those of others and yet be interested in them,—these and all congenial qualities, melting into the common copula of all, the man of quality and the gentleman, with all its excellencies and all its faults. (1960, I, 7)

Las notas de Coleridge —pues estas son notas para las famosas "Lectures"— nos remiten al romántico efusivo que (se) reflexiona emotivamente al impacto de un personaje vigoroso. Claro está que Mercutio ha recibido alabanzas y juicios menos entusiastas en la historia crítica —menos dedicados a tantas imágenes "altas" como las que Coleridge convoca. El propio Coleridge, repuesto de la impresión —"emotion recollected in tranquility"— nos dice en otra parte de manera más sobria —que no menos ni más significativa:

Mercutio is one of our poet's truly Shakespearian characters; for throughout his plays, but especially in those of the highest order, it is plain that the personages were drawn rather from meditation than from observation, or to speak correctly, more from observation, the child of meditation. It is comparatively easy for a man to go about the world, as if with a pocket-book in his hand, carefully noting down what he sees and hears: by practice he acquires considerable facility in representing what he has observed, himself frequently unconscious of its worth, or its bearings. This is entirely different from the observation of a mind, which, having formed a theory and a system upon its own nature, remarks all things that are examples of its truth, confirming in that truth, and, above all, enabling it to convey the truths of philosophy, as mere facts derived from, what we may call, the outward watchings of life.

Hence it is that Shakespeare's favourite characters are full of such lively intellect. Mercutio is a man possessing all the elements of a poet: the whole world was, as it were, subject to his law of association. Whenever he wishes to impress anything, all things become the servants for the purpose: all things tell the same tale, and sound in unison. This faculty, moreover, is combined with the manners and feelings of a perfect gentleman, himself utterly unconscious of his powers. (1960, I, 98)

Esta cita ya pertenece a las "Lectures". Difiere en tono y calidad, pero no en esencia. Para Coleridge Mercutio es un poeta, en muchos sentidos del mismo cuño que él. La descripción-alabanza de Mercutio es crucial para las influyentes consideraciones coleridgeanas sobre la creación de los personajes por parte de Shakespeare. Lo más notable es la postulación, en la segunda cita, del método caracterológico del dramaturgo como un sistema de representación "lively", que deriva de la observación hija de la meditación —Coleridge con su programa en pleno.¹³ "Had not Mercutio been rendered so amiable and so interesting, we could not have felt so strongly the necessity for Romeo's interference, connecting it immediately, and passionately, with the future fortunes of the lover and his mistress" (1960 II, 99).

¹³ Como referencia obligada para la relación de Shakespeare y la imaginación romántica, *vid.* Bate (1986).

Además de la crucial reflexión inscrita en "interference" (que si la hay de Romeo a Mercurio, la hay tanto o más de Mercurio a Romeo), la lección que se desprende de Coleridge es que en el "Shakespeare programático" existe tal cosa como la conciencia, el arte y la economía del dramaturgo, no una mera exuberancia caracterológica. Pero la mesurada explicación que Coleridge elabora no borra de un plumazo —aunque excelso— la impronta de entusiasmo, el fundamento emocional de la respuesta primaria. Leámosla de nuevo:

{...}

Al parecer la emotiva reacción de Coleridge confirma que en Shakespeare, como en el arte manierista, tantas cosas cobran vida crepuscular que la Unidad acusa constantes brotes dinámicos, como si el cuerpo contenido en la roca de Miguel Angel (para seguir con los tópicos) golpeará desde dentro una y otra vez, denunciando imperfectamente su encierro con súbitas y fugaces palpitaciones. Semejante vigor se traduce: en la reflexión de Coleridge, bellamente; en la del lector común, comúnmente, y entonces tenemos la sublime elevación del poeta que se lee a sí mismo: como antes se dijo, "Thus does each man convert Shakespeare to his own belief or infidelity" (Schoenbaum 1991, 331).

Ahora, si volvemos a leer la *segunda* cita:

{...}

resulta que, con todo y la explicación erudita, justa y verdadera, Coleridge ejerce una *selectividad*, una confirmación de su propio programa poético desde el interior cerrado de una lectura textual, más que de una lectura del personaje teatral. Coleridge le adjudica un programa a Shakespeare; nos da el imborrable (sin connotación positiva, más bien al revés) retrato del Shakespeare todoperfección observadora, con base en Una Verdad Positiva ...[de parte de uno de los más grandes Románticos! Y nos propone una "law of association" que puede estar allí, pero que Coleridge somete: "all things become his servants for the purpose", podríase decir. Con él, Mercurio es un "gentleman". Y no es que no lo sea: lo es en Shakespeare, sin duda. Pero tampoco hay duda de que es un patán. Cuestión de ser cómico.

En efecto, el Mercurio de *Romeo and Juliet* no es un miembro de las clases populares. Los ingredientes que convergen en su personaje están siempre remitidos a una educación caballeresca.¹⁴ Un rasgo que debemos reconocer es que Mercurio maneja el lexicón

¹⁴ Mercurio demuestra conocimiento de *muchas cosas*. Para este trabajo importa más su cabal conocimiento del petrarquismo, pero índices de la educación de Mercurio que consolidan su compleja composición como "sabio" subversivo. Por ejemplo, allí está su diatriba contra Teobaldo, el espadachín "cultivado", que es todo un tratado crítico de la esgrima contemporánea, como lo demuestra Holmer (1994).

petrarquista tanto como —mejor que— los petrarquistas de la obra. Sus primeros actos de subversión son ejercicios de un conocimiento completo de lo que *espesadumbra* a su amigo Romeo: el lenguaje de Romeo es para Mercurio solemnidad que sofoca al espíritu que produce e impulsa a Mercurio mismo: un "peso" sin justificación. El "perfect gentleman" de "manners and feelings" refinadas está en Mercurio. Pero Coleridge no da cuenta, en modo alguno, de la dinámica subversión que de esa versión de Mercurio realiza el Mercurio patán.

Por ejemplo, la rapsodia de "Queen Mab", que podría denominarse muestra de las virtudes poéticas a lo "alto", como las entiende Coleridge (*ad hoc* para el Romántico, pese a las obscenidades), para otros, como Gibbons, menos considerados con el Mercurio de Coleridge (y con un Mercurio como el de este trabajo, un vigoroso personaje cómico subversivo), son un conglomerado de mera *caótica naturaleza*, rival de estabilidad:

The Queen Mab speech is a burlesque show, debunking a motley assembly of folk-tale figures, contemporary urban caricatures and jest-book types, proverbial rural superstitions, old wives' tales and ancient myth. It proceeds at an ever-increasing pace which makes dream-like changes and inconsistencies of scale seem absurdly abrupt, and fearful distortions only ridiculous. It consciously exhibits its own processes of free association of ideas and words as further evidence of the cruelly mechanical causes of fantasy, its spiritual nullity [...] The power released in his grotesque vision is able to generate independently a spirit which intoxicates and takes possession of Mercurio [...]. (1980, 67)

Para Gibbons Mercurio está "poseído" por, mas no es un espíritu anárquico.¹⁵

Con todo, al autor de esta descripción no se le puede acusar de desamor por Shakespeare, ni siquiera de desamor por Mercurio. Su evaluación quiere ser "objetiva", si bien aquí y allá, irremediamente, asoma una emotividad más bien negativa. Uno de los puntos clave está asociado —tienta decir que es alusivo— a la fantasía, como si se diera en respuesta a una de las más caras categorías de Coleridge. Gibbons tiene la ventaja, por sobre éste, de no adjudicar programa alguno que no parezca pertenecer a Mercurio: lo entiende como un *personaje*. Pues es verdad que la visión de la fantasía de Mercurio, radicalmente cómica, vive con el personaje como parte de una especie de programa. La poesía y la prosa de Mercurio son una contrapropuesta casi cruda que desdice y confirma a Coleridge. Pero no tanto al Coleridge de las "Lectures" cuanto al Coleridge de las notas.

En la evaluación de Mercurio inscrita en la segunda cita Coleridge consigna una elaboración programática de su propio programa shakespeariano conjugado con su muy

¹⁵ El contraste con el complejo espíritu "mercuriano" que nos identifica Kott (1987) resulta elocuente.

propia visión Romántica. El Coleridge de las notas es más el Romántico espectador-lector (más lector que espectador) en plena impresión. Las percepciones de Coleridge son extraordinarias desde su origen, si bien pierden mucho de esta intuición (paradoja terrible) al trasponerse en la admiración casi ciega que se traduce en adaptación estable en las "Lectures" (aunque no por ello deja de resultar estímulo de juicios históricamente fundamentales). Dos reflexiones parecen de interés. Una, que Mercurio es "an easy mind, without cares of its own, at once disposed to laugh away those of others and yet be interested in them". La otra, que todas estas cualidades se funden "into the common copula of all, the man of quality and the gentleman, with all its excellencies and all its faults". Prestemos atención a la primera de estas notas: "an easy mind [...] disposed to laugh away..."

* * *

Colección de lapsus indeterminados

La autonomía fundamental de Mercurio y su poder en la obra están en las notas de Coleridge; y se translucen, incluso, en la casi autocontradictoria frase "to generate independently a spirit" de Gibbons. Así, casi resulta irresistible traducir las palabras de la segunda nota de Coleridge, la de las "Lectures": "the common *copula* of all", como una interesante (por parecer inconsciente) proyección del carácter eminente, ambivalente e inquietantemente activo, físico, corpóreo, subversivo y *sexual* de Mercurio. Esa *copula* de Coleridge parece querer comulgar con uno de los temas "oscuros" de un Shakespeare: el que ha sido el centro de atención de cuanto enfoque alternativo se proponga hoy; uno de los temas por cuya virtud este trabajo ha escogido la disolución del "petrarquismo" en Shakespeare como *su* zona crepuscular crítica, con dos productos eficientemente crepusculares entre la Idea y la experiencia crítica-dramática: los sonetos y *Romeo and Juliet* —que es decir, los sonetos.

En un reacomodo —una lectura, en términos de la activa y disidente crítica shakespeariana de nuestros días— el enunciado de Coleridge se podría reemplazar así:

"the common copula:
themanofqualitythegentleman:
all its excellencies:all its faults".

Este reemplazo-lectura se pretende reflexión del problema sustancial ya consignado: el conflicto entre la amistad masculina/homoerotismo y el amor heterosexual(matrimonial), alma crítica de muchas de las comedias románticas, de las comedias oscuras, de ciertos romances, de ciertas tragedias. En él reside una síntesis del conflicto de los sonetos.

Ciertamente tiene un impacto fundamental en *Romeo and Juliet*.¹⁶ Como gran parte de la producción shakespeariana, *Romeo and Juliet* se inscribe dentro de un principio general de composición dramática que explora y explota problemas dramáticos planteados en términos de relaciones familiares; de ellos, en general, se puede afirmar un origen arquetípico. Tales relaciones dramáticas en Shakespeare llegan a tomar modos más perturbadores, como en el caso de *Macbeth*.¹⁷ modos subversivos y autoirónicos, sarcásticos o paródicos, con lo que ello implica para la estética inestable, su esencial autorreferencialidad y su inclinación hacia actos de desintegración.

He dicho que en *Romeo and Juliet* la segunda parte de I.1 sirve para establecer una liga tradicional, digamos dinástica, entre el lenguaje del viejo Montague y los jóvenes "positivos", Benvolio y Romeo. Julieta también da una de sus múltiples lecciones al exigir "Deny thy father and refuse thy name..." (II.2.34). En *Romeo and Juliet*, las relaciones y conflictos familiares se entrelazan con el permanentemente implícito rompimiento respecto del padre poético, Petrarca, y con un padre caracterológico y normativo. Castiglione, el autor del texto, del "Book" que ha acosado a nuestros personajes desde un principio: *Il Cortegiano*, (*The Book of the Courtier* en la traducción de Thomas Hoby), indispensable lectura del dramaturgo educado en la híbrida enseñanza de artesano a Artista.¹⁸

¹⁶ Tal conflicto es, en realidad, extensible al canon entero, y debería empezar por referirse su prodigalidad en el Renacimiento inglés y sucedáneos. Un botón de muestra sería la suscripción del principio en la radical preferencia del caballero por la guerra y el honor, tal como la percibiríamos en Lovelace: "I could not love thee, dear, so much/ Loved I not Honour more" (*To Lucasta, Going to the Wars*), que es asimilación y sublimación posterior del tema que nos ocupa. La sede conspicua de ese tema en el canon shakespeariano, (además de la sede maestra, los sonetos) es *Romeo and Juliet*, así como su gemela extrema y más abrupta, *The Two Gentlemen of Verona*; allí no hay que ser demasiado perspicaz para advertir a Verona y a los dos caballeros, y a Julia, uno de los personajes femeninos, como obvias concordancias. Asimismo una lista de casos patentes incluye a *Othello*, *Much Ado about Nothing*, *All's Well That Ends Well*, incluso *The Winter's Tale* y *Cymbeline*. *Henry IV, 1 & 2* y *Henry V*, desde luego, así como *Julius Caesar*, califican de modos más oblicuos; en ésta última, como se ha sugerido levemente un par de veces, de maneras muy interesantes. El estudio seminal sigue siendo Kahn (1981), y tal vez el mejor hasta hoy sea Orgel (1996). Vale la pena compararlos con Leggat (1974). Para una evaluación interesante de las implicaciones en la *Henriad*, aunque de un tecnicismo casi prohibitivo, vid. Traub (1989), lectura tal vez mejor si se la compara con Auden (1965).

¹⁷ Vid. Michel (1989): "Si nos es posible pensar en los actos de *Macbeth* como atentados contra todos los niveles de [manifestación] de la vida (Duncan-padre, Banquo-hermano, los Macduff-madre-e-hijos), la figura de Lady Macbeth se nos puede revelar como la de la madre. [...] En el mundo que comparten-no comparten gradualmente, él es un niño [...] ella es [su] ávida madre [en un sentido in/subpar/vertido]" (pp.95-96ss). La base de tal relación se explica en los capítulos II, III y V del mismo trabajo y es, también, mítico-poética.

¹⁸ En el libro IV de Castiglione sobresale M. Peter Bembo, versado neoplatónico, un retrato de Pietro Bembo (1470-1547), humanista, erudito y polígrafo veneciano que llegó a ser cantonal, estrechamente ligado en pensamiento a Ficino. El libro IV de Castiglione se remite, luego, al *Simposio* y al *Fedro* de Platón, lo que ejerce una definitiva atracción para el diseño conflictivo de *Romeo y Julieta*. Esto es, el comentarista platónico

Cuando Mercurio —entre otras cosas, médico de las honras ajenas— diagnostica el mal de Romeo, lo hace expresamente como una enfermedad poética: "Now is he for the numbers that Petrarch flow'd in..." (II.4.39-40). Pero la suya propia, una verbalidad exacerbada y ferozmente fálica, es como un priapismo subversivo del libro de Castiglione, del de Petrarca, el de Romeo, el de Julieta y, ultimadamente, el de Shakespeare. Mercurio es crítico visible y, sobre todo, *audible*, del petrarquismo "romeísta". Un crítico vocal, voraz e ilimitado que hace versión propia de la figura del "fool". Las estrategias críticas de Mercurio (como las de no pocos críticos que *leen* a Mercurio) son las de un lector de presencias y ausencias del texto de Romeo y su desintegración paródica. Tales críticas se reúnen en la única batalla de palabras (II.4) que Mercurio pierde ante su rival petrarquista, cuyo petrarquismo ha sido socavado como por la petición-orden-enseñanza de Julieta en el soneto y el balcón. Después de tal batalla, para Mercurio, hay ya un Romeo reconocible: "Now art thou Romeo; [...] by art as as well as by nature" (II.4.89-91).¹⁹

La frase de Mercurio nos remite al Castiglione de Hoby. Los dialoguistas del autor italiano, en su disquisición normativa sobre el amor y la belleza comentan, apropiadamente, sus manifestaciones dentro de *Natura* y *Ars*. El puente entre los conceptos, en ese orden, después de la plática sobre la naturaleza de ambos objetos del decir caballeresco, se presenta, *ad hoc*, en la forma de un vehículo refinadamente petrarquista: "Leave nature, and come to art. What thing is so necessary in sailing vessels as the forepart, the sides, the main yards, the mast, the sails, the stern, oars, anchors, and tacklings?" (Castiglione 1973, 593).²⁰ Pero para Mercurio, Romeo —antes de ser Romeo por ambos conceptos parodiados— es una imagen *my* distinta de la nave al garette petrarquista: es un vehículo terrenal, grosero:

If thou art dun, we'll draw thee from the mire of—save your reverence—love, wherein thou stickest up to the ears.

(I.4.41-43)

Ni la intrincada imagen de lo que está "metido" hasta las orejas, ni la transmutación del

de Castiglione procede de Ficino y éste, a su vez, de Platón. El problema se presenta al advertir en las disquisiciones de Bembo una interpretación prescriptiva, donde la norma es estrictamente heteroerótica.

¹⁹ Una consonancia con *The Winter's Tale*: la discusión de Perdita con Polixenes (IV.4.77-108).

²⁰ Aquí, desde luego, debemos pensar en *In Vita*, CXXXVII: "Passa la nave mia colma d'oblio..."; así como en la versión de Wyatt: "My galley chargéd with forgetfulness..." (y en la del Brocense, quizá: "Pasa mi nave el mar, de olvido llena...").

excremento (*sirreverence*, denominación popular hoy obsoleta)²¹ en apología irreverente, son inusuales en Mercurio, el contradiálogo (tercer término y subversión) de los caballeros de Castiglione. Para él, lo sublime es imagen execrable. Lo execrable del caballo del Veronés.

En la escena de reconocimiento del amigo, Mercurio combina su saber de las disputas artísticas contemporáneas con un espíritu subversivo e hiperconsciente que desencauja el juego de "Art" vs. "Nature" hacia la parodia obscena:

...by art as well as by nature [...] For this drivelling love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole.

(II.4.91-93)

Lejos de inscribirse en la palabra refinada que procede de la imagen amorosa impresa en el corazón, para Mercurio el amor se expresa como un acto de la boca, convertido en una secreción incontinente --la salivación-- y una imagen grotesca --la lengua colgante, pendular-- y también, cual es de esperarse en nuestro parodista, como una violenta alusión al penetrar, que al mismo tiempo refrenda su carácter de bufón fálico.²² Si bien la caracterización del amante (Romeo) es la del "natural" --el idiota babeante (boca)-- el instrumento que ése bufón blande es el instrumento del falocéntrico Mercurio, el bastón con que marca los pasos de la danza de la muerte, su sello y cédula crítico: Mercurio subsume la imagen de Romeo en la suya propia. Mercurio, el celoso "friend", desea, para su imagen del "natural" Romeo parodiado, el uso y consolidación del cetro fálico, ambivalente objeto tanto del acto sexual doctrinalmente sancionado como validación del rito eclesiástico, cuanto como arma destructiva que no tardará en hacerse eficaz en la propia carne de Mercurio, por debajo del brazo de su amigo, a través de su propia carne. Carne, cuerpo, comedia.

Parentescos orales

La boca es para Mercurio, y para toda *Romeo and Juliet*, uno de los más frecuentes depósitos y fuentes de subversión. La propuesta del Mercurio meramente "bufón" o "charlatán", perfectamente argüible, se topa con la dificultad de que, concedido el papel, su actor tiende a

²¹ Utilizado eufemísticamente como opción a *dung* en la época. Su único uso específico como tal, aparte de este juego de Mercurio con Romeo, se halla, apropiadamente, en *The Comedy of Errors*: "such a one as a man may not speak of without he say Sir-reverence" (III.2.93).

²² El "bauble" al que nos remite Mercurio es "the fool's club" (Schmidt 1971, 81), identificado con ese sentido específico también en *All's Well That Ends Well*: "I would give his wife my bauble, to do her service" (IV.5.32-33). Este instrumento "was a stick fantastically carved at one end, or with an inflated bladder attached..." (Gibbons 1980, 147, n.93).

asaltar la obra rebasando con mucho ciertos límites propuestos al rol desde su origen. Mercurio no es el "fool" shakespeariano más reconocible y "estable". Henke nos remite a nexos entre el teatro de la *Commedia* italiana y el isabelino para comprender esto:

Both the Italian actor and the English clown derive from oral traditions. No longer do historians of the *commedia* look to archetypal patterns in the ancient Atellan farce as initiating an unbroken line of transmission to the *commedia maschere*. Instead, the multifarious theatrical activity of Italian streets and courts in the early sixteenth-century, especially teeming during festive periods such as Carnival, is seen as an important precondition for the birth of the professional theater. (1995, 4)

En la tradición inglesa, un ejemplo del charlatán de plaza nos lo ofrece Scoto of Mantua, personaje de Jonson, quien manipula conforme a un discurso humanista corrupto, lleno de alusiones a las autoridades clásicas. Mercurio iguala a semejante personaje, y tal vez deseáramos darle punto final allí. Pero, definida esa matriz, Mercurio la rebasa y la transgrede, la desintegra: Mercurio es la celebración de la vida y es la muerte.

Su énfasis en el cuerpo recuerda ciertas estrategias de la *commedia*. Como ejemplo tenemos la canción de un charlatán italiano del siglo XVI, escrita en dialecto veneciano: una clásica pieza de histrionismo verbal improvisatorio (vid. Pandolfi 1961, I, 123-130). Se trata de una *frotola*, forma rimada que enfatiza los juegos de palabras y que apela al público ("pregovi ch'ascoltate, stare attenti"), lo que demuestra una conciencia del actor en el papel específico del charlatán: su énfasis en la palabra es su énfasis en el rol. Por obra de sus extensos viajes, este cantante ha adquirido gran experiencia y "poderes ocultos" que lo hacen un cuasimago: puede extraer dientes y hacerlos crecer de vuelta; agranda los senos femeninos y restaura la fertilidad; ayuda a defecar a la gente, y por supuesto, cura todo mal con yerbas y recetas. El charlatán de la *frotola* resume la fijación del tipo.

Mercurio cabe en este territorio, pero es también un erudito real que *manipula el concepto* del charlatán, más que simplemente *serlo*. La clave de la disparidad se halla en que los tipos de la *commedia* que tienen reflexión en el teatro isabelino no representan una especie de supraconciencia del papel, como lo hace Mercurio, sino *el papel*, dada su existencia como una "negotiation between orality and literacy" (Henke 1995, 5). Mercurio va más allá de *ambas cosas*. Tanto el bufón italiano como el "clown" inglés son tradiciones que pasan de generación en generación y alcanzan el Renacimiento como residuales del Medievo. En la *commedia dell'arte* más avanzada el *zanni* (correspondiente al "loco" "Jack") es una figura de *villano* creada por la imaginación popular urbana, una derivación de tipos frecuentes en la *commedia* del Medievo y de las calles y cortes del Renacimiento temprano.

Los "clowns" y "rogues" medievales ingleses siguen un trayecto similar que bien puede terminar en el Shagbag y Black Will de *Arden of Faversham* o en asesinos como los de *Richard III*, por no mencionar a los poco recomendables amigos de Falstaff.

En todos los casos antiguos los bufones se conciben como preservadores de una tradición oral. Y tienen a la facundia por marca de inteligencia crítica de la misma prolijidad, tal cual es el caso de Mercurio: "The date is out of such prolixity" (I.5.3).²³ El "clown" inglés y ciertos *zanni* de la *commedia maschere* dependen de modos preestablecidos que arrojan muchas sentencias formulistas. Si el drama renacentista propició un espacio para la residualidad oral durante una época de creciente alfabetismo y cultivación, esa oralidad tomó muy directa y naturalmente la forma preponderante de "géneros menores" como los proverbios, las adivinanzas, los comentarios chuscos, los juramentos, etc. que ya en el teatro se volvieron el usufructo particular de las *parti ridiculosi* y del "clown":

[The Jack] also employs exemplary tales, prophecies, taunts, and jokes, and traditional forms such as simple rhymes and ballads. His body of speech genres provide a ready store of wisdom that is oral and traditional in form and point of view, though certainly capable of subversive functions. (Henke 1995, 10)

En *Romeo and Juliet* muchas de estas características están depositadas en la Nodriza y en otros menores, sin que lleguen a completarse como espíritus cómicos con una autonomía subversiva. Mercurio, el crítico-anarquista de *Romeo and Juliet*, tiene su opinión al respecto: "Any man that can write may answer a letter" (II.4.10). Lo subversivo, más allá de personajes que cumplen funciones dramáticas (como el Fraile y la Nodriza), se deposita en un Mercurio, franca y magníficamente cómico "a lo *buffo*". Y de nuevo esto sucede a medias por virtud de su complementaria y compleja operación simbólica en esta "comeditragedia de enredos": Mercurio es "rival" y "friend", que opera desde el interior del mundo "refinado"; su comicidad parte de una crítica *literaria* consciente y activa, no sólo asimilada; su crítica es crítica de "arriba", "abajo", "centro", "lados", y *demás*.

Dos invocaciones

Conforme lo dicho por Father Coleridge, Mercurio también es un personaje "without cares of its own". Esa es una de las múltiples versiones, el anticaballero, que le acomodan al Mercurio

²³ Esta frase tradicionalmente se le atribuye a Benvolio, pero la personalidad del hablante y ciertas conjeturas y estudios apuntan a una confusión generalizada en los prefijos de Q1, Q2 y F. Capell propone que sea Mercurio quien pronuncie este discurso y los siete versos siguientes (vid. Gibbons 1980, 105, n.2).

de múltiples rostros: "Give me a case to put my visage in:/ A visor for a visor. What care I?" (I.4.29-30).²⁴ Cualquier máscara es todas: "By Jesu, a very good blade, a very tall man, a very good whore!" (II.4.29-30) Mercutio es por definición el *otro*, un tercero entre los que son dos-uno. Luego, es rival de Julieta, amor y rival de Romeo, quien es rival-amigo de Mercutio, quien es muerte-amor de Julieta: todos amor-cuerpo que se deseó y se transmutó por colisión impaciente. Es claro que la explicación de los renglones anteriores no puede ser sino tan esquizoide como los elementos que allí mismo se sugieren.

El tumulto de los colores y personajes del Veronés en el *Triunfo de Venecia* crea interacciones compositivas que obligan, casi a empujones, no a contemplar el cuadro, sino a involucrarse con las particularidades excéntricas que en principio son sólo impactante exuberancia. La gran mayoría son bromas, juegos nada despreciables que ponen en crisis al programa contemplativo. En la lectura del cuadro que he intentado lo más importante es la correlación de la mirada con el espectáculo dinámico, generador de interrogantes que, en realidad, sirven para crear un juego de percepciones lúdicas con los cuerpos. Éstas, a su vez, se contraen a partir de elementos dramáticos tonalmente²⁵ diferenciados en unidades discretas-difusas hacia ambientes de una complejidad inquietante, como sucede en el caso del desnudo basal y de sus ambiguas relaciones con los elementos del eje central que, como él mismo, son todos en uno u otro sentido excéntricos. Alrededor de ese eje, subrayémoslo, irresuelto especialmente por virtud de las relaciones irónicas-reflexivas de la interactividad del cuadro, cada acción se particulariza, ofreciendo un conjunto que es únicamente realizable como virtualidad en cada una de las controversias que su carácter dramático-dinámico admite durante un acto de lectura similar al del lector-espectador teatral. Notemos que *el desnudo está de espaldas a nosotros*, como compartiendo nuestra posición de espectadores. En una palabra, podemos aceptar una descripción *esquizotímica*²⁶ para el artefacto del Veronés.

El poder de Mercutio radica en la reflexión paródica que realiza de cualquier elemento

²⁴ "...*what care I?* If thou canst nod, speak too!/ If chamele-houses and our graves must send/ Those that we bury, back, our monuments/ Shall be the maws of kites" dice Macbeth al fantasma de Banquo (III.4.70-73). Shakespeare como el dramaturgo que se autoplaga convocado por su primer mensajero de la muerte, Mercutio, dios del robo, "a grave man", "ausente" de "this detestable maw", la tumba de los Capulet. Macbeth: "False face must hide what the false heart doth know" (I.7.82); Lady Macbeth, su matriz-madre: "...look like the innocent flower./ But be the serpent underit" (I.5.62-63). "A visor for a visor", *indeed*.

²⁵ Tonalidad cromática y volumétrica; esto es, en relación con el profuso, impreciso y variado cromatismo y con los variados "tonos musculares" de la representación de masas corporales.

²⁶ Para este término, consúltese Sypher (1979).

o instante inscrito-escrito en la ética y la poética normativa (digamos, la de Castiglione, como ilustración formal inmediata; también en la de Macrobio, mediata) y del lirismo "romeísta" del diseño de *Romeo and Juliet* como deseo-presencia convencional y fatalmente domeñada. Estamos de frente al procedimiento oximorónico hecho crisis por un Shakespeare perverso o errático, a escoger. Whittier, en el movimiento espiral de la propia estética-crítica inestable, inestable por crítica y experiencial, toca esos límites:

As the Shakespearean oxymoron forces poetry into the world of "uncomfortable time," so Shakespeare spatializes and embodies the metaphors and situations of the Petrarchan inheritance. [...] The oxymoron's concentrated verbal form empowers contradictions to enter the tragic world of time. Shakespeare not only moves the Petrarchan oxymoron from the decorative to the thematic, but he also makes of it the figure for tragic sensibility itself, and indeed, for the very structure of the play, since Mercutio's death provides the generic pivot between its oxymoronic halves of the comic dream of a freely creative word and the tragic fact of *things*. (1989, 32)

Pero el poder de Mercutio no se detiene ni en el sueño ni en la muerte. En esta obra el abrazo de la muerte (*visible* más tarde en nuestro final correlato gráfico) tiene residencia como imagen dinámica, que permea otros niveles de percepción y cuya acción se aprecia no por diferenciación sino por colisión-colusión de las características compositivas: es ya ineludiblemente objeto de la interacción, es "...Itself/But by reflection. ". Si Mercutio es *uno* de los agentes del movimiento de encarnación de la retórica (y tal movimiento es, lo hemos discutido, crítico, no meramente expositivo ni decorativo), el *otro* agente igualmente poderoso es Julieta; pero no como contraste exclusivo, sino como entrelazamiento dinámico.²⁷

El entrelazamiento de Julieta y Mercutio es notable en sus respectivas estrategias de atracción para con Romeo, que van de lo cómico flagrante –grotesco y brutal– a lo sublime que no es "hermoso" por sublime sino por inquietante y físico, incluso tan brutal como su corresponsal cómico. Hablo, por ejemplo de las dos invocaciones: la *serena* de Julieta, cuyo texto nos es conocido, y el "exorcismo" de Mercutio:

Ben.: Call, good Mercutio.

Mer.: Nay, I'll conjure, too.
Romeo! Humours! Madman! Passion! Lover!
Appear thou in the likeness of a sigh,
Speak but one rhyme and I am satisfied.

²⁷ Cf. la figura 58, triángulos "de pie" y "de cabeza" que se entrelazan dentro del círculo, el octágono, el cuadrado: una especie de "estrella de David", frecuente principio compositivo en el Renacimiento. Recuerde el amable lector esta nota para el cierre de este capítulo.

Cry but 'Ay me!' Pronounce but 'love' and 'dove',
 Speak to my gossip Venus one fair word.
 One nickname for her purblind son and heir,
 Young Abraham Cupid, he that shot so trim
 When King Copethua lov'd the beggar maid.
 He heareth not, he stireeth not, he moveth not:
 The ape is dead and I must conjure him.
 I conjure thee by Rosaline's bright eyes,
 By her high forehead and her scarlet lip,
 By her fine foot, straight leg and quivering thigh,
 And the demesnes that there adjacent lie,
 That in thy likeness thou appear to us.

Ben.: And if he hear thee, thou wilt anger him.

Mer.: This cannot anger him. 'Twould anger him
 To raise a spirit in his mistress circle
 Of some strange nature, letting him there stand
 Till she hath laid it and conjur'd it down:
 That were some spite. My invocation is fair
 And honest; in his mistress
 Name I conjure but to raise up him.

(II.1.6-29)

"Lover", "my gossip Venus", "his mistress circle": "My invocation is fair ...in his mistress name I conjure him". Las dos invocaciones comparten el elemento realizador en un sentido divergente-entrelazado.

Admitiendo el carácter invocador-fatal de la serena de Julieta, su introducción de rasgos netamente terrenos e inquietantemente oscuros dentro del discurso del sol-Julieta, estamos frente a actos de atracción por conjuro (llamada a la desaparición del sol, a la llegada de la oscuridad) para que aparezca el melancólico falso que de todos modos es hijo de la Luna, reflejo-reflexión. En esa oscuridad Julieta espera la consumación de un matrimonio dentro de los cauces de la ceguera amorosa, algo nada y a la vez meramente convencional: "if love be blind, it best agrees with night". La anticipación voraz de este sol autonegado y su deseo efusivamente carnal, fogoso, están en directa oposición y complementación con la verbalidad obscena de Mercurio, cuya experiencia de la carnalidad, no obstante, es construcción, fantasía.

En la confluencia/divergencia de las invocaciones de Julieta y Mercurio por un mismo *Amor* (Romeo el de Roma) los elementos están opuestos, pero a un tiempo irónicamente entrelazados: ambos son actos de saber y práctica invocatoria, uno parodia, el otro casi

invocación brujeril, ambas hechicerías inconclusas.²⁸ El exorcismo contiene una carnalidad cómica eficiente pero casi por entero fantasi(oci)osa, toda deseo; como todo deseo de la realización carnal es el canto a la noche que no quiere llegar. Para Mercutio la realización de la carnalidad de Romeo (*su propia* realización carnal como fantasía, como virtualidad) conjura elementos absolutamente físicos, visuales, que hacen precisa referencia a la luz ("bright eyes" da la pauta, "her purblind son/[sun]" la sigue); la invocación a que llegue la noche en la *serena* está hecha por quien hace día de la noche eterna, la que ilumina los cuerpos oscuros.

El "ape" Romeo, la imitación del hombre que es la imitación del hombre que realiza Mercutio, "is dead" y requiere que se le vigorice "to raise up him" (sexualmente) como un espíritu (líquido, esencia) del tipo que Mercutio hace secretar por toda la obra, en el juego "spirit"="ghost" y "spirit"="semen". "My Romeo" de Julieta, "when he shall die" (la muerte gozosa de la sexualidad, el orgasmo) quedará desmembrado, "cut up in little stars", en una explosión que realice los deseos carnales de Julieta y la *virtualidad de Mercutio*: Romeo quedará desmembrado "in his mistress circle ... conjur'd down", "...now early down", como lo reconoce Escalus (V.3.208), en la "...foul mouth of outrage...", que permanece cerrada "...for a while" (V.3.215), al menos. Esa desmembración, que en Julieta es imagen cósmica hiperbólica que realiza el clímax sexual, es el procedimiento, recordemos, del *blason*; el cual en el exorcismo de Mercutio es precisamente el desmembramiento crítico-literario del cuerpo femenino de la Rosaline artificial, proceso que cerrando su "círculo mágico" de pies a piernas y muslos, conduce al figurado centro húmedo de los humores con los que Mercutio sueña y que Julieta posee y está por poseer. Esto es, los suyos y los de Romeo.

Los términos primero y tercero (en el orden que se desea) del triángulo-balanza-péndulo autodesignado y autodesintegrado entre los tres personajes centrales se coluden profundamente. Lo cual, con todo, aún resistiría, irónico, que se le deseara contraste. Pero el principio poético sol-Faetón-Julieta-fuego-carnalidad urgente-guerrero-amazona es una elaboradísima construcción sobre una base *masculina*. No olvidemos, como se señaló en su momento, que la *serena* es un protalamio, un tipo de canción que con Spenser, por ejemplo (el letal enemigo virtual de Alice Arden) corresponde al *hombre* de la pareja, en la cual ella ("dear she") acostumbra ser contemplativo y receptivo silencio: ausencia, no sombra. No es

²⁸ No hay que olvidar la compleja interrelación de lo grotesco (*il grotto*) con la esencial subterrenalidad de la hechicería (cf. Wilson 1973, 415-457). O por otra parte, la intrincada abreviación indirecta de Shakespeare en alguna manifestación, por ejemplo, de *Medea* para Lady Macbeth, nuestra *otra* madre de Julieta.

así en el caso de Julieta, final ejecutante del acto sonetista de trascender a la muerte por el ser amado. Ya agotado el racional veneno (Romeo muere por vehículo "gentil", "femenino") en los *labios* de Romeo (histórica sede de la dulzura de *la amada blasonada*) Julieta obra con la daga que se desea sublime expresión, y es violenta penetración aquí y ahora, que no en el más allá. Pero el falo brutal que es Mercurio (todo verbalidad-fantasia-crítica-celos-parodia) es, también, *masculinidad feminizada*, como veremos. Si tenemos dos Venus, también tenemos a Hermes y Afrodita. Y a su criatura: contractura de sus nombres.

Recordemos --pues ni siquiera es menester recurrir de nuevo a lo oculto-- a Castiglione y su Bembo, dialoguista neoplatónico:

Behold the state of this great engine of the world, which God created for the health and preservation of everything that was made: the heaven round beset with so many heavenly lights; and in the middle the earth environed with the elements and upheld with the very weight of itself; the sun, that compassing about giveth light to the whole, and in Winter season draweth to the lowermost sign, afterward by little climbeth again to the other part; the moon, that of him taketh her light, according as she draweth near or goeth farther from him; and the other five stars that diversely keep the same course. (1973, 593)

Shakespeare no debe haber requerido de mucho más para iniciar el movimiento de las órbitas del *Romeo and Juliet* que le ofrecía Brooke, ni tanto más o menos para hacerlas *colapsarse*: el colapso literal entre Hermes y Apolo, ningún Hermes ni ningún Apolo. El conocido enfrentamiento amistad masculina (homoerotismo) vs. amor heterosexual, aquí o en los sonetos, con sus complicaciones y complicidades es todo verdad o todo juego, que es una verdad o nada Verdad. Así como es hipercorporalidad, Mercurio es hiperracionalidad: un sabio melancólico en todas las densidades y liviandades del huevo V/veronés, continente de referencias que devienen incontinencia, complejo producto de la historia cultural.

Dios de los umbrales

La obscenidad de Mercurio, depósito radical de su radical comicidad ha sido objeto de cualquier cantidad de esfuerzos por contenerla. Tal vez la más radical de sus manifestaciones sea su duplicación, exactamente opuesta, del afán de Romeo por ascender a la mansión solar, de "entrar", con las implicaciones del caso, en el interior femenino, que, entre otras cosas, es Julieta. Y ahí consumirse.

Luego de la fiesta y del "exorcismo" fallido de Mercurio, Romeo nos dice, dejando atrás el mundo de las calles: "But soft, what light through yonder window breaks [...] It is my lady, O,

it is my love/ O that she knew she were!" (II.2.2[...]10-11), imagen: "alta" cuya traducción práctica se da como percepción de una "entrada" ("window"), de la cual asoma la luz que se vuelve deseo máximo. Nada sorpresivamente, Mercutio es como un d'amaturgo-crítico que se anticipa a esta frase "sublime" y la "acota" con antelación, pues antes nos da una prefiguración vuelta abajo del mismo contenido, radicalmente cómica, subversiva:

O Romeo, that she were, O that she were
An open-arse, and thou a poperin pear'

(II.1.37-38).

El crítico Mercutio materializa su crítica a través de un pareado que le envidiaría el tieso versificador Romeo. Paródicamente, el primer verso coincide, en tono patético, con la peor de las prosodias petrarquistas. El segundo, como anticipando a los satíricos ingleses del siglo XVIII, cierra el redondo dístico con la mayor de las groserías, golpe bajo entre los bajos.

Curiosamente, "hay una historia rara" para este verso, el cual hoy podemos hallar en casi cualquier edición (que no en todas, por amor a la decencia). Este verso es, paradójicamente, más patrimonio *nuestro* que de los públicos isabalininos. La historia de las constantes reinventones de Shakespeare-el-texto nos indica que, como norma casi infalible, al ofensivo "open-arse" se le convirtió (corrigió) en "open et caetera" casi de inmediato (probablemente desde 1595, seguramente ya en 1597). Hará apenas cuarenta años que "open-arse" se reintrodujo como norma en las ediciones del texto, y tal vez desde 1595 no se le había reconocido validez salvo contadas excepciones (*vid.* Gibbons 1980, 126, n.38). La energía perturbadora de Mercutio, inscrita en la manera que tiene de incomodar a los públicos, también se ha reencauzado como ausencia y se le ha vuelto esfuerzo histórico por contener lo desafiante, lo "disonante", lo disidente.

Pero, por fortuna, Mercutio es esencial para cualquier *Roméo and Juliet*, incluso una que lo conciba bufón sin alma de crítico. De otro modo, Mercutio tendría que ser borrado del mapa.²⁹ El personaje realiza algo tan perturbador, tan históricamente inquietante, que mueve tanto a quererlo silencio cuanto nos ha fascinado. Todo podría perturbar: su posición respecto

²⁹ Siempre *algo* de Mercutio queda aquí y allá, como si los directores-autores se tomaran literalmente lo del cuerpo desmembrado. Hasta en Bogdanov (1987) se le podía, ligeramente, intuir. En Zeffirelli (¡alas!) es irregular elemento que no resuena demasiado después de su muerte sino como extrañamiento de su atractivo, que no sombra de la muerte. No obstante, ese director reconoció la necesidad de utilizar un actor joven y *flaco* (de hecho, expresamente enjuto y de mejillas hundidas) para su Mercutio. Cukor es menos afortunado: su Mercutio es John Barrymore, triste parodia de su fulgor shakespeariano, recordete y pasado de años (pero allí *todos* están sobrecocinados: Norma Shearer, Julieta, Leslie Howard, Romeo). El Mercutio de Lurhmann es, quizá, el mayor mérito de ese irregular pero fascinante filme.

de los protagonistas; el modo en que subvierte temas y poemas; la manera en que muere; su maldición, permanencia soterrada pero viva en la tragedia. El poder de Mercurio es tal que el autor de un provocativo tratado en exclusiva dedicado a su historia afirma: "For our time Mercurio, with his history, is in fact the hero of the play, and keeps it alive" (Porter 1988, 192).

La opinión concluyente y "grave" de Porter puede compartirse o no. Pero es una de las posturas más radicales que podemos encontrar en la crítica de *Romeo and Juliet*. Y no sólo por eso es pertinente remitimos al texto de Porter, si bien en su afirmación se asienta un argumento vigoroso para confirmar cómo, siendo la "imperfección" explosiva que es, *Romeo and Juliet* confirma su errática naturaleza en las respuestas de sus lectores-espectadores de todos los tiempos y orígenes. Tan es esta obra ejemplo de la inestabilidad crítica que, con todo, sigue existiendo, vigorosamente popular, reinención tras reinención, a partir de ser su propia denuncia de irresolución, incontinencia y autoironía.

La contribución, grande, de Porter no está en confirmamos que la propia historia crítica de *Romeo and Juliet* es correlato de su ser crítico. Porter comienza por presentar una premisa de lectura más que valiosa: el personaje shakespeariano es una entidad autónoma que procede de la historia cultural y concurre asimilada poéticamente en la textualidad shakespeariana, individuada por la creatividad individuada, para proseguir hacia la realización teatral e histórica que a su vez conforma una historia en construcción permanente autorreferencial y autodestructiva. En pocas palabras, una entidad de la cultura impresa como personaje shakespeariano. El texto de Porter es un portento de amor literario y académico. Porter concibe una ruta o tránsito que conduce a Mercurio desde Mercurio (Hermes).³⁰ El tránsito de Mercurio-Mercurio (el de Shakespeare) va de la antigüedad clásica a través del Renacimiento hasta el tiempo de lo moderno. A la larga, Mercurio-Mercurio se convierte en un recipiente de múltiples acepciones que no se ordenan cómodamente sino que consituyen espacios de tensión y redefinición. Aquí y allá, Mercurio-Mercurio captura y desecha significaciones, y media otras tantas. Para cuando alcanza a Shakespeare, tan voraz como él, se transforma en el inasible personaje individuado, con una extensa e intensa vida cultural.

La trayectoria de este Mercurio-Mercurio tiene por fundamento una interesante diferencia histórica-cultural. En el Renacimiento inglés, como en el resto de Europa, la

³⁰ Por supuesto que muchos de los atributos se derivan desde mitologías previas a la griega, y algunos se comentarán muy brevemente en cada oportunidad conforme a los relatos y explicaciones básicas ofrecidas por Graves (1960) y Campbell (1982).

mitología clásica sirvió a modo de depósito del discurso amoroso abiertamente erótico. Pero la cultura plástica inglesa del periodo es comparativamente mucho menos abundante que en el continente. Por ello, los principales vehículos de tales discursos fueron, en su inmensa mayoría, literarios, gráficos o emblemáticos.³¹ Para Porter, conforme a la iconografía pertinente, el atractivo de Mercurio es primordialmente homosexual.

Porter distingue dos tipos principales de homoerotismo. Uno es el de las representaciones andróginas o afeminadas del dios Hermes-Mercurio;³² el otro, el que subraya su "falicidad".³³ Para éste, en especial, Porter presenta imágenes de Mercurio que lo emplean como señal de caminos,³⁴ retratándolo como mitad hombre-mitad saeta con un falo enorme. Semejantes usos sociales-culturales tienen su raíz en la práctica griega de colocar Hermes fálicos (que después devienen "hermes", esto es, el nombre del dios como denominación de este tipo de columna limítrofe) en calles y entradas de las ciudades griegas (figs. 65A y 65B, y 66). Esta brutal caracterización física es la que Porter identifica como la matriz primordial para el Mercurio-Mercurio de Shakespeare: "Mercurio is Shakespeare's most phallic character" (1988, 175), como se evidencia en su lenguaje. Ciertamente resulta difícil hallar a otro como él en cuanto al falocentrismo de su discurso.

Pero Porter identifica también otra serie de rasgos derivados de su evaluación iconológica: la juventud de Mercurio se entrelaza, luego, con su elocuencia, su fantasía, su cinismo, su irreverencia, su misoginia y su muerte. En todos los casos, lo que predomina es su imagen como el Mercurio guardián de los umbrales: el falo de Mercurio se empleaba como advertencia contra los intrusos. Todos los rasgos del Mercurio shakespeariano, en efecto,

³¹ La discusión pertinente de esto se halla, desde luego, en Purdon (1974).

³² Las representaciones del dios varían enormemente según periodos o estilos. Aquí por lo pronto vale la pena ver una de las estatuas mejor conocidas, la de Fidias (fig. 64), cuya gracia helenística no deja de ser pertinente a la afirmación de Porter.

³³ La correspondencia atributiva con Priapo es evidente, incluso, como se verá, en cuanto a la colocación de imágenes exageradamente fálicas a manera de protección en las entradas de ciertos recintos, lupanares incluidos. Hermes, nos dice Graves (1960, 66-67) está asociado con la falicidad desde su inicio, pues procede de "stone phalli which were local centres of a pre-Hellenic fertility cult". Asimismo, la invención del fuego se le atribuye por motivos sexuales: "because the twirling of the male drill in the female stock suggested phallic magic". Es, desde luego, ladrón del fuego y respaldo del hombre a través de Prometeo.

³⁴ Entre sus múltiples atributos, Mercurio es dios de los viajeros; como tal, tiene correspondencia con San Cristóbal, y así incluso con una lejana imagen del Cristo de los viajeros.

pueden remitirse al concepto "umbral", en especial al de la muerte propia y de los amantes,³⁵ umbral y crepúsculo del triángulo del *fin'amor* en crisis dramática.³⁶

Una de las más provocativas conclusiones que se puede obtener a partir de esto es que tal carácter de umbral se corresponde con su verbalidad, toda conciencia, hiperracionalidad e hiperactividad crítica. En él, el verbo es conducto, pasaje, puerta. La actitud verbal predominante en Mercutio es cínica, efusivamente consciente de lo que subvierte, como se ha reiterado, y resulta por ello tanto más amenazadora: es una especie de "hiper"función poética del lenguaje. Con todo y su falicidad y amor por lo execrable, Mercutio es hiperverbalidad dramatizada, amén de ser hiperactividad dramatizada: es el guardián del umbral que es la literatura y su crítica.³⁷

La presencia de este guardián de umbrales quiere establecer una radical separación de los discursos "femenino" y "masculino" para salvaguardar lo homoerótico de lo heteroamoroso. En esta dirección, el análisis de la relación Mercutio-Romeo en Porter no aporta demasiado, no obstante, a lo que se puede distinguir desde *The Two Gentlemen of Verona* o los sonetos: la conflictividad que Kahn (1981) tan bien distingue como energía disyuntiva inherente a esos textos, parte esencial de la subversión cómica de Mercutio y nuestro interés aquí: un elemento de inestabilidad.

In brief, Mercutio by his phallocentrism, his scorn of heterosexual love, and his own invulnerability to the wounds of heterosexual love, seems subversive to the project of feminist (and psychoanalytic) criticism of a certain sort, that project being the continuing

³⁵ Ciertamente, Hermes-Mercurio es el conductor de las almas al Hades, algo que tiene sus resonancias en Shakespeare. Hermes se entrelaza, pues, con los egipcios Thoth, dios de la inteligencia y con Anubis, conductor de las almas al submundo. La controversia entre Romeo el galeón petrarquista y la carreta estercolera, con el eco del "conductor", remitidos a Mercurio, tiene intrincados recovecos genealógicos e imaginativos, por decir lo menos.

³⁶ Esto nos hace, por fuerza, devolvemos a las implicaciones de la astrología y la alquimia en *Romeo y Julieta*. El mercurio, por ejemplo, es la matriz de todos los metales, único signo, que combina todos los signos. En él "la esencia lunar domina a la solar, que a su vez 'fija' la cruz de los oponentes elementales". Es la manifestación de la materia prima y también el "dragón venenoso", que lo devora todo, el agua que da escalofrío y el presentimiento de la muerte" (Burckhardt 1994, 75, 136). Etc. En efecto, *umbrales*, residencia de la oscuridad y la luz a la vez. Recuérdese que en la representación del universo con Isabel como soberana, en efecto, a Mercurio se le adjudica la esfera de la elocuencia. ¿Habrá siquiera que mencionar a Hermes (Trismegisto), guardián de la sabiduría oculta? Porter no considera estas implicaciones tal cual, pero son obviamente concurrentes en su historia cultural iconológica.

³⁷ La colocación del planeta-dios-metal en la esfera isabelina como "elocuencia" parece tanto consignar como confirmar esta asociación. Desde luego, otra referencia cruzada es con el atributo de la sabiduría ("wisdom"), que también tiene sus ecos zodiacales ...y sociales, con la atribución de su patronazgo de los comerciantes y los ladrones, donde "wisdom" es más bien "cunning".

politicization and prescriptivization of gender and affectional orientation, in ways that exclude Mercutio. (Porter, 1988, 198)

Romeo and Juliet conduce a una historia crítica que es parte eficiente de su propia inestabilidad inherente. Los polos de la producción y de la recepción de *Romeo and Juliet* se pueden tocar en innumerables ocasiones y en todos los casos su reciprocidad es dinámica; pero tal vez la reciprocidad no sea siempre utópica-idílica. La errancia de cualquier crítica de *Romeo and Juliet* está en máxima reciprocidad dinámica con la errática obra, por simple o compleja que sea porque, paradójicamente, todo lo que en esa obra (se) desea estar en reciprocidad lo está y no: siempre es un algo tentativo, en proceso un "account which [is] plainly provisional" (Ryan 1995, 16). Cada una de ellas es una opción, de contención o de liberación, ante un artefacto que nos alcanza en el mismo punto en que se produjo: una crisis que estalla y rebasa cualquier marco, incluido el propio.

No es en balde la violencia que Porter ve en el método de "curación" que Shakespeare, según aprecia, aplica a su inquietante conflicto: la muerte, radical y temprana, de Mercutio, una especie de represión concomitante a la respuesta mayoritariamente represiva que tal personaje recibe de continuo desde su aparición. Esa violencia se asemeja a la de la "cura" que sufre Alice Arden. Esa "cura", la violencia, a veces la extrema, es de hecho la que se aplicaba a las "históricas", término que se puede traducir, desde luego, como "desafío", y que se puede volver más significativo si localizamos otra variante del contexto de producción de *Romeo and Juliet* que se inscribe en nuestra complicada, exuberante e inestable relación con esa obra, y de esa obra consigo misma.

* * *

Curas radicales: masculino en femenino en masculino

La primera impresión de Coleridge sobre Mercutio, la de las notas, podría dirigimos a una matriz específica entre las que, con Porter, son interesantes matrices que podrían haber concurrido en la voraz imaginación shakespeariana para conformar a Mercutio y su energía.

Si hubiera que elegir algún ejemplo que contradijera a Coleridge (de un modo superficial, con la sencilla reacción del sentido común) cuando nos ofrece a Mercutio como "a perfect gentleman" con todos los modales y sentimientos que convencionalmente reconocemos a través de esos términos, tendríamos frente a nosotros una tarea maratónica-paradójica. Habría que citar casi su texto entero, pues no hay tres líneas consecutivas – incluso en su duelo con Tybalt y en su muerte– en que Mercutio no sea el maestro de la

elocuencia refinada y obscena explícita o implícita. La crítica tradicional (por ejemplo, Gibson 1977, 100) consagra tradicionalmente la escena en que Mercurio se encuentra con la Nodriza (II.4) como el momento cumbre de la comicidad, diciendo que "the two chief comic elements meet" ...y poco o nada más. La verdad es que la Nodriza es más un objeto de escarnio que agente de comicidad de la escena. Y, como se ha dicho, la comicidad de la Nodriza no alcanza para mucho más que para, con bromas, reforzar la influyente sexualidad de la obra, su pertinencia y permanencia, sí, *pero siempre dentro de la institucionalidad del texto "alto"*. El agente cómico trascendente es Mercurio. Gibbons, por ejemplo, supone una igualdad entre estos personajes que no es totalmente defendible, por ejemplo, cuando afirma que: "Relying on custom and convention, simplistically conceiving the spirit of comedy as merely play, [the Nurse and Mercurio] fail to recognize the dark aspects of the Dyonisiac even as it visibly expresses itself through them" (1980, 66). Este autor parece no reconocer la diferencia esencial entre la comicidad auténticamente anárquica y consciente de Mercurio, y la comicidad chata de la Nodriza, colocándolas al mismo nivel.³⁸ Pero la comicidad de Mercurio opera de modo tan distinto como son distintos tanto sus orígenes como sus objetos. "The dark aspects of the Dyonisiac" son precisamente su dominio.

No sólo es Mercurio un elemento anárquico por igual en colusión con, como con pertenencia al, estrato "alto" de la obra, sino que su papel como eje de la catástrofe es una función dramática mucho mayor que la más específicamente mecánica de la Nodriza. Si a ésta se le ha identificado frecuentemente como un elemento contrastivo para Julieta, ello en todo caso no es sino marginal. Importa más, en todo caso, que la Nodriza haga autorreflexión en Julieta como imagen imposible dentro de su juego meramente necio. Mercurio, por lo contrario, es término *virtual-real* del conflicto amistad masculina-amor matrimonial, el Yago del Otelo-Romeo y de la Desdémona-Julieta: su reiterada oposición cómica al enamorado petrarquista transformado en enamorado verdadero es verdaderamente desequilibrante; tanto así, que, en efecto, no muere sólo porque fuese tan atractivo *per se*, sino porque su atracción es efectivamente la atracción de una muerte y varias muertes, reales, simbólicas, de conceptos, de edades y autoimágenes. El conductor de las almas al Hades, el rival y la muerte en imposible conjugación-consumación.

³⁸ Se opone, entonces, a la visión de Kott (1987), multicitada como aguda percepción de la esencia de este tipo de personaje en Shakespeare.

Mercutio tercer término es *segundo* término de un triángulo amoroso. Una confirmación se halla al explorar el influjo *melancólico* en *Romeo and Juliet*, pues nos relata a un Mercutio andrógino. La melancolía convencionalmente se ha depositado en el amante petrarquista (e históricamente se ha convertido en fijación). Pero tal cosa es francamente artificial, en el sentido de falsa, precisamente como *principio* del Romeo-parodia petrarquista: si el influjo tanto "genial" como "enfermo" de la "negra bilis" se asienta en Romeo, eso no sucede sino *desde Mercutio*, quien nos demuestra que tal vez querría intercambiar humores con el "Friend". Notemos que el propio padre de Romeo juega uno de los infinitos juegos de palabras cuando habla de que su hijo "makes himself an artificial night", donde "night" es "(k)night". Ambas cosas son artificiales, tanto la noche (que Romeo persigue porque es requisito perseguirla como amante "melancólico") cuanto el "(k)night" Romeo: una *autoconstrucción* del amante "melancólico" simple y convencional. Pero Mercutio, el "perfect gentleman" invertido de Coleridge-antiColeridge es el *melancólico* complejo, turbulenta confección-caos del concepto.

Winfried Schleiner (1991) ha demostrado que los retratos de la melancolía tal cual se han manejado a partir de las extraordinarias contribuciones de la iconología de Saxl, Yates o Panofsky, entre otros (es decir, determinaciones de la melancolía como marco general de un espíritu "genial" o "heroico" siguiendo la definición de la herencia *aristotélica*), deben complementarse con la aparición de un renacimiento intersecular de concepciones de ese humor conforme a una visión *hipocrática*: la de la melancolía *como enfermedad*. De nuevo, estamos hablando de un tiempo-espacio crepuscular en la historia de la cultura y del pensamiento de Occidente, del momento de su decisiva y casi errática dramatización. Kepler manifiesta un caso patente. La complicación de ambas ofertas se traza desde el Wittenberg de Lutero hasta Thomas More en Inglaterra. "Melancholy covers conditions from madness to genius" (Schleiner 1991, 10): desde lo maniaco hasta lo depresivo. Se le asocia, sí, con la bilis oscura, pero esto conduce tanto a la mente lúcida como a la confusa; a la imaginación enferma o vigorosa; a lo sobrenatural, sublime o demoníaco. En una palabra, a una especie de mezcla turbulenta y conciliatoria de los retratos mercutianos de Coleridge y Gibbons.³⁹

El concepto, históricamente, se "oscurece". Las tradiciones médicas "devalúan" la

³⁹ No es de pasarse por alto que la predominancia de la bilis negra se concebía como origen de estados diversos, no sólo para el estado lánguido, taciturno e introspectivo.

melancolía neoplatónica al asociarla con la imaginación enferma;⁴⁰ la teología la interpreta como tentación que conduce a la desesperanza; las instituciones religiosas la manipulan como origen de herejías de adivinos, exorcistas y falsos profetas; las Arcadias y Utopías reflejan una u otra tendencia; a las brujas y los embrujados se les trata como afectados por la "negra bilis". Como enfermo o inspirado melancólico, pues, Mercurio es, sin duda, también *segundo* término del triángulo: un "...itself/ But by reflection..." que es, ahora, *Romeo* en reflexión, por virtud de la concurrencia en el concepto. El triángulo, más que nunca al parecer, se asimila a la imagen del alma inscrita en el *Rosarium*, tal como nos la relata Campbell:

The left, the side of the heart, the shield side, has been symbolic, traditionally and everywhere, of feeling, mercy and love, vulnerability and defenselessness, the feminine virtues and dangers: mothering and seduction, the tidal powers of the moon and substances of the body, the rhythms of the seasons: gestation, birth, nourishment, and fosterage; yet equally malice and revenge, unreason, dark and terrible wrath, black magic, poisons, sorcery and delusion; but also fair enchantment, beauty, rapture and bliss. And the right, thereby, is of the male: action, weapons, hero-deeds, protection, brute force, and both cruel and benevolent justice; the masculine virtues and dangers: egoism and aggression, lucid luminous reason, sunlike creative power, but also cold unfeeling malice, abstract spirituality, blind courage, theoretical dedication, sober, unplayful moral force. "The body", states the *Rosarium*, is "Venus and feminine, the spirit is Mercurius and masculine". But the soul is the two: *Anima est Sol et Luna* [...] The building of such a soul is what has here begun. (1991, IV, 288-289)

Es principio e *irresolución*, se podría añadir. Porque tal construcción del alma ni comienza ni se concluye en *Romeo and Juliet*. Prácticamente cualquier postulación simbólica hermética acerca de *Romeo and Juliet* parece estar contenida en esta descripción, cuyos elementos, incluso *verbatim*, podemos reconocer, con un mínimo esfuerzo, en nuestra obra. La pregunta es, no obstante: *¿which is which?* El sistema (si lo hay) aspira (si es que lo hace) a un planteamiento de interacciones dramáticas entre nuestros términos-personajes-principios-símbolos tan complejo (o tan simple) que su propia fuerza es (sería) su propio colapso: "(n)eitherfish(n)orlflesh".

También se puede, considerando el carácter melancólico como operativo para Mercurio, proponer otra inquietante posibilidad, que es la misma. Es cuestión de considerar, por ejemplo, la imaginación febril y elocuentemente oscilante de Mercurio. Notemos en Mercurio a la *Facundia*, a quien "loves to hear himself talk, and will speak more in a minute than he will stand to in a month" (II.4.144-146); pero también notemos a quien "... talk[s] of

⁴⁰ Un desarrollo científico dinámico desde Harvey, quien pregunta *cómo*, en oposición a la clásica visión de Vesalius, cuya matriz es *qué* (cf. Darst 1984, 4, 12).

dreams, which are the children of an idle brain, begot of nothing but vain fantasy..." (I.4.96-98), un visionario, un Hermes Psicopompo traducido en enfermedad mortal, histeria conductora al Hades. Con Schleiner nos podemos remitir, entonces, a la contemporánea y violenta "curación" de brujas en Alemania, por motivos de pecado, irracionalidad y enfermedades atribuidas a la melancolía. Este autor cita a un erudito de Wittenberg quien evidencia la típica identificación de una "histeria", por supuesto, "femenina": "[...] spectres of this kind haunt most often the curious, melancholics, the sad, the fearful, and above all the female sex: but what absurdity cannot be persuasive to them?" (en Schleiner 1991, 85).⁴¹ Estupendo problema para el actor y el director: ¿sigue Mercurio las opiniones del doctor de Wittenberg al pie de la letra, y hace total mofa de los sueños; fue su discurso de Mab una parodia de la fantasía melancólica que es él mismo?⁴² ¿Quién resulta presa de la melancolía que es debilidad y "afeminamiento"? Pues tal identidad cabe en *Romeo and Juliet*.

Se puede argüir que el "alma" de la que habla Campbell es Romeo, y que la pugna de los "lados" es la de Mercurio y Julieta. Algo así quiere Conejero (1980) para casi todo Shakespeare. Empero, recuérdese que la furia de Romeo ante el cadáver de Mercurio incluye la chocante-inquietante afirmación: "O sweet Juliet,/ Thy beauty hath made me effeminate/ And in my temper soften'd valour's steel [metal de Marte]" (III.1.115-117). Claro está, esto sucede a la muerte de Mercurio, y la "belleza" de la Venus parecería aclarar el asunto: Julieta-Venus, Mercurio-Mercurio. Pero Mercurio es el "histérico" y Julieta la "amazona". Y Mercurio se entrelaza con Saturno, y Romeo con la Luna (¿que quiere hallar al sol?), y Julieta es el sol ¿pero es Venus? ¿Y las *Geminae Veneres*: Mercurio y Julieta o Romeo y Mercurio? ¿Hermes-Afrodita sin guión? Al final lo que queda como refugio es que los tres son *personajes* dramáticos. Personajes *shakespearianos*, para más datos. Personajes *complejos*, para aún más datos. Personajes shakespearianos complejos cuyas matrices histórico-culturales son deliciosamente complejas. Pero personajes dramáticos al fin.

Mercurio es un gran enigma, y un gran personaje de un drama, de la *actividad*

⁴¹ Es ésta una opinión que debo registrar pero que evidentemente no comparto.

⁴² El filme de Zeffirelli presenta un Mercurio errático, cuyo discurso lo lleva al centro de la plaza donde morirá en enloquecida búsqueda de su propia fantasía. Su actor opta por el Mercurio de amplios vaivénnes de humor: "mov'd to be moody, and moody to be mov'd", un tipo siempre en conflicto, el "alma de la fiesta" que no está "waving but drowning". La versión de Cukor, por lo contrario, muestra a un Mercurio que es todo bromas inconscientes de cualquier implicación, casi un ebrio estúpido, algo más como lo que desea Gibbons. Lurhmann sigue, conscientemente o no, pero muy atinadamente, a Porter (1989).

mercurial que es el drama:

El mercurio es, en principio, sólo una manifestación de la materia prima; pero, en definitiva, es esta misma. En el libro de Fra Marcantonio sobre la luz que surge de las tinieblas, se dice: "...mas yo sé muy bien que vuestro mercurio secreto no es otra cosa sino un espíritu vivo, ubicuo e innato que, con el aspecto de un vapor gaseoso [de un influjo espiritual], baja continuamente del Cielo a la Tierra [y a los seres de la Tierra] para impregnar su cuerpo poroso y que luego nace entre los azufres impuros [las materias corporales] para pasar de naturaleza volátil a sólida y tomar la forma de la humedad radical (*humiditas radicalis*)." (Burckhardt 1994, 134)

...no una fijación simple. Mercutio-Mercurio-mercurio-drama es uno de los grandes inestables.

De cualquier manera que se plantee el trabajo histriónico, lo cierto es que si la Nodriza puede "fail to recognize the dark aspects of the Dyonisiac even as it visibly expresses itself through [her]", como lo quiere Gibbons, es muy difícil que lo mismo sea cierto para Mercutio, quien sabe, con comedia profunda, que "Alas, poor Romeo, he is already dead..." (II.4.12). La referencia inmediata es a una muerte de Romeo que, por lo pronto, es sólo imaginaria y debida a que ha sido "stabb'd with a white wench's black eye" (II.4.13), señal del Mercutio que se pitorrea de un Petrarca; sin embargo, también es *visionaria*, convocación de las sombras-sueños. Con todo y la directa crítica antipetrarquista, la afirmación de Mercutio no podría ser más verdadera. Él es el único consciente, en su furor, de la amenaza de la realidad-Verona que es Tybalt: "...is he [Romeo] a man to encounter Tybalt?" (II.4.16-17). Pregunta cuya respuesta está en la repulsa de Julieta por parte del Romeo que se autoconstruye en "a man to encounter Tybalt". Y que tiene un sarcasmo en que el "man to encounter Tybalt" es Mercutio mismo, próximo a morir, "stabb'd" no por los ojos negros ("Dark") de una mujer (Lady) de tez "white" ("Fair), sino por la espada (penetración violenta) que lo alcanza a través de la presumida defensa-irrupción del "Friend" Romeo, un "Boy" (youth") (III.1.65). Mercutio es "a man to encounter Tybalt" "...and Romeo", a quienes conduce a la muerte después de su muerte, y los pone entre la nave del amor y la carreta de la carroña.

Gibbons quería que Mercutio y la Nodriza operaran del mismo modo, que simplemente nos hicieran un relato de lo "bajo" en mera oposición, con distintiva claridad, respecto de lo "alto": "...both in their individual styles express unquestioning acceptance of the conventions of society, mundane, material, public" (1980, 66). El que la Nodriza sea así de unidireccional es casi inevitable, los límites de su mundo no se transgreden sino como acto colectivo fugaz. Mercutio, por lo contrario, es un espíritu de transgresión desde el interior mismo de su concepción ya sea que contemple apenas *una* de todas las variantes (a veces

desvariadas) propuestas por aquéllos o este comentarista. Si con la Nodrizza tenemos un personaje "típico", diría Coleridge, "...this character of admirable generalisation..." (1960 II, 99), su "tipicidad" es como esa generalización de partes que nos exigiera Alberti, pero complicada con la verosimilitud que la ha hecho --no según Coleridge sino según la conseja popular que Coleridge refuta-- capaz de pasar cualquier "test of the microscope" (*idem*). Si Mercurio es un "tipo", su presunta "tipicidad" sería más como la de las figuras del *Juicio Final* de Miguel Angel, abstracciones a la vez que estudios oscilantes, conglomerados de energías dispersas, apenas contenidas cuanto vibrantes; pasiones que son espíritus crepusculares en cuerpos inconclusos.

O sería como *un San Sebastián del Greco* (fig. 67), un complejo juego con las figuras masculina y femenina que no es una ni otra, ni por fuerza de un programa "inherente" ni de uno "externo", crítico. Este San Sebastián, extrañamente abstraído de la muerte que viene, tiene clavada una flecha casi en el corazón (como lo exige la tradición, *cf.* figs. 68, 69 y 70) de alguno de sus *dos* cuerpos: el masculino, desproporcionado hasta la diseminación (nuestra mirada no puede abarcar todo el cuerpo a un tiempo sin diluirlo en derrames de carne); y el femenino, un torso que palpita y urge (marcado a nuestra izquierda desde la cintura como *otra cintura*, más delgada), que se tuerce, que sube hacia incipientes senos: uno casi "indefinido" (infantil-adolescente) el otro, juvenilmente femenino, los pezones erectos. Ese cuerpo se derrama hacia el ojo-ombigo que es casi vaginal, un cauce carnal pronunciado y oscurecido cuya continuidad nos guía al pubis oculto por una delgada tela que nos niega la definición del órgano cubierto en medio de piernas abiertas y recogidas, imposiblemente recogidas, con una liviandad *horizontal* más que *vertical*, por obra de la contracción, casi imperceptible, de la cadera, que tira hacia atrás y abajo.

Este San Sebastián del Greco tira hacia arriba con la fuerza del cuerpo femenino que lucha por surgir, y se deja caer, pero imposiblemente, con la gravedad de un cuerpo demasiado grande, demasiado "pesado", demasiado "blanco" para la oscuridad de los torsos contraídos, que apenas se sostiene sobre la punta de unos pies esforzados, y sobre la rodilla que remata una pierna informe. El rostro extático-indolente corona una cabeza minúscula para el marco "masculino" a partir de un cuello que viene de "adentro", desde el contenido "femenino", surgiendo de los hombros, sobre todo de la clavícula derecha. La curva desde el pie derecho hasta la cara y la punta de la cabeza sigue la fuerza del torso atrapado y se colapsa con él, un torso que --lo sabemos porque es lo que más nos cautiva-- empuja hacia

adelante, y hacia afuera del cuadro, también, en ese quiebro de la cintura sobre la cintura.⁴³

El Greco es elocuencia de lo imposible de circunscribir, de lo inestable: es testimonio parcial de Mercurio (¿carece de la comicidad subversiva, si bien es subversión?), no de la Nodriza. Mercurio jamás podría ser una generalización. No es una generalización de la "histeria". El histérico es él. Los grandes personajes cómicos se resisten a la determinación, aunque sean como matriz "típicos". Y este cómico, además, es deseo de múltiples símbolos.

Con su muerte Mercurio se convierte en un fantasma amenazante para el resto de la obra, una pervivencia por vía del silencio: su premonición, tanto la citada "he is already dead", como la maldición contra ambas casas, lo reconstituye del modo inverso al que empapó el drama de palabras obsesivas. "Ask for me tomorrow and you shall find me a grave man" (III.1.98-99): el facundo es ahora cadáver silenciado pero no menos elocuente. El cuerpo siempre activo y desafiante —en todas sus potencias— es de nuevo —como siempre— "worms' meat" (III.1.109). Se ha transformado. Y nunca concluyó. Como los cuerpos de Miguel Ángel o del Greco, es una inconclusividad, término ausente al que hubo que matar.

La cultivada boca soez: conciencia

La vida de Mercurio se nutre de actos bucales y vocales irredimidos e irredentos, como el de injuriar. El problema adicional con la cohesión de *Romeo and Juliet*, luego, es que el caballero Mercurio, siendo falso expreso y boca, estómago e intestinos reales, es por igual conciencia lingüística, verbal, literaria y cultivada, cuanto erupción física. No es en realidad sólo un bufón ni sólo charlatán, sino figura reflexiva múltiple y crítica, noble y cultivada de y en modos nobles y cómicos, y es *el* cómico a un tiempo. La prosa de Mercurio, brutal y corruptora, es canal intenso de una literatura vuelta literalidad —y de su propia crítica.

Mercurio sabe cuándo y cómo aplicar las reglas, no sólo vive a través de ellas, como el bufón típico. Su estilo no deja de hacer resonancia paródica de las maneras gentiles en que

⁴³ Compárese este San Sebastián (fig. 67), de la Catedral de Palencia (obra temprana, ¿1585?), con el San Sebastián del Museo del Prado (fig. 68) posterior a 1600. Los comentarios sobran, quizá a excepción de advertir en la obra posterior la tópica colocación de la flecha debajo de las costillas al lado derecho, el evidente recurso al mismo modelo (para el segundo como autorreferencia), la pasmosa soledad, y la flecha que hiere *el* sexo. Cf. también el San Sebastián de Antonello (ca. 1475, fig. 69), para un contraste con lo constructivo; interesante ya que la arquitectura se autonefriere, irónica, en un cubo (¿cuasiescheriano?) con la fría indiferencia de los habitantes de ese mundo aquí sí poblado; la flecha bajo el corazón es la esperada en todos los casos; el sexo de éste, no obstante, es inconfundible. Y véase el maravilloso San Sebastián de Reni (fig. 70, fechado 1634), torcedura desde las sombras de Caravaggio, adopción tímida de los tonos intermedios contra el gran maestro de la expresión, y visión completa de un dolor humano que mira a Dios.

se expresa Castiglione, su hipotético progenitor como caballero:

As here can be no circle without a centre, no more can beauty be without goodness. Whereupon doth very seldom an ill soul swell in a beautiful body. And therefore is the outward beauty a true sign of the inward goodness, and in bodies this comeliness is imprinted, more and less, as it were, for a mark of the soul, whereby she is outwardly known; as in trees, in which the beauty of the buds giveth a testimony of the goodness of the fruit. And the very same happeneth in bodies, as it is seen that palmisters by the visage know many times the conditions and otherwhile the thoughts of men. (1973, 592)

Mercutio puede responder a éste, otro padre putativo de Romeo y de la obra, en una diatriba contra Benvolio cuando el otro gentil Montague busca evitar una riña con los Capulet en la bochomosa atmósfera de las calles de Verona. Benvolio se extraña de la afirmación de Mercutio en el sentido de que lo considera "as hot a Jack in thy mcod as any in Italy", noción que en Shakespeare y sus tiempos tiene no pocas deudas con Castiglione de modo indirecto, aparentemente ausente del "book"-programa de la obra, si presente en la tradición popular fisionómica, elaboración errática de la "ciencia" a la que remite Castiglione.

Como de costumbre, Mercutio nos revela las implicaciones no construidas —que no pueden ser construidas pues son en efecto experiencia dramática— de los métodos de demostración de los dialoguistas castiglionistas, al volverlos parodia contingente:

Nay, and there be two such, we should have none shortly, for *one would kill the other*. Thou? Why, thou wilt quarrel with a man that hath a hair more or a hair less in his beard than thou hast. Thou wilt quarrel with a man for cracking nuts, having no other reason to but because thou hast hazel eyes. *What eye but such an eye would spy out such a quarrel? Thy head is as full of quarrels as an egg is full of meat*, and yet thy head hath been beaten as addle as an egg for quarreling. Thou hast quarreled with a man for coughing in the street, because he hath wakened thy dog that hath lain asleep in the sun. Didst thou not fall out with a tailor for wearing his new doublet before Easter; with another for tying his new shoes with old riband? *And yet thou wilt tutor me from quarreling!*

(III.1.15-30, énfasis mío)

Mercutio es, en efecto, tercer término en los diálogos de los caballeros: crítica. Le habla a Benvolio como si hablara de Benvolio, pero habla de sí mismo: "The head (egg) full of meat". Y también intuimos que al decir "and there be two such, we should have none shortly, for *one would kill the other*", se refiere a sí mismo: "*What eye[!] but such an eye[!] would spy out such a quarrel?*" Lo más importante es que el Mercutio subversivo del "jook" castiglionista no sólo resulta A) en crítica del modelo caballeresco, sino en B) su propia crítica y muerte, y C) la crítica del reencauzamiento del amor platónico en la dirección que propone M. Bembo.

Porque Mercutio opera como tercer término *entre* Julieta y Romeo, conforme al triángulo "normal" del *fin'amor* (vid. Campbell 1991). En Shakespeare, como lo relatan los sonetos, ese triángulo es una modificación del esquema del Caballero, la Dama y el Señor, del modo sutil inscrito en el libro IV de Castiglione, y apunta hacia la crisis del amor heterosexual *versus* el homoerotismo. Así, Mercutio es, sí, término en un triángulo, pero un triángulo que, como el de los sonetos, oscila en una conflictiva tensión-fusión. Mercutio es crisis de sí, de la literatura que tan conscientemente lo informa, de su hiperconciencia de la letra. Y también porque se asimila a los *otros* términos, incluida la *otra* eficaz crítica del multimanipulado y vapuleado Petrarca: la Dama-amazona-sol-Julieta.

La diosa ausente del amor artificial de Romeo será destazada para el exorcismo, como hemos visto. Julieta desmiembra a Romeo para hallar el nombre: "It is nor hand, nor foot,/ Nor arm nor face, nor any other part/ Belonging to a man" (II.2.40-42). El soneto de I.5 hace sutil comicidad de un *blason* que de prometer muerte y despedazamiento alcanza la sacralización del instante para luego volcarse a la realidad de jóvenes cuerpos víctimas de espadas y dagas mutiladoras. El *blason*, como figura ubicua del "book" de *Romeo and Juliet* que se hace cuerpo, también tiene un eco en Mercutio. Se trata de comedia, de la favorita práctica medieval de destazar y desacralizar el cuerpo divino:

Los juramentos, con sus *despedazamientos* profanatorios del *cuerpo sagrado*, nos remiten [...] al tema grotesco y corporal de las imprecaciones y las groserías (enfermedades, deformidades y órganos de lo "inferior" corporal). Todos los elementos de la plaza pública⁴⁴ [...] están relacionados desde el punto de vista temático y formal. [...] Todos están unidos a la *alegre materia del mundo que nace, muere, da a luz, es devorado y devora, pero que siempre crece y se multiplica, volviéndose cada vez más grande, mejor y abundante*. Esta alegre materia es a la vez *la tumba, el sueño materno, el pasado que huye y el presente que llega; es la encarnación del devenir*. (Bajtín 1979, 175)

La tragedia lamentable es parodia, comedia.

Y sin embargo, aunque en Mercutio alcanza la categoría casi de la descripción de Bajtín, todo esto es más una asimilación entre el "book" abstracto y prescriptivo, y la encarnación que es desmembramiento: un signo crepuscular, un algo "en medio". De nuevo, como en el soneto 73. Mercutio, el crítico del petrarquismo y rey de las obscenidades

⁴⁴ Un mérito adicional de Zeffirelli es su selección de la plaza pública como un teatro mayor (primordialmente de Mercutio) para su *Romeo and Juliet*; mejor aún, la maldición de Mercutio, liturgia de la corrupción y agusanamiento, se da desde lo alto de los escalones que llevan a la iglesia, a donde trata de llegar antes de desplomarse. El director —italiano— conoce sus calles, arquitectos y pintores: estamos ante la subversión del espacio-plaza-mundo de *La entrega de las llaves*.

escatológicas y poéticas cae en el crepúsculo de lo inestable en trayectoria a Saturno.⁴⁵ Constituye una fuerza de subversión al interior de los modos mismos de lo sancionado como "alto", cuanto del proceso histórico del desarrollo de un drama moderno: de un arte que aprende a autoridiculizarse. Mercurio no es "a lover"; pero conoce sobremanera a "lovers" como Romeo y hace gala de un gigantismo a la Rabelais en su falcidad y digestividad. Esto es una predominancia de la sexualidad virtual convertida en recurrente obscenidad verbal: un gigantismo burlón y apasionado con que convierte todo en la materia terrena. El fenómeno Mercurio, luego, se asemeja de nuevo a lo que Bajtin propone así:

[La] verdadera naturaleza [del grotesco] es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una *fase indispensable*, inseparable de la *afirmación*, del nacimiento de algo nuevo y mejor. En este sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo. El principio material y corporal triunfa así a través de la exuberancia. [...] De ahí el marcado hiperbolismo de las imágenes materiales y corporales [...]. (1979, 62)

Casi se antoja llamar a éste un párrafo olvidado por Bajtin para el Shakespeare que reflexiona en Mercurio, todo incluido. Y, a la vez, volvamos a leerlo:

{...}

Casi se antoja llamar a éste un párrafo olvidado por Bajtin para el Shakespeare que reflexiona en Julieta, comentarios sobre la virilidad y lo hiperbólico incluidos. Y, a la vez, volvamos a leerlo:

{...}

Casi se antoja llamar a éste un párrafo olvidado por Bajtin para el Shakespeare que reflexiona en el Veronés, comentarios sobre los órganos corporales y la exuberancia incluidos.

En todos los casos, a cada montaje de esta lectura corresponde una reflexión central desde *el centro oscilante* de lo inestable, donde Shakespeare parece asomarse *al mundo* de lo inestable: la yuxtaposición, la incompletud, la inconclusividad, a interactividad manifiesta de todos estos artefactos: un, algún, *Triunfo*. Como reza alguna visión de *Romeo and Juliet*, el triunfo de los amantes puros; como reza otra, el triunfo de la reconciliación cristiana; como reza una más, el triunfo del espíritu vital cómico. Como reza el título-*impresa* desintegrado del

⁴⁵ Un vi(r)aje aderezado con un sinfín de ramificaciones que se agolpan, que *se podrían agolpar*, en lo saturnal tal como lo escribe un desmesurado Shakespeare entre la errancia y la precisión neoplatónica. Para empezar a entrar en vericuetos, *vid.* Yates (1982, 1986), Sontag (1977) y, también Porter (1988), entre otros.

cuadro del Veronés, *Triunfo de Venecia* (de la sede neoplatónica). En especial el triunfo es del Tiempo y algo de la Muerte.

Como personaje cómico Mercurio celebra la vida. Pero también convoca a la muerte en un movimiento característico de esta obra: la danza de la Muerte es de Mercurio. Y Mercurio es ambos mundos tanto por ejercicio del *serio ludere* cuanto por su inscripción a modo de símbolo en el triángulo "alto" del amor gentil, como presencia y como ausencia. Mercurio es la gran energía soterrada en la obra popularísima que es "lamentable tragedie", la Muerte ubicua. Así, además de observar al Mercurio que es vida truncada por el triunfo de Verona, podemos asomarnos a "the lean abhorred monster": la Muerte que coexiste con el Tiempo y juntos forman al flaco monstruo (cuya delgadez es melancolía). Ese monstruo, magro, enjuto, cadavérico, es toda potencia (para la violación de la vida), uno de los personajes favoritos de la plástica que nos ilumina *Romeo and Juliet*: el arte visual del morir. Ese arte incluso está en el *Triunfo de Venecia* del Veronés, entre tanta luminosidad y abigarramiento gozoso. Si no, ¿desde dónde quiere incorporarse el cuerpo desnudo?

IV. AB OVO: TRIÁNGULOS ENLAZADOS

Por un momento, volvamos la vista a la figura 14, el *Triunfo de Venecia* del Veronés. Miremos la mirada de la dama en el balcón, su pregunta y mi confusión sobre el cuerpo desnudo que quiere incorporarse desde un subsuelo inquietante; y miremos el cuerpo que lo mira o no; el cuerpo absorto abajo a nuestra derecha del transparente "huevo" que tomamos en nuestras manos para tratar de darle equilibrio conforme a un eje innegable pero en oscilación.

{...}

La carne de este caballero desnudo, la armadura a su lado, el perro que lo acompaña. Signos que tal vez el Veronés, *El Veronés*, nos sabría relatar, de encontramos en la misma habitación para escucharlo entre todos los rostros, de frente, de perfil, de frente que es trasero, de inclinaciones o perspectivas ilusorias y trascendidas, contra una figura cuya espalda es cuerpo tangible. Tal cual estamos frente a él, el frente no puede ser sólo "frente": el *Triunfo de Venecia* es un teatro que pronto dejaremos, pues hay que volver al mundo al terminar la función, ponerse de "espaldas" a él. Nuestro óvalo está tan lleno "as an egg is full of meat". Lo podemos hacer girar en nuestras manos y mirar el teatro donde ocurre nuestro encuentro y desencuentro visual.

Muerte puntual

Con Shakespeare nunca se sabe qué sucede. Se sabe cómo. Se sabe cómo asociar y extraer. Por eso se puede argüir esto o aquello, en general por asociación. No sabemos (no sabremos) si lo que mueve su imaginación (la nuestra) es lo que creemos que la mueve. Lo que sabemos es que hay un mundo de posibilidades que sigue creándose, y que la creación parte del enorme mundo de posibilidades que se asienta (se arguye) en un pequeño mundo de textos del cual extraemos y al cual llevamos tantas posibilidades como sea razonable —o, a veces ni siquiera eso, sino sólo argüible— llevar. Las relaciones de Shakespeare con lo plástico también siguen ese camino. Y otros.

No sólo es argüible que el drama shakespeariano pertenece a un ámbito de turbulencia, de inestabilidad intelectual y creativa que genera fenómenos como los que dentro del pequeño mundo de artefactos shakespearianos despliegan signos concurrentes con, por ejemplo (*este ejemplo*), el arte visual y ciertas maneras concomitantes de poner en práctica la creatividad durante el periodo mismo en que *se concretaron* —no necesariamente en que *se generaron*— esos artefactos, sintetizadores de historia cultural. Por operación inversa, también es argüible que los artefactos shakespearianos denuncian la correspondencia con el arte visual y demás empresas intelectuales del periodo. Tal es el caso de la figura 71.

Durante el encuentro de la Nodriza y Mercutio el dramaturgo Shakespeare, quien en *Romeo and Juliet* demuestra un interés muy puntual en la puntualidad de días y horas del día, nos dice puntualmente —parece necesario— que este encuentro tiene lugar justo al mediodía. Eso es "qué dice". "Cómo lo dice", sin embargo, toma una forma muy particular, muy de Mercutio, la energía anárquica del humor corporal:

Nurse: God ye good morrow, gentlemen.

Mer.: God ye good e'en, fair gentlewoman.

Nurse: Is it good e'en?

Mer.: 'Tis no less, I tell ye; for the bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon.

Nurse: Out upon you. What a man are you?

(II.4.108-113)

"What a man are you?" Uno cuyo ingenio cómico puede provocar a la Nodriza, incluso a la Nodriza, una reacción entre divertida y de reprobación, tanto meramente formal como

auténtica. La verbalidad sexual de la Nodriza es más evasiva o eufemística, "socarrona", "ocurrente", y nunca alcanza los niveles de cinismo que tiene Mercurio. Esta anarquizante imagen del Tiempo, elocuentemente realizada por Mercurio, es una de tantas instancias en las que se concentra su "phallic frankness" (Astington 1996, 182). La coincidencia con Porter (1988, 75) es notable. Recordemos asimismo que el lenguaje de Mercurio no es un lenguaje inconsciente de las implicaciones oscuras que permean *Romeo and Juliet*. La respuesta de Mercurio al saludo de la Nodriza, amén de servir los propósitos del dramaturgo que deliberadamente señala horas, días, fechas con exactitud, combina la sexualidad y el tiempo, estableciendo una relación directa con "the theme of Death-the-lover which runs throughout the play" (Astington 1996, 182).

El grabado de la figura 71, *Death and the Lascivious Couple*, se debe a Hans Sebald Beham y está fechado en 1529. En él se consigna el inicio de una relación sexual y la presencia de la muerte que acecha, ineludible. La figura femenina es quizá la de una prostituta, como parecería desprenderse del saco de monedas en la esquina inferior derecha. Así, en un principio, todo resulta más o menos estable y racionalizable. Mas el grabado de Beham es una versión perturbadora –tanto más inquietante por explícita– de un tema recurrente en la imaginería popular medieval y renacentista: "This print belongs to a very popular, well-established genre, that of the summoning by Death. [...] Death claiming the lovers or claiming a beautiful and nubile woman ("Death and the Maiden") are recurrent instances of the theme of Death's dominion" (Astington 1996, 184).

De entrada, la composición parece sugerir el tranquilizante hecho de que estamos frente a algo quizá no demasiado excéntrico, no demasiado complejo, si bien impactante. El centro geométrico de la estampa reposa casi exactamente en los genitales del personaje principal, y las actitudes y otros aspectos compositivos del grabado hacen énfasis en esa prominencia. Una vez advertida la centricidad del pene y de la mano que lo aprieta, sustitución de la centricidad del ombligo en la composición "legítima", la mirada del espectador explora las varias pero asequibles relaciones entre los demás elementos. Resulta de interés asociar las tres figuras que rodean al hombre del primer plano, figuras cuyos cuerpos, y más específicamente miembros y manos, insisten en el contacto directo con él. La mano de la mujer que no toca el pene está colocada sobre su hombro; la mano derecha de la muerte lo coge del pelo con fuerza, al tiempo que la izquierda se coloca sobre la cadera de ese lado, como empujándolo; no es posible determinar la posición de la mano de la figura

infantil, pero ésta hace una curiosa correspondencia virtual con la posición de la izquierda de la muerte. "The embrace of the woman and that of the 'lean abhorred monster' are equated" (Astington 1996, 184).

Ambas figuras laterales además presentan una identidad de posición respecto al hombre, al colocarse en simetría. Físicamente, sus piernas derechas apuntan y se congregan detrás del pie también derecho de la figura principal, al centro inferior del marco, donde también concurre el pie derecho del infante. Sus actitudes, miradas concentradas hacia la cara del hombre, se continúan en una línea que corre a lo largo de los hombros y brazos colocados atrás de la cabeza del mismo. A la vez, entre estas dos figuras laterales se crea un movimiento simétrico descendente de los torsos que se desliza por los brazos —el derecho de la mujer hasta el pene, el izquierdo de la muerte hasta la cadera— y se completa un abrazo "triangular" invertido: su base se traza de cara a cara, pasando por el centro del rostro principal. Desde el punto imaginario de encuentro de las manos de las figuras laterales, en efecto coincidente justo en la posición del pene, se podría decir que el torso de la figura central se "inserta" en el triángulo invertido mediante otro triángulo con el vértice en lo alto y al centro del marco: una especie de estrella de David compositiva, nada infrecuente para el periodo como resultado activo y armónico del tratamiento simétrico-ortogonal.⁴⁶ La concurrencia de miembros inferiores abajo al centro reproduce la triangulación de arriba al entrelazarse con el triángulo que se abre desde el pene como cúspide y desciende por las piernas izquierdas del hombre y la mujer, los cuales se extienden hacia cada lado de la base y que, con los pies, marcan los vértices laterales. La ortogonía está ingeniosamente resuelta con la gracia de aparente movimiento. La significación quiere rematar con un *motto*, hay casi una *impresa*: "La muerte, límite último de las cosas".

No es este bien establecido orden de la estampa de Beham, al parecer por entero coherente con el significado que Astington antes nos mencionaba —su *qué* original— el que la hace directamente pertinente a la presente discusión de *Romeo and Juliet*. Como correlato de la presencia del tema "la muerte avasalladora de la vanidad humana" en la obra, bien se podría escoger otra posibilidad: por ejemplo, la figura 72, un grabado de Broadside de 1569 que representa *The Daunce and Song of Death*,⁴⁷ cuya esquina inferior derecha (fig. 73,

⁴⁶ Algunas implicaciones esotéricas de la composición con tal distribución en "estrella de David" se coligen de Campbell (1991, caps. 3 y 4). Recordemos la figura 58 de este trabajo.

⁴⁷ Referencia obligada para *The Fall of Princes* de Lydgate, por ejemplo.

detalle) registra una escena conceptualmente idéntica pero plásticamente distinta, más reposada, menos específica, por su inserción en un conjunto que privilegia la generalización sobre los particulares. El grabado de Beham, en cambio —cuarenta años anterior— es un registro de particularidades, plásticamente más explícito y a la vez *más perturbador*, por virtud de que esa explicitud es casi dinámica, casi dramática, casi "vívida". Es ese carácter inquietante de la imagen, su *cómo*, lo que la vuelve redondo correlato del oscuro humor de Mercurio; de igual modo la otra, más en el tono de un *qué*, es, en tanto contenido, correlato de su papel como coreógrafo de la danza final e ineludible.

Astington nos ha hablado de la frecuencia del *tema* en la iconografía medieval y renacentista. Pero también nos indica que no abundan imágenes supervivientes del arte del siglo XVI que combinen la representación de "bawdy hands and pricks" así de explícitamente; de hecho, ésta es una de las más francas entre las pocas restantes. Por otra parte, tales imágenes pertenecen a un consumo menos popular, más privado. Por ejemplo, "[...] in the later seventeenth century, an English actor named William Cartwright owned a picture on this very subject which he bequeathed to Dulwich College" (Astington 1996, 185). Asimismo, en Thurley (1993, 237) se consigna que una imagen análoga —*putto* que se aprieta los genitales— aparecía en una esquina de la cabecera del lecho que Enrique VIII compartió con Ana de Cleves, opuesto a la imagen de una mujer embarazada. Los buenos deseos de fertilidad para el poderoso monarca por parte de quien encomendó el trabajo, y los del artesano que lo realizó, convergen en una muestra de conocimiento iconográfico a la vez "alto" y "bajo".⁴⁸

Pero otras instancias de iconografía semejante tomaron vías ambivalentes y ocultas, como las de las anamorfosis gráficas:

In graphic art genital embraces are often treated in anamorphoses, in which the viewer partakes literally in a peep show. At about the same time as Beham's print, Erhard Schön produced such a picture in the woodcut "Aus du alter tor," in which the clothed figures of a woman being caressed by an old man are matched by a juxtaposed anamorphic view of naked young lovers in a lascivious embrace. (Astington 1996, 184)⁴⁹

La interacción espectáculo-espectador, en casos así, se vuelve aún más compleja.

⁴⁸ Sobra recordar que la "falicidad" de Hermes es significación de la fertilidad, y que el *putto* y Cupido concurren de muchas maneras iconográficas.

⁴⁹ El ejemplo clásico de una anamorfosis es la figura 74, *Los embajadores*, de Holbein (1553); el cráneo (*memento mori*) es aseQUIBLE mediante el "espejo cónico" de Schopenhauer.

La propia reacción de Astington al documento gráfico es buen punto de partida para apreciar lo que hace a esta imagen particular e inquietante, lo que la refiere al cómo, al elemento dinamizador. Antes este autor nos decía que "Death claiming the lovers or claiming a beautiful and nubile woman ("Death and the Maiden") are recurrent instances of the theme of Death's dominion". Pero inmediatamente añade que: "Such pictures were produced by many sixteenth-century printmakers, and the best of them are profoundly unsettling in their erotic violence" (1996, 184). Perturbadoras, es cierto. Y así como establece que "The embrace of the woman and that of the 'lean abhorred monster' [V.3.104] are equated,...", allí mismo, de nuevo, se puede percibir un complemento: también se coluden y confunden.

Las figuras en la figura comienzan por desearse. Una, acaban por constituir una variedad de fuerzas que se agitan contra el marco y lo golpean (quizá sólo lo tocan) con menor intensidad que en otros ejemplos que hemos visto, pero con suficiente fuerza como para despertar interrogantes más allá de lo que parecía resolución; interrogantes que son corresponsales de la impenitencia manierista de un Miguel Ángel, de un Veronés, de un Greco, y de la voraz imaginación de lo errático en Shakespeare:

Il senso attico della misura, che era della retorica rinascimentale, vien meno di fronte all'inclinazione all'eccesso degli affetti, del *pathos*, dell'orrido, del crudele, già all'inizio dell'età di Shakespeare. Si scelsero, tra i precetti di Cicerone e Quintiliano, i mezzi particolarmente drastici della "commozione" (*muovere*) e dell'"eccitazione" (*concitare*), invece di quelli della "persuasione" (*persuadere*) e dell'"insegnamento" (*docere*). Tuttavia sappiamo che nell'ingegneria poetica del manierismo, nella poesia "fabbricata", lo strumentario retorico non fu abbandonato, a favore, diciamo, di una pura "arte della ispirazione". Al contrario. (Hocke 1975, 165)

En efecto, al contrario. Al no abandonarse "lo strumentario retorico" antiguo, al darse la colisión de idea con las urgencias críticas ("arte della ispirazione" no pura), lo que se genera son interrogantes dinámicas. Las estampas de uso privado, como las anamorfosis a que alude Astington, se ubican más como "mezzi particolarmente drastici della 'commozione' e dell'"eccitazione'" de sus fisiones que como "insegnamento". Por otra parte, una figura como la 73, si festiva, también hace una síntesis de la comicidad y la retórica didáctica, pero más apegada a lo "persuasivo y docente" por su encauzamiento de la dinámica hacia la exposición temática. Así, la lectura de la figura 71 puede complicarse.

Tal vez el dinero, identificado antes —por obra de una lectura más estable— como índice de la transacción cliente-prostituta, ahora sólo quiera ser una presencia simbólica que interactúa, si bien ya sobreentendida, no como índice de la transacción, no como parte de un

relato específico. La mujer sería simplemente (a la vez, más complejamente, más inestablemente) la parte femenina de la "lasciva pareja", sin el calificativo particular de la prostitución. El oro, mediado por el niño —una especie de *putto*— caería como término del interés mundano, y el niño-*putto*, la mediación, inscribiría un espíritu de lo instintivo e inmaduro, los reclamos de intereses sensuales no plenamente sexualizados, correlativos al *puer aeternus* subsumido en alguna versión de Cupido. Las implicaciones perturbadoras de esta imagen comienzan, desde luego, donde ya creíamos haber comenzado.

El propio Astington nos conduce a precisiones que son interrogantes: "The three bodies surrounding the focal male are interwoven in *intriguing ways*" (1996, 182, énfasis mío). "Una historia rara". En efecto, la mano visible del niño se posa sobre un saco lleno de monedas, como también su rodilla. Pero de hecho hay casi movimiento, casi energía, que se recarga con fuerza sobre el saco de dinero. La mano no visible debe estar posada prácticamente detrás de donde la muerte coloca la suya, "to make some other claim on him (for yet more money?)" (Astington 1996, 182). La mano izquierda del hombre contribuye a recargar el peso de la figura infantil sobre el saco de monedas, pues a su vez se recarga con fuerza contra la cabeza de éste, como repeliéndolo. Su mano derecha se coloca sobre los genitales femeninos y nos dirige a la mirada fija de la mujer. Él no parece prestar atención a la presencia de las manos de la muerte sobre su cuerpo, su atención se concentra en aquí y ahora, el mundo y la carne. Para Astington, el grabado ahora es una reversión de las representaciones de la Muerte como violador, tal como se vería en Durero, por ejemplo. La mujer, aquí, se convierte en agente de la muerte: "Her grasp on the man's penis matches the hand gripping his hair; foreplay is leading to a grim bed" (1996, 182).

Pero existe el *otro* pene del grabado: el de la Muerte, arma violenta. Ese pene surge de una figura magra y fantasmal, irónicamente erecto y voluminoso, en contraste con la flacura de su dueño, y apunta hacia "afuera". No sólo hay una sino dos manos que convergen "upon the prick of noon", entonces. Si la mano de ella coge los genitales del hombre, la del hombre, al coger la cabeza del niño, nos remite al pene de la muerte, inmediatamente detrás, la materialización del pene como arma fatal. La mano izquierda del personaje principal, luego, termina por posarse, virtualmente, en el pene de la muerte, reproduciendo en un movimiento lineal-lateral coincidente con el motivo central de la composición. Más aún, el pene del hombre apunta, débilmente, semierecto apenas (el prepucio aún recogido), hacia adelante y abajo. La línea imaginaria puede caer "afuera" del marco; empero, es más sugestivo decir

que termina en la esquina inferior izquierda del mismo, en el vértice del triángulo para el cual es cúspide, una especie de sugerencia urinaria, no activamente copulatoria y menos eyaculatoria, sólo a medias excitación o despertar sexual, derrota, no triunfo. El pene erecto de la muerte, en cambio, claramente apunta hacia *afuera*, sobre la misma línea central-horizontal de la composición, en dirección contraria a la del pene del hombre, y, lo más importante, con un vigor carnal en extremo mayor, el glande completamente al descubierto, el miembro repleto. La violencia sexual de este personaje es capaz de arrebatarse a los otros del tiempo-espacio en el que son como cuerpos vivos: es la amenaza de la violación definitiva.

La disposición de los rostros también sugiere relaciones interesantes. Los cuatro rostros aparecen en posiciones desde tres cuartos hasta completo perfil (el de la figura central). Curiosamente el rostro al parecer más privilegiado resulta el menos definido, el de menor espacio expresivo, el más estático. Los tres rostros "masculinos" forman una escuadra perfecta que corre en paralelo horizontal y vertical a los bordes del cuadrante superior derecho del grabado. Este cuadrante se completa con el pene de la figura central y termina por conformar el rectángulo entre el rostro del niño y el pene de la muerte. El espacio así construido está dominado enteramente por las caracterizaciones "masculinas" y tiene por fondo, sobre todo en su área inferior derecha, la oscuridad más subrayada, correspondiente al contrastante vigor sexual de la muerte. El cuadrante de la mujer, sugerido por el espejo que se inscribe correlativamente arriba a la izquierda, es el espacio más iluminado, decorado por el cabello, que flota en dirección contraria, suave pero definido, respecto del movimiento de la muerte, marcado por su rodilla flexionada. Los movimientos y colocaciones correspondientes contienen aspectos disidentes. Son casi enigmas, casi certidumbres.

El espejo, sin embargo, no parece enigmático: el símbolo de la vanidad y de la irónica ceguera ante la propia reflexión, es siempre la propia muerte: *verse en el espejo es morir*, Romeo, Julieta y Mercurio nos lo han dicho. La oposición del saco, en diagonal perfecta, también es elocuente: ambos son materiales que son muerte. Pero la interacción, el drama, de los elementos es intrigante, sobre todo ¿qué pasa con ese infante eterno-putto-¿alcahuete?, ¿cómo se relaciona con la muerte y el dinero?, etc. Particularidades en entrelazamiento.

Las tres miradas de los personajes masculinos, convergen en un triángulo, tienen una extensión hacia la cara de la mujer, por lo que el triángulo original queda asimismo extendido y comprende, adicionalmente, el cuarto rostro. Luego, la diferencia estriba en que

este rostro, el femenino, mira hacia "adentro" del triángulo masculino, y se convierte en el vértice "legítimo" de tal composición. Las expresiones ahí contenidas crean un juego de intensidades interesante. El hombre tiene una mueca apenas distinguible, como si su estado se dividiera entre, por un lado, una concentración en *la mecánica* de su actividad física —a su vez dividida entre la manipulación del sexo de la mujer y la contención del reclamo del infante—, y por el otro, su interés en la respuesta que llegue a translucirse en el rostro de ella; esto es, el hombre parece ineludiblemente prestar atención a los signos exteriores antes que a su propia satisfacción, a su placer: hay una especie de interferencia naturalista.

La cara de la muerte es una transposición-remedo de la intensidad potencial de las sensaciones del hombre. Pero éste parece desplazar cualquier sensación (y cualquier intensidad) a su interrogación-búsqueda de las reacciones de la mujer, y a la mecánica de lo que él mismo hace con las manos. La cabeza inclinada de la muerte, su boca entreabierta y su inquietante mirada hueca pero reconociblemente expresiva, conjugadas con la amplitud del abrazo de sus dos brazos, ligera pero sugestivamente curvados, reflejan un placer y una percepción de lo sensual que contrastan con la ausencia de éstos en la cara del personaje central. Es como si, en efecto, la atención del hombre hacia los asuntos del cuerpo y el mundo estuviera mediada, condicionada, por aspectos que inevitablemente se interponen entre el deseo y la satisfacción.

La cara del niño, por su parte, reforzada por la actitud corporal, ciertamente indica un reclamo obstinado, urgente, que quiere distraer hacia sí la concentración mecánica del cuerpo y la fijación interrogativa de la mirada del hombre. Los ojos y la inclinación del rostro de la mujer coinciden en lo esencial con los de la muerte. Ambas figuras concentran expresiones de placer hacia la cabeza del hombre. La una (la mujer) despliega una mueca que al parecer quiere incitar y excitar por medio de la conjugación de ambos verbos en los rasgos faciales y la mirada.⁵⁰ Sin embargo, también, de algún modo, realiza una acción concomitante a la del hombre: su placer también está mediado por su relación con los signos externos; desea distinguir, ve para saber y actuar en consecuencia, también es contingente, no absolutamente representativa sino asimismo expresiva.

La otra (la muerte) contempla con *propio y puro placer* el total de la negociación sexual en anticipación excitada pero controlable —por tanto más placentera— de su propia, posterior

⁵⁰ Esta representación es casi convencional, conforme a muecas identificadas y establecidas para el placer de incitar (vid. Martin 1977, Gombrich 1987).

y definitiva sexualidad fatal; su contingencia es la potencia sexual controlada. Es por lo pronto un espectador activo que, como un fisgón, se satisface en el incipiente intercambio aún pendiente de las interrogantes mortales, humanas: el placer —que es expectación— de los amantes que escudriñan al *otro* antes que intentar realizar su placer. El placer de los amantes queda sujeto a una multiplicidad de pasos externos, de mediaciones que quieren posibilitar el reconocimiento sensual previo al conocimiento efectivo, carnal, tal vez nunca pleno. El placer de la muerte es tan vigoroso y pleno como su henchido pene y su controlada anticipación: obtiene placer total del mirar (fisgar) cuanto del hacer (fornicar). Ésta es, también, la historia de *Romeo and Juliet*.

Las coincidencias entre expresiones y miradas de las figuras laterales subrayan el triángulo invertido en el que, como se dijo, el hombre queda "inserto", del pene hacia arriba. La continuidad del hombro de la muerte en el de la mujer y viceversa confirma el abrazo fatal. El triángulo es colusión fatal, en efecto. Es menester volver la vista a los triángulos que se insertan unos con otros: la figura 58, los sonetos. *Unos con otros*, los personajes shakespearianos, como los de Beham, forman esa indisoluble (toda solubilidad) figura al centro del mundo, espejo y saco de monedas incluidos. La red de la figura 58 se colude con las espirales de la 55 y 56; el reloj, aquí y allá, es la única identidad posible del cuerpo, el tiempo. En Shakespeare la identidad es ironía, como lo es en Beham, como lo es: inestable.

No es que la retórica finalmente se resuelva en sí misma. Como nos ha dicho, un tanto entre líneas, Astington, el tema (más bien, el tópico) moral, de inicio, se difracta irresuelto. Lo primero que una comparación de la figura 71 con la 73 nos dice es que el abrazo de la muerte, en la segunda, comprende a los Amantes, al Amor, a la Alegría y al Disfrute de él, etc.⁵¹ En el conjunto y detalle de las figuras 72 y 73, la moraleja temática se representa con sencillez, estabilidad y limpieza cómicas convencionales. En la figura 71, por su parte, el tema, complicado por la composición y por el racimo de sugerencias de colisiones-colusiones arriba registrado, no nos es de tanta relevancia inmediata cuanto lo es su experiencia dinámica y particularizante: la individuación de elementos dentro del principio comprensivo hace reflexión del tema cuanto lo dinamiza como impresión, como medio de excitación sensual (ciertamente ambivalente). La figura 73 (incluso así, como detalle) es una construcción temática resuelta antes que una representación plástica activa. La figura 71 es

⁵¹ Los versos de la canción se leen así: "Ye dallying fyne Louers,/ In mydst of your chere:/ To daunce here be partners,/ And to graue draw ye nere."

una incipiente irresolución del tema en una propuesta plásticamente activa para la sensibilidad, un juego entre la retórica y el proceso. En Shakespeare esa irresolución se convierte en una dinámica entre Julieta, Romeo, Mercutio y un Príncipe evanescente (quien es casi todos los demás personajes y no), para que mujer, hombre, infante-vida-infanta y Muerte se creen y se descreen constantemente como reflexiones de sí.

Para Astington, "Shakespeare undoubtedly knew this graphic theme (he alludes to it throughout *Romeo and Juliet*), and it is intriguing to think that he may have known a particularly *ironic* version of it" (1996, 184, énfasis mío). Esto es, Astington propone una versión (una controversia) documental-gráfica que resulta argüible como matriz *específica* de la imaginación Shakespeare-Mercutio precisamente por su calidad *irónica*. En mi opinión, eso es lo de menos. Obviamente Shakespeare tiene conciencia del tema; ¿quién en su era, con incluso la mínima inteligencia de las complejidades de la gráfica o de las doctrinas de cualquier tipo, no tendría una educación hacia la Muerte que acecha?⁵² ¿Y quién, siendo parte de la educación del dramaturgo isabelino, no vería en el tema un motivo de acción deseada? Shakespeare conoce el "graphic theme", sin duda, como "theme", incluso tal vez como "graphic"; los fundamentos y los nutrimentos de su imaginación *dramática* llevan lo visual (y lo sensual) por delante. Lo importante, luego, es que *su* componer, *su cómo*, inscrito en la particularidad de *su* composición —digamos *Romeo and Juliet*— está *entrelazado* con los *principios* que promueven (que promovieron pero aún promueven) a *ésta* y no a la *otra* versión de la colusión amor carnal y muerte: la "particularly *ironic* version of it [the theme]" es de Beham y es de Shakespeare. Se "conocen" uno a otro como se conocen con Kepler y las manos de la Virgen del Perugino, como Shakespeare también conoce al Veronés y al Greco, y finalmente a Galileo: como elementos discretos de un proceso cultural así de intenso y así de asombroso. Igualmente importante es que Shakespeare constituye (se constituye) en una controversia más, una individuación para Beham; Beham hace lo propio con Shakespeare, y el triángulo funciona como un entrelazamiento histórico y cultural, no como "inspiración" ni mera "fuente" potencial.

El arte shakespeareano no sólo escribe sino que compone objetos de dimensiones equivalentes a las del artista plástico (este y otros): crea líneas y puntos pero también densidades y texturas, colores, diagramas, redes, volúmenes, símbolos, etc. Y la *ironía*. El

⁵² Aunque sea chatarra, como con la Nodriza: "Ah sir, ah sir, death's the end of all" (III.3.91).

drama que es mercurial. Lo que Shakespeare indudablemente conoce —pues se conoce y se reconoce, hace reflexión en ello— es un mundo cuya creatividad se ha modificado y ha modificado al mundo creativo de los modos, los cómo; mundo en el cual sus individuos han individuado, subjetivado su relación con el mundo a través de *desestabilizar* el *qué* predominante. Mejor aún, a través de *liberar* esa desestabilización desde siempre ebullente en lo cómico, pero sujeta, en las normas de lo "alto", a esfuerzos de contención mediante marcos que históricamente ceden, para luego buscar nuevos patrones, medios *modernos* de reencauzamiento ante las energías disidentes, contingentes, que podemos observar en plena e irresuelta vida, en los teatros interseculares del pensar, del crear.

El fenómeno Shakespeare, cuanto más se entrelaza, más se pierde en "...itself/ But by reflection...". Su riqueza de particularidades, su generatividad aparentemente incontenible resulta mayor placer cuanto más libre, en este crítico momento, el sujeto, el nuestro.

Conclusiones

"Not today, O Lord,
O, not today..."
(*Henry V*, IV.1.280-281)

I. CONCURRENCIA EN DIFERENCIA

La presencia de fuerzas contingentes dentro del marco normativo de la Idea, lo continente, finalmente se refleja en *Romeo and Juliet* en el problema de la productividad de nuestro dramaturgo, la imagen imposible de un intelecto voraz, capaz de aglutinar cuanto aparezca en su horizonte ...o al menos tan resistente que ha acomodado tantos y tantos argumentos a lo largo de la historia de su crítica.

Ya sabemos que Mercutio es capaz de provocar polémicas que lo remiten a una melancolía compleja, y que a la vez remiten a la reevaluación del concepto "melancolía" en la historia cultural de Occidente, al surgimiento de una nueva controversia. Éste es un ejemplo entre muchos de la *discordia concors* de leer "en y hacia" Shakespeare y leer "desde" Shakespeare. Si Mercutio nos remite a la melancolía, hay quien vería a Mercutio remitirse a tal concepto, y también al grabado de Beham. Y entonces al *puer aeternus* y al fálico conductor hacia el submundo y a los soles y a las Venus y etc. Por tomar una sola opción, con el argumento de que en Shakespeare y desde Shakespeare podemos apreciar una instancia de melancolía complejamente activa, se sugirió que Mercutio es tercer y también segundo término de la recurrente matriz temática shakespeariana que coloca al amor matrimonial en franca y ambigua tensión con la amistad masculina. La versión-controversia más socorrida es como se presumió a lo largo de este trabajo. Empero, nada es estable en la historia crítica. Una variante del asunto, muy acorde con los recientes tiempos de discusión genérico-politizada, no localiza el énfasis en el amor homoerótico como el intercambio a discusión; más bien, establece una lectura desde el conflicto del poder social-genérico, y lo llama un conflicto entre lo "heterosocial" y lo "homosocial", cuyas etiquetas son autoelocuentes. Esa matriz se podría discutir en los sonetos, no cabe duda. Así es como lo hace Dubrow (1996), en un reciente estudio. Y se podría discutir en todo lo que enlisté del canon —y más.

La estampa de Beham es una representación casi dinamizada, decía, precisamente de un triángulo en el que la muerte *podría* desempeñar un papel mercutiano. El triángulo de la

crítica shakespeareana alcanza casi el punto de colapso. Pero al ser ese punto un *mobilis in mobile*, seguimos diestros y siniestros dentro del proceso, inacabado por necesidad. Y a veces por fortuna. Porque de proseguir una discusión en ese camino, se caería en la trampa omniinclusiva de la bardolatría. Algún aspecto de esa trampa, no obstante, debe ser suficientemente poderoso para que alguien, en algún momento, elabore otro tomo sobre la muerte y los amantes de Verona, que no será sino una reinención más de la reinención. Lo que a mí me parecería interesante es que Shakespeare y Beham elaboran (re-elaboran) el tema que comparten de maneras análogas, críticas y perturbadoras: lo reelaboran y lo desencauzan; siempre entrelazados uno con el otro, aunque a uno no lo advirtamos tanto como al otro. Para esta testadura comentarista, ver a Shakespeare sin los volúmenes y líneas y colores del arte que lo rodea, y sin los oscuros y fantásticos vuelcos de la imaginación creativa llamada "ciencia", resulta inevitable y permanente desencauzamiento. El desencauzamiento resulta tan crítico que hay que reencauzarlo ...críticamente.

La contribución de su aparejamiento (de su cópula, para completar el juego que nace de leer a Coleridge) es la interacción de signos en mutua celebración que nos involucran por igual en un problema, sí, "universal" en su extensión (hasta los relativos límites del horizonte "universal" que es Occidente) como recurrencia humana, pero que a la vez nos permiten realizar la operación más importante, la de constatar en lecturas autónomas la historia que nos indica que la "universalidad" no es aprehensible sino *como escisión*. Lo universal queda como una manera macroscópica de referir las tensiones y afanes por contener y no ser contenidos a un nuevo fantasma, una sombra moderna, que reencauce las energías esencialmente escisivas dentro de un constructo que preferiría hacer de la diferencia una obsolescencia, racionalizarla para sentirnos más "universales": ¿deseamos la globalidad de tantas propuestas actuales ("tantas cosas")?

Lo que Beham y Shakespeare celebran en la reciprocidad de su aparejamiento, pues, es su ser diferentes. Lo cual debería contribuir a aliviar a Shakespeare de las cargas centralizadoras, aun allí donde se presuman descentralizadoras. Porque subsumir al uno en el otro (lo común sería subsumir a Beham en Shakespeare) sería negarse a celebrar, con ellos, lo que celebran juntos. Por y para eso resulta necesario comenzar por lo que los asemeja, porque los confirma distintos al confirmar que su energía es disensión. La estampa de Beham nos individua a Shakespeare, no nos lo abstrae hacia la centralidad o la omnipotencia. Y Shakespeare nos individua a Beham, una creatividad "menor" para la

estética que se quiere estable, *una* creatividad en lo inestable: su paradoja es que su existencia como placer, para este espectador, este lector, fue y seguirá siendo posible sólo como producto del fenómeno Shakespeare ...y viceversa. Eso puede constituir y afortunadamente constituye *un* placer.

Esta cópula nos dice que en efecto los marcos de la Idea se expanden ante los golpes de la subjetividad urgente y crítica de estos espíritus-carne, antes que proponemos que una parte es inspiración o incluso fuente, o que la otra es un constructo sobrecogedor capaz de volver a aquélla una mera función de su relación con nosotros. Este tipo de cópula nos relata el mundo compartido por Shakespeare y Kepler y el Veronés y Beham, etc., en los amplios trazos de la creatividad diversa atrapada entre sus deseos y la inevitabilidad de sus rupturas. Afortunadamente el principio del placer permanece intacto en Shakespeare, si bien se libra cualquier cantidad de batallas para acceder a él en la crisis permanente que invoca y significa. Y la sustancia del huevo puede proponer "Mad fashions", como las de tiempos pos- o para-modernos, para estas batallas. Veamos un trío de casos ilustrativos.

II. MONTAR(SE) (IM)POSIBLEMENTE (EN) LA "MEZCLA"

Como teatro, el conflicto entre drama-literatura de *Romeo and Juliet* trasciende la literatura crítica de las "mezclas". Para el dilema de montar *Romeo and Juliet*, la trayectoria de Mercutio y de lo cómico, filtrado hasta el ámbito "lírico", tan de sí un problema definido en términos de un "book", se traduce en una crisis entre la errancia del texto dramático y la paradójica simplicidad de la solución que tradicional e históricamente se le ha aplicado, manifiesta en montajes "no complicados". Esto significa hacer *cualquier* montaje de ese texto dramático como texto teatral atendiendo sólo a los rasgos evidentes y conformistas (o contestatarios, da lo mismo) de la Idea (o programa), confirmando su permanencia como deseo de lo estable: diseño geométrico-cosmológico, "reconciliación cristiana", "tragedia de amor", "crítica de la autoridad", etc. El Etc. más importante, desde luego (e irónicamente), son las opciones-parodias francas y brutales, también implícitas en el errático texto dramático.¹

Consideremos el problema de las "atmósferas" genéricas. La Nodriz toma la calidad de verso o prosa según situación y contexto, y suele ser feliz-fallida en eso. Si su cierre de I.3, al complementar el discurso del libro de Lady Capulet, es cabal ejercicio del estilo convencional del pareado para delimitar escenas, su lenguaje se recibe patéticamente

¹ De nuevo se impone elogiar la reciente versión filmica de Lurhmann, crítica paródica de la parodia.

insoportable como vehículo de lamentos (entre lamentos ya de sí patéticos) en la recargada y falaz "atmósfera" de dolor que acompaña a Julieta al ser descubierta "muerta" en su lecho. El Fraile, por su parte, habla esencialmente en dísticos pareados semejantes a los signos convencionales de autoridad de Old Capulet y del Príncipe, que son virtualmente retórica pura. En ambos casos, la diferenciación se puede autosostener, en escena, por obra de un principio de complementariedad.

El verso o la prosa de los discursos de Mercutio, en cambio se apegan al dramaturgo no como meras funciones de la situación o de una de las "atmósferas" genéricas (la "cómica"); son, más bien, amenazas invencibles, pues inciden directamente como elementos (de)generativos que se incluyen en el texto dramático convulsionado por su propio lirismo: el "book"-artefacto recargado *Romeo and Juliet* es puesto "de cabeza". Tales "atmósferas", la de Mercutio y la del lirismo de los amantes, para sostenerse como sí mismas en una "mezcla", dependerían de una hiperextensión de sus propios elementos definitorios. Esto es, el discurso-amor de Julieta y Romeo, en presencia activa del burlesco y violento discurso de Mercutio, no se podría montar sólo como una contraposición. Requiere de subrayarse al límite de *Mercutio*. No entrelazados, provocan ya el "robo" mercurial, ya la histórica cursilería. Y eso es lo que ha sucedido, históricamente: no se les enlaza, se les excluye mutuamente.

Para desearse *mera contraposición* en lo dramático, para equilibrarse con el dios de los ladrones de las obras de teatro —cuyo potencial *conceptual* puede escapársele a cualquier espectador-lector, pero no su *atractivo* cómico-subversivo— la relación Julieta-Romeo, en escena, debe tomar magnitudes equivalentes a las: magnitudes líricas de la poética petrarquista, prácticamente tan metafóricas e hiperbólicas en ellos como el gigantismo de las barbaridades corporales y soeces de Mercutio. Pero el gigantismo de ambos discursos dramáticos, que se ironizan constante y mutuamente, está atrapado no sólo en su propia trampa de la retórica cortés sino en el influjo de lo cómico, que lleva a ambos hasta la frontera de lo ridículo. En Mercutio, nuevamente, esto puede provocar el indeseado "robo"; en los amantes, la absoluta cursilería y sólo una de las contingencias posibles a un tiempo; esto es, un montaje siempre en necesaria desintegración que sólo satisface en la superficie de la emoción o en la superficie de la página.

Los discursos de Mercutio corresponden a la tópica materialización fatal de las convenciones cortesas. Pero su especificación como segundo-tercer término, material y materializador de esa fatalidad, escapa de la convención. Es un artefacto *per se*, que

desencauza, al actualizar, la "hibridación" a través de una comicidad residual popular, en un personaje complejísimo cuya matriz es la del caballero y la del bufón del caballero a un tiempo. Tal contracción cunde en la textura de *Romeo and Juliet*, pues a la muerte de Mercutio su influjo no sólo se percibe, sino que se manifiesta como fuerza desintegradora del esquema "literario" creando la impresión de una imposible "mezcla" de las "atmósferas" genéricas, trágica y cómica, no como unidades independientes y contrastivas sino como verdadera e imposible "mezcla"-unidad dramática y *parodia* de esa unidad dramática a un tiempo: una contracción de los tiempos-espacios en un mismo "instante". Ello no podría ser más que una ambición fuera de cualquier posibilidad de realización dramática-teatral, dado que, al concebirse así, se postula una total homogeneidad del suceso, cosa por demás imposible:

En primer lugar, todos los llamados acontecimientos simultáneos son, *ex definitione*, inobservables, ya que desde la perspectiva del observador se encuentran en [...] Otra Región desde donde ni la más veloz señal puede llegar al Aquí-Ahora particular del observador. En segundo lugar, las entidades físicas no pueden crearse mediante la mera estipulación. (Capek 1984, 36)

La fuerza desintegradora, de realizarse plenamente conforme a la casi aberrante prolijidad de matrices ideológicas-dramáticas de *Romeo and Juliet*, nos arrojaría, a ojos vistas, una *Romeo and Juliet* insospechada. *Romeo and Juliet*, este "book" imposible y errático, luego entonces, históricamente casi sólo ha resultado potencia y realización como controversia "no complicada": una puesta tras otra que liberan o inhiben sus propias versiones coludidas y, justificadamente, colindantes sólo con la emoción "pura" de lo sentimental más que con la mayestática, y casi risible a la vez, composición exacerbada e incontinente que es *Romeo and Juliet*.

El modo que tradicionalmente ha tomado esta intensa interacción es el de los montajes que mitigan la amenaza de Mercutio (incluso a través de severos cortes "morales" de la obra) y la resuelven con "seriedad" intensamente emotiva (generalmente superficial).² Y entonces el *Triunfo*, alguno de los que se inscriben en el Veronés, y que están siempre en otra parte (alguna), no es casi nunca traducido a escena. El nombre que esas controversias "no complicadas" toman es siempre "*Romeo and Juliet*, by William Shakespeare". La otra opción, también controversia activa "no complicada" es, por supuesto, la infinita y maravillosa red de

² Remito de nuevo a la versión supuestamente "subversiva" de Bogdanov (1987) y su fácil concentración "crítica" del mundo "patriarcal-capitalista", por ejemplo.

parodias, o de simples barbaridades divertidas que se llaman de cualquier otro modo, tal vez por no perturbar la Memoria del Bardo.³ Resumiendo, *Romeo and Juliet* se opondría a las mezclas en un montaje no interactivo: una traducción "nueva", contingente hasta la total apertura y disolución. De otro modo, habría que diseñar (des/re/diseñar) el texto dramático hacia la escena en una simultaneidad equivalente a la del *Triunfo de Venecia*, donde "tantas cosas" quedan inscritas, rehaciéndose y deshaciéndose dinámicamente a un tiempo: el cuerpo que se alza y se alza y se alza cada vez que lo miramos. De espaldas a nosotros. Pero todo está en embrión dentro del huevo transparente. Y el teatro no opera así, es acción.

Para montar una versión del monstruo errático *Romeo and Juliet* habría que montar un colapso, un espectáculo simultáneo e instantáneo: una imposibilidad teatral ...o no. Ahí están el teatro del Veronés, el de Miguel Angel, siempre en espera terisa de traducción. De algo puede servir remitir a Shakespeare a una producción cultural inestable y coextensiva: efectivamente, cualquier montaje siempre sería el de una opción *experimental*.⁴

III. LÍMITES INESTABLES: EL ESCENARIO DE LOS TRIÁNGULOS ENTRELAZADOS

Así como el montaje de una quimera llamada en cualquier caso *Romeo and Juliet* es por influjo de sus oscilaciones una opción del deseo teatral, los triángulos de los sonetos -- triángulos conceptuales o materializados-- son una figuración del deseo lector cuyas interpretaciones --y recursos para la mismas-- no se restringen a los límites de una figura estable y convencional llamada Soneto. Una reflexión concurrente con el Shakespeare inestable puede partir de consideraciones de *extracción científica*, que no propiamente

³ Naturalmente, la popularidad del *ArchiRomeo y Julieta*, el macrotexto del que el texto shakespeariano es elemento, se construye y reconstruye en infinitas parodias, voluntaria o involuntariamente.

⁴ Un ejemplo sería el de Faisant (1985): "[...] un grand jeu onirique dans une immense bibliothèque à échafaudage tubulaire ou des colonnes de livres partent à l'infini. Dans ce palais en bois qui fait aussi penser à un théâtre par ses petits balcons et ses rideaux rouges, circulent sans cesse d'un niveau à l'autre des personnages rajoutés en costumes défraîchis des amants célèbres, passant en silence comme de blancs fantômes ou disant des textes connus en un jeu subtil de correspondances: au bal, Pâris-Richard III séduit Rosalinde-Lady Anne, Grégoire-Hamlet conduit aux aveux Lady Capulet-Gertrude [...]. L'ultime enlacement des amants [...] sur un champ de pétales roses sang ne conduit pas à la réconciliation des survivants autour du prince mais au passage des spectres blancs de Mercutio et Tybalt emmenant Roméo et Juliette avec Pâris et laissant un Benvolio au comportement de Gavroche dresser une rose pâle du souvenir parmi les roses vives de l'amour jonchant le lieu de mort des amants. Tout es sacrifié aux effets plastiques souvent splendides, comme lorsque l'admirable nourrice noire berce dans ses bras Juliette en léthargie et sa mère échevelée au son d'un negro spiritual" (Boquet 1993, 13). ¿Los pre-mos montados por pos-mos? Ciertamente la yuxtaposición inestable y desintegración coinciden (lo de los pétalos es chocante pero eficiente cursilería, como lo de la canción). Este comentarista prefiere la puesta *Romeu e Julieta* de Gnsoli (1980).

científicas. Estas consideraciones podrían añadir una dimensión⁵ al problema de la Idea que muestra grietas por todas partes como fenómeno histórico de la cultura occidental observable en Shakespeare y desde él y sus concomitantes. *Podrían*, digo, porque no se trata de agregarlas a estas páginas de manera estricta, sino de tomarlas como punto de partida para una reflexión que sólo puede ser obsesión de "Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow...".

Así como el 73 trata de la percepción (de memoria, creación, programa y composición como fragmentaciones de la experiencia del sujeto), el concepto al que me refiero, también. Si la presencia de programas "ocultos" en Shakespeare genera cualquier cantidad de provocaciones creativas, también la crisis del mundo en que se perciben genera cualquier cantidad de reflexiones que se renuevan en las tentaciones contrarias, "inversamente proporcionales" (como el patético ejemplo del "Shakespeare, poeta y psicoanalista" perdido en una nota anterior). Shakespeare resulta por igual el objeto y objetivo favorito, luego, el campo y *corpus* de experimentación ansiado para convalidar una "nueva" magia, que no es otra que el mismo repositorio de las ansiedades modernas, a uno u otro lado de la fronteras inter- e intra- seculares.

* * *

Un mundo de dimensiones a la orden

En la actualidad la ciencia nos ofrece un concepto de dimensionalidad que ha roto con las prácticas geométricas tradicionales y que se resume mejor como sigue:

B. Mandelbrot ha acuñado el término "fractal" para describir una medida de la irregularidad y la fragmentación. También ha utilizado un concepto ampliado de "dimensión" que debe servir para aplicarse asimismo a objetos cuya dimensión no sea la de un número entero. (Por ejemplo, el grado de fragmentación de la costa de Inglaterra se expresa en razón de una dimensión fractal de aproximadamente 1.5 en lugar de hacerlo mediante el concepto de primera dimensión que se aplica a una línea no fragmentada.) Así pues, queda claro que la dimensión de un objeto también depende de ciertas cualidades del sujeto que observa (su posición al observar, el grado de resolución, etc.) y también queda claro —nuevamente— que las cantidades objetivables ya no tienen que ver con "los objetos por sí mismos" sino sólo con *las relaciones entre los objetos y los observadores*. (Grössing 1996, 17-18)

La tentación inversamente proporcional a la de las claves ocultas en la que se puede fácilmente caer al enterarse de la existencia de postulados científicos como éste es la de remitir la generatividad ambigua de la poesía shakespeariana (de la cual el 73 o la pirámide

⁵ En realidad añade un concepto de dimensión que a últimas fechas tiene ocupados a los pos-, para- y meta-modernos.

dan testimonio) a todavía *otro* concepto más derivado de la ciencia, aplicándolo analógicamente a la crítica o los sistemas críticos literarios que ya han recurrido a conceptos del mismo corte.

Es cierto que los procedimientos shakespearianos se prestan bien a discusiones, por ejemplo, isotópicas.⁶ No es mi intención con- o in- validar (*ignorance forbids*) opciones así. Más bien, se trata de hacer reflexión desde el otro lado de la frontera de lo moderno: la modernidad, nuestro hoy, que es a su vez frontera interactiva con el ayer del mismo modo en que Shakespeare fue colindante de ese ayer como su mañana. El inestable y feroz proceso crítico que es parte de lo que llamamos "Shakespeare" (un proceso de la modernidad que es contigüidad y continuidad del dramaturgo-poeta inestable) persigue y prosigue a Shakespeare sobre líneas que coinciden con él porque capta y captura tanto a la ansiedad de su propio instante como la del instante extenso de siglos irresueltos: que desean la resolución. Se trata del signo ambivalente de la difracción entre "la Historia I" y "la Historia II" de la que nos habla Schabert (1984, 114-115).

Hacer uso del concepto de los fractales en un análisis del 73 o de los sonetos en su conjunto como un artefacto —*de hacerse* la analogía, insisto— implicaría la fragmentación de los periodos del percibir-representar en Shakespeare. Implicaría, de modo más importante, que esa posibilidad existe porque la productividad inestable de los sonetos de Shakespeare *se relaciona con el modo de pensar que permite postular los fractales*. La más interesante (y tentadora) característica de lo que nos resume Grössing es la postulación de un universo figurado por la subjetividad crítica. Repitamos:

[...] queda claro que la dimensión de un objeto también depende de ciertas cualidades del sujeto que observa (su posición al observar, el grado de resolución, etc.) y también queda claro —nuevamente— que las cantidades objetivables ya no tienen que ver con "los objetos por sí mismos" sino sólo con *las relaciones entre los objetos y los observadores*.

Así, queda claro, también, que lo "objetivo y objetivable" de un análisis —por ejemplo— figurativo es, de sí, un postulado crítico-inestable, y quien lo ha realizado no pretende a su vez postularlo como la Verdad de un programa. Lo que afirma es que lo anterior no desvirtúa

⁶ Por dar otro ejemplo, en el VI Congreso Mundial Shakespeare (abril de 1996) Mitsuru Kamachi presentó su ponencia "Shakespeare's Holographic Imagination", cuyo título es autoexplicativo, causando un arcoiris de respuestas: desde la broma de que, por supuesto, el holograma es de interés particular para la cultura electrónica japonesa, hasta comentarios ligeros pero interesados por parte de ciertos "príncipes" de la shakespeareótica. Ello no implica, por principio, descartar la posibilidad ofrecida por Kamachi.

el término "objetivo".

Por otra parte, en el ansioso mundo de la shakespeareótica no ha de faltar quien pronto postule un análisis de la productividad shakespeareana sobre la base de los fractales.⁷

Esto es posible, insisto, porque los fractales son una de las más interesantes consecuencias matemáticas de una revolución que comienza con la profunda crisis que nuestros poetas, pintores, filósofos y pensadores científicos componen como inestabilidad. Y esa inestabilidad es a la que he buscado referir los objetos que he "percibido" dentro de un proceso que también es sujeto de percepción. Una especie de activo y enmarañado *quid pro quo*.

Espero que el lector no piense que se trata de buscar lo complejo por aparentar complejidad. El referirse a los fractales y sus consecuencias en una visión de las relaciones tanto perceptivas como prácticas es referirse a modos de pensar y crear que son concomitantes a las preguntas que Shakespeare *nos hace y se hace* al intentar construir su objeto y emerger con la crítica del mismo. Utilizar un concepto complejo de la ciencia contemporánea parece por principio válido para abordar un problema que esa ciencia comparte con los sonetos del poeta inserto en una crisis: comparten precisamente *El Problema* de la percepción, cada cual con su enfoque. El hecho, no obstante, es que si bien habrá quien aplique el concepto del fractal a Shakespeare, aún parece invisible quien aplique el concepto de Shakespeare a los fractales. El juego moderno-posmoderno no parece tener una correlación paramoderna. La historia hace crisis, pero difícilmente hará reversión, si bien nunca ha dejado de hacer reflexión. Con todo, el caso sigue teniendo validez y significado en nuestro entorno crítico. La manera en que los procesos hasta aquí descritos convergen en una tendencia a romper o fragmentar es de sí la postulación del supuesto básico de los fractales: la convergencia objetiva de la realización y la percepción del objeto (para mis propósitos, el objeto artístico).

Considérese el atractivo del *modo de pensar* implícito en la discusión de los sistemas fractales. De nuevo Grössing:

A tales sistemas frecuentemente se les estudia en el marco del llamado "espacio de fases", un espacio abstracto que contiene, como ejes de coordinación, todos los parámetros pertinentes a la descripción del sistema (incluyendo, a la larga, los tres ejes del espacio ordinario). Sin embargo, los fractales no sólo resultan útiles para el

⁷ El presente comentarista prefiere admitir su propia incertidumbre y escepticismo sobre lo que le falta conocer de una ciencia que avanza a una velocidad asombrosa y cuya divulgación suele tomar, para su gusto y disgusto, carices de aplicabilidad esotérica demasiado pronto, muy de acuerdo con nuestros tiempos de nueva magia.

análisis de estructuras (esto es, de configuraciones geométricas, incluso si éstas representan información compacta sobre la dinámica de sistemas no lineales). Los fractales también pueden contemplarse desde la perspectiva del tiempo: la *construcción* de un patrón fractal corresponde a un cada vez más refinado proceso de incremento de la complejidad de una figura inicial. (1996, 18-19)

En ese caso, el concepto *práctico y útil* para un análisis literario de la productividad de los sonetos —un análisis que no podría ser estricta ni *presuntamente "científico"*— es el del "incremento de la complejidad de una figura inicial". El riesgo de usarlo es que si le añadiésemos el concepto del *tiempo*, y olvidáramos la prudencia de que tiene una utilidad primordialmente analógica, nos volcaríamos, apasionados, hacia una aparente "Verdad científica" que —también aparentemente— realizara y convalidara los anhelos de hacer crítica literaria como parte de un "nuevo idealismo trascendental" (Grössing 1996, p.25).⁸ Por lo contrario, la conservación de la diferencia analógica ayudaría a expresar percepciones tradicionales en la crítica shakespeariana de modos tal vez más significativos en un entorno posmoderno. Porque, para el mismo problema, la productividad inestable de los sonetos, existen enfoques como el siguiente (por citar una formulación contemporánea):

Because of the often pyramidlike structure of Shakespeare's rhetoric, in which grammar and metonymic trope seem to exist only to help bring the master trope metaphor into prominence, it would be inappropriate to arrange grammatical schemes and tropes on a horizontal, metonymic plane as in Petrarch's case. To envision Shakespeare's rhetorical priorities, one would instead have to tip the line of figures into the vertical attitude used to suggest a dependence on the paradigmatic or metaphoric dimension of language and conceive of the Shakespearean rhetoric as a mass of figures—responsible for creating novel mental effects through constantly changing metaphoric pictures—moving forward in the time of the sonnet. (Berman, 1988, 65-66)

En este último juicio una serie de claves coinciden tanto con Coleridge como con quien esto escribe, claves que tienen que ver, sobre todo, con la inestabilidad como fuente de la productividad shakespeariana; es decir, con la composición y la percepción del diseño desencauzado. Naturalmente existen un sinnúmero de grandes y graves diferencias. Pero lo consistente, creo, es que no se traspasa un simple pero, creo, fundamental límite. Si esta o aquella manera sirven para caracterizar un meollo común en Shakespeare (la asunción de la subjetividad), entonces algo relativo a los fractales —una de sus más interesantes características, como lo es su relación con una propuesta casi enteramente subjetivada del

⁸ Muy en contra de las complejidades de la fractalidad y conexos en la matemática y la física modernas, que se quejan amargamente de la vulgarización oportunista de sus esfuerzos por parte de enfoques "mágicos" y "ocultos" que sólo son curas de una persistente melancolía posmodernista.

universo— puede legítimamente pensarse como herramienta pertinente para la exploración de ese problema, en tanto la historia confirme que el término útil sea tal, y no mera construcción por sed de prestigio académico.⁹

Así también, se haría pertinente la siguiente descripción de otra propiedad de los fractales, ligada a lo anterior de inmediato y asimismo provocativa para imaginar analógicamente a Shakespeare con Mandelbrot y con Koch en tanto *momentos discretos del mismo proceso*, del mismo ambiente de productividad cultural. Esa propiedad es la generatividad múltiple "autosemejante" y autodifractante, siempre interactiva:

Existe una clase de fractales particularmente interesante, caracterizada por la "autosemejanza" de sus estructuras en diferentes niveles de resolución. Tal es el caso de objetos matemáticamente idealizados, como son la llamada "curva de Koch" o el "conjunto de Mandelbrot"; pero tales autosemejanzas también se pueden encontrar en un gran número de fenómenos naturales, como son los perfiles costeros, los sistemas nubosos o las ramificaciones de las arterias o de las neuronas. En estos ejemplos es posible hallar sectores con los mismos patrones de ramificación o fragmentación a diferentes niveles de magnificación. (En los objetos matemáticos, tales patrones se repiten incluso con lo que es infinitamente pequeño.)

Hoy en día los fractales se utilizan en varios campos de estudio. Resultan particularmente útiles para analizar sistemas dinámicos caracterizados por la generación de nuevas estructuras ("sistemas autoorganizados") y el correspondiente comportamiento no lineal de los mismos (en oposición a los sistemas lineales, en los que no pueden aparecer nuevas estructuras). Los sistemas dinámicos a menudo se caracterizan por la presencia de una figura coherente dentro de ese espacio de fases, y las dimensiones fractales se utilizan para describir tales figuras cuantitativamente. (Grössing 1996, pp.18-19)

Sin duda, la cita está llena de invitaciones a apropiarse de conceptos que servirían para afinar o reexpresar las consideraciones antes expuestas respecto de los sonetos.¹⁰

Pero con ello no pretendo afirmar una mágica ligadura (o, para recurrir analógicamente a la cuántica, un "entrelazamiento no-local") que haga de Shakespeare una suerte de omninclusivo pozo de sapiencia que revela la Verdad, por relativa que sea, en cada caso y todos, incluso para la ciencia de hoy ...aunque no faltará quien lo haga. Postular la legitimidad de operaciones comparativas como examinar la estética shakespeariana en conexión con conceptos como éste no debe llevar —como parece que está llevando en tantos

⁹ El término "fractal", por cierto, ya no es extraño en la crítica shakespeariana. Por ejemplo: "Shakespeare thus becomes just one facet of a fractal narrative" (Taylor 1989, 349).

¹⁰ Se puede derivar una analogía a partir del inestable "triángulo" de los sonetos tal como se le representa en la figura 32, la cual podría describirse, precisamente, como un conjunto de particularidades "caracterizado por la 'autosemejanza' de sus estructuras en diferentes niveles de resolución".

casos— a saltos de pensamiento que no perciban (con la relatividad presumible) límites. Uno de esos límites, siempre inestables, es el que he tratado de asumir: el del escenario teatral ampliado al escenario que es la plástica, ambos también escenarios del pensar compartido con la inepción de la ciencia, del arte moderno, del sujeto moderno.

IV. UNA DOS TRES FIGURAS

De la figura 51, *Amor sacro y amor profano* de Tiziano (las *Geminae Veneres* de Panofsky), a la que he aludido en varias ocasiones, nos dice de nuevo Panofsky:

La figura desnuda es la "Venere Celeste" que simboliza el principio de la belleza universal y eterna, pero puramente inteligible. La otra es la "Venere Volgare" que simboliza la "fuerza generadora" que crea las imágenes pareceras, pero visibles y tangibles, de la belleza en la tierra: los seres humanos, animales, flores, árboles, oro, gemas y obras creadas por el arte o la destreza. Ambas son, por tanto, tal como Ficino dijo, "honorables y dignas de alabanza, a su manera." (1980, 210)

Tiziano, también se dijo, intenta la sublime tarea de congregar, integrar, imágenes que se oponen o contrastan en una Verdad superior donde coexisten armónicas como principios totalizadores y restauradores, hacia el "arriba" de la síntesis espiritual.

Como si tuviera el *Amor sacro y profano* en mente, Kott nos señala que:

In the Neoplatonic exchange of signs between heaven, earth, and hell,¹¹ the celestial Venus is situated above, the Venus of animal sex below the sphere of the intellect. As in a mountain lake whose depths reflect the peaks of nearby mountains, the signs of the "bottom" are the image and the reflection of the "top". *Venus vulgaris*, blind pleasure of sex, animal desire, becomes "a tool of the divine," as Ficino called it, an initiation into the mysteries which, as in Paul, "eye hath not seen, nor ear heard".

Y de inmediato nos recuerda la necesidad de considerar la interacción de la imaginación neoplatónica de Shakespeare con la *otra* cabeza (de muchas) con la que compone el dramaturgo:

Theseus says of theater: "The best in this kind are but shadows" [*A Midsummer Night's Dream* V.1.210]. Theater is a shadow, that is, a double. "Revelry" also means "revelation." In the Neoplatonic code the "revels" and plays performed by the actors—shadows are, like dreams, texts with a latent content. (1987 34)

¹¹ Se impone una precisión: "El universo neoplatónico no tiene lugar para nada semejante al Infierno. Pico llama a la región de la materia *Il mondo sotterraneo*; pero incluso la materia, con su carácter puramente negativo, no puede considerarse un mal, y mucho menos en tanto que, sin la materia, la naturaleza no podría existir" (Panofsky 1980, 193-194). Lo que no obsta para que las observaciones de Kott sean, como todo su ensayo, un portento de erudita percepción teatral. Sirve, empero, para reconocer aun más la colisión en Shakespeare, quien en pos del programa simbólico no deja de sembrar semillas puramente cristianas no integradas al neoplatonismo "más puro", como se indicó en el caso del soneto de los amantes en I.5.

El teatro de Tiziano no carece de esa latencia, si bien parece resolverla como memoria, como inteligibilidad asumida que ya ha encontrado lugar. En el teatro, sombra asumida, esa latencia es la de un tercer término ... pues hay *un tercero* en esta pintura:

Que Cupido esté colocado entre las dos Venus, aunque algo más cerca de la "terrestre" o "natural", y el que agite el agua de la fuente puede expresar la creencia neoplatónica de que el amor, un principio de "confusión" cósmica, actúa como intermediario entre el cielo y la tierra; y el hecho mismo de que la fuente de Tiziano sea un antiguo sarcófago, destinado en principio a contener un cadáver, pero convertido ahora en una fuente de vida, no puede por menos de subrayar [*sic*] la idea de lo que Ficino había llamado la *vis generandi*. (Panofsky 1980, 210)

La "latencia" en Tiziano es tentación de señalar otra vez una "matriz" shakespeariana ya señalada: ¿son las Venus figuras que el soneto de 1.5 brevemente conjuga?; ¿es el sarcófago la marca de la muerte en *capulus*, que es la renovación en De Rougemont *et al.*?; ¿la Idea ficiniana queda hecha cuerpo teatral: diecisiete sonetos, dieciséis años de espera para diecisiete sonetos?; ¿es el Amor-confusión puerta del amor trascendente más allá de la muerte y reconciliación?; ¿es la intermediación entre el cielo y la tierra territorio para el drama de tierra, agua, aire y fuego, Saturno, Júpiter, Marte, Venus, Mercurio, Luna y Sol? Etc.

Pero el teatro propiamente shakespeariano, siendo ya crítica e ironía, admite la ruptura del código en su arquitectura múltiple. Nos admite al Cupido que agita las aguas de la fuente *aquí y ahora*, el que desestabiliza el Cosmos, quien no propicia el reposo de la sublime Idea integradora. Cupido es remisión en Mercurio, no hay duda, pero Mercurio es dispersión de todas las remisiones hacia sí: *puer aeternus* y muerte excitada que Beham colude en figuras inquietantes y que Shakespeare colude con Beham, conociéndolo porque conoce la urgencia del enigma humano plena y erráticamente asumido desde el intersiglo hasta nuestra ceguera "racionalizadora" del enigma, tan simple como lo admitía Perdita: "I see the play so lies, / That I must bear a part" (IV.4.655-656). Mercurio muere infecundamente, pero Perdita sobrevivió. En el teatro, ninguno muere y todos (nos) sobreviven.

Ese Cupido (que agita por igual al Veronés que a Kepler y oscila en Galileo) en las *Metamorfosis* de Apuleyo procreó con Psique una hija llamada Voluptas, después de que su madre Venus, celosa, lo envió a humillar a la más bella mortal con la condena de obligarla a amar a la criatura más execrable. Pero Cupido se enamoró, y recurrió al contrato de sobra conocido: que no lo mirara en el lecho. La curiosidad mata a la belleza (al menos la lleva a la desgracia) y Cupido, "runaway's eyes", herido por el calor de la lámpara, huye. Siguiendo esa línea, Kott nos llama la atención sobre la colusión de esta historia con la larga y rica tradición

de relatos concomitantes, una historia que es negociación de la historia oral y literaria, tal cual la consigna el mismo Apuleyo en *El asno de oro*, viejo conocido de las "fuentes" shakespearianas y obvia referencia para el caso de Titania y Bottom. Quizá es esa cercanía la que hace a Taylor pensar en "the Bottom translation" como el "único" caso en que Shakespeare puso de cabeza algo, por ponerle al "mechanical" ateniense la cabeza de un asno (cf. 1989, 402). En ese texto, Lucius pasa por la tradicional transformación en asno y una historia de amor muy profano que concurre en el horror de lo particular, su peluda piel, que finalmente no obsta para ser amado, pero sí se toma precio de otras aventuras. Allí mismo, como en *mise en abîme*, Apuleyo consigna una de las múltiples variantes originales, tradiciones de creatividad continua y viva y concomitancias para todos estos textos.

El asunto es, sin embargo, que la historia de Psique y Cupido se relata de dos maneras *aparte* en Apuleyo, quien es, para Bajtin, uno de los orígenes del *serio ludere*. La interactividad de los relatos lleva a Kott a preguntarse si cada cual y todos concurren en una interpretación trascendente. Por igual, el cuadro de Tiziano y la obra shakespeariana, artefactos de una historia cultural, de las prácticas culturales, deben recibir, y reciben, el peso de la misma interrogante. La historia de Cupido y Amor, una historia de celos y de amores, de contratos incumplidos y fugas, de particularidades, es una de las más importantes traducciones a lo trascendente de los códigos ocultos en el Renacimiento y sus sucedáneos místicos hasta el mundo del XVII: el Boccaccio de la *Genealogia Deorum*, Calderón, por mencionar polaridades. La historia de Lucius el asno y todos sus correlatos (lobos, serpientes y demás), no obstante, se lee con el código del *serio ludere*, también hasta el XVII: el Boccaccio del *Decameron*, Cervantes, por mencionar polaridades. La pregunta de Kott, pues, es fundamental, y su respuesta es que, en todo caso, la concurrencia es eminentemente la que hay en el teatro del sujeto moderno:

In both the intellectual traditions and the codes of interpretation there are exchanges of icons and signs between the "top" and "bottom", the above and below reason. In the "Platonic translation," where the "above" *logos* outside the cave is the sole truth and the "below" is merely a murky shadow, the signs at the top are the ultimate test of the signs of the bottom. *Venus vulgaris* is but a reflection and a presentiment of the Celestial Venus. In *serio ludere* the top is only *mythos*, the bottom is the human condition. The signs and emblems of the bottom are the earthly probation of the signs and emblems of the top. *Venus celestis* is merely a projection, a mythical image of *amore bestiale*—the untamed libido. The true Olympus is the Hades of Lucian's *Dialogues of the Dead* or of Aristophanes' *Frogs*, where the coward and buffoon Dionysus appears in the cloak of Hercules. Having its origins in Saturnalia, *serio ludere* is a festive *parodia sacra*. (1987, 38)

Este último es sin duda el caso con Shakespeare, complicado por el hecho de que, también indudablemente, la "matriz imaginativa" de su trabajo hace evidente una multitud de correspondencias con los programas neoplatónicos, los cuales por fuerza apuntan hacia "arriba", hacia la síntesis suprema. Así se crea la vigorosa tensión entre ambos modos: reflexión y continuo choque.¹²

En el *Triunfo de Venecia*, el cuerpo desnudo que emerge del extremo inferior del cuadro es agente de la mirada que Kott sugiere para el *serio ludere*; la mirada inscrita a medias entre la verticalidad ascendente del eje central que lleva al "triumfo" supremo, y la horizontalidad de lo contingente que llena el "huevo" y que es percepción compleja, interactiva, crítica de la vertical, de la revelación anticipada que es la *anagoge* de la Ciudad-Mundo descrita por Schabert en la introducción a este trabajo: la disolución del mundo habitable. El cuerpo volumétrico y sensual del fondo, que se yergue a medias con esfuerzo real y complejo, sabe de la *mitología* impresa en el cuadro, toda delgadez inspirada, y refiere una soledad esencial, la individuación de los elementos vivos de la representación.

Esa individuación, la experiencia de la subjetividad a la que tanto se acerca Leonardo, implica que el *mythos* también resulte individuado críticamente por lo real, por el cómo realizado. Luego, el humanismo previo a los intentos de síntesis coincidentes con el punto de arranque del pensamiento científico moderno parece más pertinente que los programas herméticos como matriz de la obra shakespeariana, algo que Kott ya nos había señalado:

In Erasmus's *Moriae encomium Folly* speaks in the first person and in its own name [...] Folly appeals to Paul's "follishness of God" on nearly every page. Near the end of the *Praise of Folly*, Erasmus describes heavenly raptures which, rarely occurring to mortals, may give the foretaste or "savour of that highest reward" and which, as in Paul, "was neuer mans eie sawe, nor eare heard." But Erasmus' Folly, ever cynical and joyful, is more interested in returning to earth and awakening than in mystical raptures. (1987, 41)

El "programa" de *Romeo and Juliet* (cualquiera de ellos) no existe sino como *postulación*. Esa postulación asume la relatividad de sus principios como tales, como deseos. Las obras de Shakespeare acomodan, han acomodado y tal vez acomodarán esas relatividades-reflexiones conforme se advierta, como lo hace Kott, que los "programas" del neoplatónico nunca dejaron de compartir las viandas de un arte que es "Magic ...Lawful as eating" en el convivio del humanista para devenir teatro moderno, capacidad de subjetivación temporal y

¹² Algo específicamente válido para *Romeo and Juliet*, pero perceptible en obras del mismo periodo, e incluso, con menor "emancia", como se advirtió, en los *romances*.

fugaz. Titania se enamora de Bottom y "Psyche loved the beast and hated the husband *in one person*" (Kott 1987, 39, énfasis mio): es decir, en asunción de la real complejidad humana, no sólo la de la síntesis que deviene todo sueño y sólo "arriba", nada "abajo". Y lo hace "in one person": la individuación que permea a Shakespeare, memorable procreador de una población inestable y hoy poco prestigiosa: la de los personajes.

Lo que existe --inasible fuera del escenario, pero ineludible-- es un drama en el cual Shakespeare aloja tantos contenidos de origen programático como se han advertido (y se pueden advertir y advertir y advertir) y los hace crisis al depositarlos inestablemente en tantos recipientes cuantos *personajes* crea, como principio, para engendrar mundos de ficción intensamente humana: "arriba" y "abajo". El dramaturgo moderno Shakespeare, síntesis de una historia cultural que alcanza el punto de colusión-ruptura, no sólo cifra claves en objetos artísticos ceñidos a las propias claves: las distribuye en los personajes y situaciones dramáticas siempre de modos ambivalentes, irónicos y críticos de sí mismos, conformado subjetividades distintivas que rechazan la determinación del "programa", sobre todo por el humor que la distribución necesariamente implica, el *serio ludere* activo, vivo. Shakespeare es en efecto el gran creador de personajes que nos ha legado la crítica convencional; pero esos personajes nunca son sí mismos, no lo pueden ser, no lo serían: están siempre fragmentados y distribuidos unos con otros, entrelazados para ser, de alguna manera ser.

El problema para la convalidación de programas simbólicos "cerrados" en Shakespeare es que no hay lugar para una "cerrazón" así de racional: lo que es pertinente a Julieta lo es sólo provisional y parcialmente pues es pertinente, en otra manera, distinta pero entrelazada, para Mercutio; y lo que sería válido para éste no deja de remitirnos a aquélla por afinidad, truco o hasta impiedad. La disputa por Romeo es tan "real" como el complejo y dinámico intercambio de estrategias dramáticas y pasiones representativas, que hacen oscilar la interpretación del masculino al femenino y del masculino-femenino al femenino-masculino. Empero, Julieta y Romeo y Mercutio, como umbrales simbólicos sólo existen en tanto uno y otro son crisoles abiertos a la experiencia humana esencial, compositiva, emotiva y teatral. Son sólo Mercutio y Romeo y Julieta, como sean y cuanto sean en el escenario. Racionalizarlos sería, por obligación, una carcajada. Los cuerpos hechos a pedazos son cuerpos hechos a pedazos, engendros de la fertilidad tal cual la miran los sonetos del procrear y el cuerpo, ausente y presente, que anhela su ejercicio.

El resultado, la inestabilidad más asumida de todas: el drama en que tanto el afán

integrador y su propia crítica, cuanto el escepticismo de las corrientes subterráneas de lo cómico y lo popular, crean al sujeto crítico con o contra las reflexiones del programa: el teatro, el mismo personaje de la cultura que también ha acabado por derrotar los programas que lo infestaron o infectaron contra sí mismo antes y después. *Romeo and Juliet*, históricamente, inscribe ésa, la inestabilidad más asumida de todas: la que ha sido tanta *ausencia*, que ha sido cegada como estabilidad pero jamás domesticada. Es el artefacto del artista inestable: errancia y máxima tensión en la máxima apariencia de mera "lamentabilidad": asunto de la experiencia, sea que nos guste o disguste. En *Romeo and Juliet* podemos ver cómo se manifiesta, estalla (podría hacerlo, si se le traduce más allá de "Shakespeare"), una terrible y esquiva y estimulante tensión entre los términos del triángulo que forma con nosotros.

El cuerpo-soledad del *Triunfo de Venecia* mira y se yergue a medias, solo y mirado por otra soledad. Los cuerpos jóvenes del *Triunfo de Verona* salen siempre de escena en la horizontal de los deseos humanos, sin progenie ni continuidad. Shakespeare recoge, escinde y reconoce la enfermedad entre todos, más que adjudicarla, pues en cada uno hay su fundamental soledad, la convocatoria de Escalus a construir una memoria. Pero en todas partes se cuelga el número: 2, 3, 17, los 16 años que preceden a que Perdita alcance los 17. Para el Uno donde el neoplatonismo quiere sintetizar y finalmente sólo relativiza la creatividad con la síntesis ideológica, Shakespeare siempre recurre a una memoria más profunda, una memoria del cuerpo, su inscripción natural como historia y posible trascendencia, la más simple, la más popular, la más fecunda y la menos prestigiosa: la memoria del crear y procrear. Los números se persiguen: uno dos tres, amén de *decir* que se unifican, como decir cualquier suma, que los regresará indefectiblemente a Uno.

Más allá de la suma y los diseños geométricos y numéricos, el vigor de lo sensual y de lo sexual, la experiencia, subyuga en los artistas y pensadores del intersiglo todo lo que sea reconocible como programa único: para gusto o disgusto, se trate de Kepler, Miguel Angel o el Perugino; se trate del Veronés o de Shakespeare. La hipérbola retorna a la particularidad en todos los casos, porque todos los casos tienen su triunfo o su colapso en la particularidad *creativa*, fecunda. Aquí y allá, sonetos, cuadros, dramas, pensamiento, apuntan y aportan a la fecundidad: partos, liberaciones de la prisión estéril, huevos que se llenan de vida por nacer. Julieta muere sin la única huella que convencionalmente le falta, la fecundidad, que es ausencia en su lista de roles "femeninos", y aun de sus poderes "masculinos". Romeo se encierra en el libro. Y Mercutio se ahoga en las palabras. Pero los tres querían celebrar la

ambivalencia y la contradicción, la pasión que conduciría a la vida. Verona, una arquitectura estéril, es quien impide la continuidad. Y lo que sería el territorio de la emoción será vida del sueño. De modo que Shakespeare, para fortuna del placer, sigue repartiendo semillas entre dos y tres (y más) agentes dramáticos, sigue creando y observando la interactividad por sobre la fijación y así reúne a Perdita con Hermione. Si de allí se postula una construcción del futuro utópico o una opción disidente, al menos se está aliviando al Bardo de la incómoda y fatal mayúscula. Luego de cuatrocientos y más años es lo menos que se merece.

V. LA IMPRESA EN EL AIRE

Otro punto final simple puede caer con la conciencia de que Mercurio entra a Shakespeare, como tanto en Shakespeare, desde una historia compleja: él mismo relata el cuento para sus coetáneos y para nosotros, para que nosotros intentemos una y otra vez revelamos ambas historias. El conocimiento de la vida y de la muerte que Mercurio demuestra —la percepción de "the dark aspects of the Dyonisiac" que le niega Gibbons— y todo lo que de él puede desprenderse, ya hacia la interpretación, ya como consignación de la dinámica cultural que conforma a Shakespeare y a la que Shakespeare conforma, es un patrimonio que el artífice concede a su artefacto desde su imaginación no todopoderosa sino de excepcional intuición y agudeza, al parecer capaz de responder *ipso facto* a los estímulos más variados y excéntricos con un acto de placer. Y que también nos lo concede como placer si lo deseamos más que la sublimación de los cuerpos en claves y apropiaciones trascendentales.

Llegamos a un momento literalmente crucial de lo inestable. El problema ya se ha trazado, sugerido o acotado antes. No sólo a causa de páginas como éstas (desvariadas y olvidables), sino por obra de millones más (dignas de sobrevivir), lo que los públicos no contagiados de la obsesión shakespeareótica perciben es la de un monstruo imposible, como una de las creaciones del arte de la memoria que yuxtaponían toda clase de elementos disímiles para poder recordar una imagen precisamente por la asociación de imposibilidades. Para el sentido común, Shakespeare es como el personaje de la portada de este trabajo: la portada del *Mad Fashions, Odd Fashions, All out of Fashions, or, The Emblems of These Distracted Times*, de John Taylor (1642), y por ello se le convierte en la figura de un Shakespeare estable y "universal", definido por su fijación cultural hegemónica, en la imagen reconocible, accesible y aceptable para los públicos amplios, "no males", ciertamente menos prejuiciados, predeterminados y aprisionados que los académicos o los diletantes; por

supuesto, menos también que los "disidentes". En efecto, la shakespeareótica ha alcanzado límites insospechados que mueven a la pregunta del sentido común: ¿y en verdad Shakespeare se habrá puesto a pensar en "tantas cosas"?

Coleridge responde mediante la postulación de un observador agudo que aplica sistemáticamente un programa de la Verdad, y que deja a todos los complicados contenidos durante más de un siglo, como arriba se describió: el supremo poeta de la naturaleza no requiere ser más que un supremo poeta de la naturaleza ...cosa que no satisface a nadie si ha de proclamar la "nueva" visión shakespeareana. Así, paradójicamente, al parecer Johnson, con todo y la severa reducción ética, le ofrece la mejor lección, por horrendo que eso parezca al no bardólata, a quien, sin embargo, le apetece una figura menos restrictiva. Freud lo vuelve su primer discípulo, contentando así a muchos, menos convencionalmente románticos (minúscula incluida) que Coleridge, hijos de la modernidad psicoanalítica y felices racionalizadores de la irracionalidad onírico-subjetiva.¹³ Los "disidentes" lo han acerbado con más flechas que a San Sebastián. Y lo podrían volver a remitir a San Sebastián en no pocas ocasiones para reinventarlo. En el caso particular de Mercurio, las acrobacias disidentes resultan estimulantes. El poeta de la naturaleza nos da un personaje cómico profundo, un melancólico explosivo tocado por la muerte, un anárquico y gráfico bromista, una historia potencial en una historia dramatizada ya sea como niño, adulto, hermafrodita, mensajero de la muerte, rival de almas, etc., etc. Con todo, nos ha dado a Mercurio el ladrón de obras.

* * *

Breve paseo por la memoria

Para dar cuerpo a una tarea así, a Mercurio reinventado, resulta necesario partir de la premisa de que en el Shakespeare colocado en el vórtice del tiempo inestable concurren tumultos de la historia cultural, y que el poeta de la naturaleza sí es el gran observador y la voraz imaginación de Coleridge, pero asimismo la estricta y franca crítica de Johnson y el fangoso territorio de la reducción freudiana, cuanto lo que hasta aquí se ha descrito —y hasta

¹³ Incluso un Shakespeare así construido sólo es provisionalidad, sombra. Ni en la figura del poeta de la naturaleza ni en la del psicoanalista-poeta (en ese orden), estrictamente complementarias, se dejan de resentir atrocidades. Júzguese si no la ficha del siguiente artículo que envié para su publicación en la *World Shakespeare Bibliography* (1995):

Cardeña, Jaime. "Shakespeare, poeta y psicoanalista" (Shakespeare: Poet and Psychoanalyst). *Plural*, México: Excelsior, 276 (Sept. 1994), 102-104. [Discusses *MV* as an example of "Shak's intuitive psychoanalytic genius"; with an emphasis on the name of "Shy-lock" as an index to the "anally retentive" personality of the character, and on the play's connections to Dante's *Inferno*, fourth circle.]

El presente comentarista (y obligado corresponsal) deja al lector el riesgo de su lectura.

lo escrito: un fenómeno capaz de sintetizar, deliberada e indeliberadamente, esas corrientes, ya en contrahechuras como *Romeo and Juliet*, o en artefactos menos erráticos, como los *romances*. Para esto se debe dar por fuerza que lo que concurre traiga inscrita su historia cultural, y que esa historia inscrita, luego de concurrir, ocurra, en mayor o menor medida, en el artefacto escrito; en una palabra, que los objetos shakespearianos tomen lo que capturan en escritura, y luego en teatro, incluso *contra* Shakespeare, pero siempre *hacia* el escenario. La mejor conclusión, para este comentarista, es que el sujeto se asume como sí y como diferencia, la concurrencia shakespeariana con las ansiedades de todos sus sucesores críticos, que no son Shakespeare sino por virtud, afortunadamente, de serle sus particularidades, incluso su progeie.

Una de las cosas que ocurren y son complejo conglomerado de concurrencias es análoga a lo que sucede con la percepción de un Shakespeare-muchos Shakespeares por la moderna mentalidad crítica: a saber, la disolución del vínculo nombre-cosa. Un ejemplo recurrente a lo largo de estas parrafadas, el de la *impresa*, me parece el final más significativo, pues procede de un fenómeno de significación históricamente objetivable y extensivo al tema esencial de lo inestable: su ser proceso y reflexión de los procesos. Su existencia particular, sus traducciones específicas se dan en obras como ésta y otras de Shakespeare, en la pintura del Veronés, en atisbos aquí, en Beham, y en la crítica como ejercicio de un arte tan soberbio como errático.

Formas de representar y buenos deseos

La noción de ciertas anamorfosis como referencia para la imagen de Beham, la "Death claiming the lovers or claiming a beautiful and nubile woman ("Death and the Maiden")" que se comentó a partir de Astington (1996) trae a la mente la discusión del término gráfico en Campbell, como correlato del tratamiento del sujeto dentro de artefactos literarios que lo colocan en posiciones distintas según los recursos particulares:

On the naturalistic plane of Gottfried's romance of Blancheflor and Rivalin, the self-consistent plot of the two lives that in their fate and meaning were at one became known, both to the reader and to the characters themselves, only *a posteriori*—through what appeared to be chance event; whereas in such a romance as that of Tristan and Isolt, resting frankly on symbolic, mythological forms, which emerge with increasing force as the narrative proceeds, the sense communicated is rather of the force of destiny in the shaping of a life [...]. (1991, IV, 194)

De aquí Campbell hace derivar una reflexión sobre las consideraciones de Schopenhauer

acerca del papel del carácter y la fatalidad en la vida del sujeto, y su consecuente percepción de la aplicabilidad de esta categoría gráfica-plástica a ciertas manifestaciones literarias. El pasaje clave en Schopenhauer, citado por Campbell, es una analogía con las anamorfosis:

"[...] that the weightiest thing in the world—which is to say, the life course of the individual, won at the cost of so much effort, torment and pain—should receive its outer complement and aspect wholly from the hand of blind Chance—Chance without significance or regulation—is scarcely believable. Rather, one is moved to believe that—just as in the cases of those pictures called anamorphoses, which to the naked eye are only broken, fragmentary deformities but when reflected in a conic mirror show normal human forms—so the purely empirical interpretation of the course of the world resembles the seeing of those pictures with naked eyes, while the recognition of the intention of Fate resembles the reflection in the conic mirror, which binds together and organizes the disjointed, scattered fragments." (en 1991, IV, 194)

Las primeras frases de esta cita parecerían acomodar el caso de *Romeo and Juliet* de modo particularmente feliz, releamos:

"[...] that the weightiest thing in the world—which is to say, the life course of the individual, won at the cost of so much effort, torment and pain—should receive its outer complement and aspect wholly from the hand of blind Chance—Chance without significance or regulation—is scarcely believable."

La sensibilidad de Schopenhauer parece remitirnos a la ambivalencia que *Romeo and Juliet* finalmente provoca: la irresolución tanto dramática como mitopoética de un artefacto que ambiciona las dos cosas y nos deja a la orilla biforme colapsada en la perenne "most lamentable tragedy". Tal obra nos permite jugar con la portada-*impresa* de modos bobos: o es la "most lamentable" porque sólo es "lamentable", es decir, sólo nos lleva al margen de lo sentimental y no de la conmoción ni del secreto aprehendido; o es la "most lamentable" porque percibimos una "lamentable" potencialidad diluida, aunque numerosos fragmentos de esa dilución se pueden —y se han de reclamar— para construirlos en realidad de los deseos, ya en la crítica, ya en el escenario —que es siempre otra crítica—; o es la "most lamentable" porque sería mejor callar, discretamente púdicos (o ciegos) a su "lamentable" lamentabilidad.

Por mi parte, si de algo cuenta, creo que ni una ni las otras, siempre opciones, acomodan *mis* deseos, buenos o malos. Pienso en *Romeo and Juliet* como un conglomerado de oportunidades para asomarse a un mundo en tentativas de surgir que, desde la mareada cabeza lectora de minucias y de una fantástica marea cultural, es una puerta abierta que nos da acceso a más de lo que nos relatarían ciertas flacas fijaciones en las que se ha convertido. ¿Por qué no decirlo con todas sus letras?: es un pre-texto de hermosas, humorísticas y contingentes calamidades que explorar. Sobre todo, resulta capaz de volver individuales a los

otros placeres que convoca: la vista y el engaño de la vista. Y desde el corazón, es un amable (y amado) drama de las reflexiones por necesidad mortales: historia de un sol posible en los anhelos más incipientes y cómicamente (y ridículamente) personales, sitio de íntima y mínima generosidad para compartir "...behind a dream".

Para el filósofo que mira con intensidad y mayor comprensión la colisión de vida y sinsentido, se impone la incredulidad: "[it] is scarcely believable". Luego se impone, también, sintetizar para que el deseo halle cuerpo: podría haber una anamorfosis de la que fuésemos íntimos espectadores. Resulta tentador aplicar a *Romeo and Juliet* la analogía integradora de visiones puramente empíricas con ideas trascendentes y absolutas; sobre todo ante una propuesta de solución como la de imaginar una anamorfosis, cuyos elementos de hecho se convocan con vigor a través de la voraz y feroz joven imaginación shakespeariana, aunque, al parecer, sin gran esperanza de reflexión cohesiva.¹⁴

Empero, el caso de *Romeo and Juliet* parece ser el mismo de cualquier otro espacio hasta aquí visitado: al contrario de lo que sucede con *Los embajadores* de Holbein (fig. 74), el espejo cónico no alcanza a resolver la figura "oculta", no la demuestra, por fortuna, como comprensividad. Aplíquese el espejo cónico: las energías de experiencia e Idea en *Romeo and Juliet* no se distinguirían claramente armonizadas sino sólo como lo que se desearían en ambos autores arriba citados; serían opciones ante la crítica hecha drama, nuevamente deseos de (alguna) estabilidad. La complicidad simbólica y mitológica en *Romeo and Juliet* está tan entrelazada y por igual en tensión con la experiencia dramática, a la que aporta tanto como socava, que la obra nos propone en efecto una serie de "broken, fragmentary deformities" cuya integración en el espejo cónico resulta provocativa —pero, alas, siempre de extrema ambigüedad. El problema principal propuesto tanto por Campbell como por su citado Schopenhauer permanece en el crepúsculo si lo intentamos resolver: a medias entre los modos de representación descritos por aquél; a medias entre la síntesis deseada por éste. La fuerza del deseo integrador, no obstante, parece irreductible. Para Campbell, por ejemplo: "Like Shakespeare's mirror held up to nature, the symbols of myth bring forward into view that informing Form of forms which, though apparent discontinuity, is 'manifest', as the Upanishads declare, "yet hidden: called 'Moving-in-secret'" (1991, IV, 195). Si se deseara aplicar esta

¹⁴ Un intento (que, como todos los que este comentarista ha podido hasta ahora conocer, es intenso deseo) es el de Costa de Beauregard (1993), teñido de la imagen de la muerte mercurial y de dedicadas y deliciosas reflexiones de equilibrista.

conclusión a la inestable (multidireccional, dramática y, a la vez, rígida y autodesintegradora) *Romeo and Juliet*, nos veríamos en el caso de intentar *ajustar* todo ese material a una *posibilidad* del espejo cónico, una sola controversia que será necesariamente eso en cada ocasión por virtud (no defecto) de su irresolución intrínseca. La serie de propuestas pluridireccionales sí constituye un texto dramático, pero éste queda desintegrado por la desintegración de la carga mitopoética y lírica. *Romeo and Juliet* difícilmente respondería a una visión "anamórfica" en ese sentido. Si acaso, se le puede *montar* ...si acaso.

Como colofón, retorno y complemento, en su lugar, es posible pensar en un Shakespeare que, si no construye la anamorfosis que tal vez ese mismo Shakespeare desee para *Romeo and Juliet* (o cualquier otro correlato estable mínimamente ordenador de nuestras urgencias), si logra casi reintegrar *ex impresa* no un esfuerzo "anamórfico", sino el de la imaginación "emblemática" que identificamos para los *romances*. Es de vuelta la sugerencia que en el ámbito shakespeariano, recordemos, deriva, de Wickham (1963): la imaginación dramática "emblemática" más que "ilusionista", la negociación del sujeto con ciertos símbolos de la memoria. Tal sería el caso de las últimas producciones shakespearianas, los *romances*, piezas genéricamente distinguibles con mucha mayor precisión como tragicomedias, y en particular en el caso de *The Winter's Tale*.

Para reexplorar y complementar como conclusión inestable esa opción de resolución que el dramaturgo parece adoptar al final, y que de cualquier modo resulta controversial, ahora respecto a su propio problema compositivo temprano (la oscilante y perturbadora errancia que es su drama-soneto(s)-mitopoema-irresolución llamada *Romeo and Juliet*) vale la pena tomar de nuevo la equivalencia entre el concepto de la *impresa*, varias veces aludido, y lo que hemos visitado con este texto, el "monstruo conceptual". El principio reside en otros "monstruos conceptuales", ligados con la tradición del emblema.

La *impresa* en el aire

Es posible reconocer en obras como *Romeo and Juliet* y los sonetos, o como las pinturas del Veronés —o en menor medida en el grabado de Beham— la crítica implícita de un aparato o un sistema imaginativo en principio y deseo integrado a un fin definible por medio de un *nombre*. Retomando el principio *ex impresa*, un ejemplo de algo así era el de la "pintura" que apoyaba al "arte de la memoria", íntimamente ligado al desempeño de actos de oralidad y teatralidad, como nos lo recuerda de nuevo Gombrich, quien desde un principio nos advirtiera que, en

efecto, estamos frente a un fenómeno de producción cultural:

En esta técnica, cultivada en las escuelas de retórica y entre los predicadores, se pedía al estudiante que construyera imágenes mentales llamativas y notables que había de disponer en un marco permanente, representado preferentemente por un edificio conocido. Una figura con cabeza de camero y rodeada de águilas sería precisamente una imagen de las que se graban en la memoria, permitiendo así al predicador ennumerar las cualidades de la Benevolencia en el contexto de un sermón prolongado. No era necesario que estuviera pintada de verdad, con tal de que el estudiante aprendiera a "pintarla" en la memoria. (1983, 225)

Esto es, quizá, la base de lo que Praz antes nos identificara como "contradicciones no reconciliadas" y que podemos observar en artistas como Shakespeare y el Veronés. La desintegración de lo que era primordialmente una postulación estable no es en absoluto un fenómeno inusual ni por parte de un dramaturgo isabelino (inmerso en el teatro popular, claramente ecléctico y sincrético más que sobrio y sintético), ni por parte de un pintor cuya carrera es, ante todo, un conglomerado de influencias e intereses experimentales múltiples, capaz de recurrir al Manierismo veneciano como a principios académicos de extracción florentina y también a naturalismos de extracción más popular. La modificación y continuidad en esa dirección, la necesaria apropiación individuada y crítica (que algunos llamarían vulgarización) nos la sigue exponiendo puntualmente Gombrich :

No es de extrañar [...] que se intentara plasmar las extraordinarias imágenes "pintadas" en los escritos de Ridevall, de su seguidor Robert Holcot y de otros teólogos *en representaciones reales* realizadas con ánimo de edificar e instruir. Saxl [demostró] cómo en el nuevo arte del grabado en madera¹⁵ se recogieron y se difundieron esas creaciones. Ciertamente es que *aquellos humildes artesanos confundían a veces su mensaje*. (1983, 226, énfasis mío)

La complicación de esas transformaciones con los principios de un arte estable no para en las "confusiones" de los "humildes artesanos", palabras subrayadas por las cursivas como correlatos del dramaturgo isabelino tal cual se le caracteriza en este trabajo.

Gombrich continúa diciéndonos que:

Nada menos que Leonardo Da Vinci utilizó también este tipo de imagen monstruosa para exponer una verdad moral. Con su amor por lo rebuscado y su interés científico por los problemas de la interacción construyó *pictografías que ningún iconólogo podría jamás descifrar de no ser por las notas de Leonardo*. (1983, 226, énfasis mío)¹⁶

¹⁵ Luego, el grabado de Beham cae dentro de esto; de él también se puede decir que tiene ligas, a su particular manera, con imágenes como las del "arte de la memoria".

¹⁶ En su magnífico *Nuevas visiones de viejos maestros* (1987), Gombrich aburde el enigma de Leonardo de maneras exquisitas.

Pero no conservamos nota alguna de puño y letra de Shakespeare. Tenemos didascalias y guiños entremetidos ("ENTER A SERVINGMAN", "Lammastide", "Then in the number let me pass untold") ...y nuestras impresiones, nuestra arqueología cultural, nuestros juicios y prejuicios. Antes llamé la atención sobre este rasgo, ahora se subraya: la inclinación a claves personales, herméticas, entre estos artistas, es fascinación irresoluble.

El proceso de transformación del "arte de la memoria" sigue por muchos caminos bien conocidos, que son y no son el mismo, que son diversificaciones: la "nueva iconografía" rebuscada, la corrección de Ripa, los neoplatónicos, el simbolismo renacentista. Y llega a la emblemática, con el magno poder de la *impresa*.

[...] la *impresa* es más una demostración que una metáfora. Convierte la moraleja de una observación concreta en una norma de vida. Su poder reside no tanto en la comparación como en su capacidad para ser generalizada. [...] El comentario no queda contento con una aplicación. El autor recurre a su ingenio para extraer tantas aplicaciones como sea capaz de soportar la paciencia del lector. (Gombrich 1983, 266) El autor de *Romeo and Juliet* al parecer no pecó de *aplicar* una (o unas cuantas) *impresa(s)*, "tantas como sus lectores soportaran", sino de *acumularlas e interrelacionarlas dinámicamente, dramatizarlas* en y extrema tensión, tanto que su artefacto se sacude, es drama. "Pecar", claro, aquí se quiere verbo conjugable por quien exija la cerrazón del artefacto, pues de *otro modo* es "gentile sin".

Cuando fuerzas así –las energías en libre circulación que van del "arte de la memoria" a las impresas, que no las cosas ("tantas cosas") tales cuales– vienen a caer en manos de nuestro dramaturgo (¿tal vez de nuestro pintor?), se ha dado un innombrable, por asombroso, flujo y reflujo de los signos del arte; de los signos de la sociedad y de la ideología ("the instability of the institution", Belsey 1990, 274); y de los signos del artista y de sus públicos, emotivos e intérpretes, que aterrizan en el trasero monumental del caballo del Veronés, un contrarrostro grotesco en pleno *Triunfo de Venecia*. Se trata de monstruos de la memoria emotiva y cósmica que también ha devenido cómica para que reinicie el círculo de las contenciones. Y hemos visto cómo fuerzas así también aterrizan en una mano que aprieta un pene, que es la mano de un reloj, pero que es la de Mercurio y la de una mujer: esa imagen habla de la liberación de energías del cuerpo y resuena en las del cuerpo teatral y social. Pero en el pintor no parece recaer una urgencia tan históricamente brutal como la que ha caído sobre el irreverente, irredento, irreflexivo y hasta irresponsable artista de Stratford.

Sobre esa urgencia, esa ansiedad que es rasgo de los tiempos-espacios de

Shakespeare y de nosotros, los modernos y pos-, Gombrich, después de ofrecernos su extraordinaria discusión de la emblemática, nos dice que Shakespeare nos recuerda un tanto a las imágenes de esa disciplina. Sin embargo, continúa, al contrario que éstas, cuyas virtudes son gráficas, "[...] la imaginería verbal de Shakespeare, que tan espiritualmente afín es al arte metafórico de los simbolistas del Renacimiento, *debe ligarse*, a través de la naturaleza del lenguaje discursivo, a un determinado significado o aplicación" (1983, 268, énfasis mío). "Debe": la maldición shakespeariana. No es posible quedarse en la *impresa* porque en el arte inestable de Shakespeare se imprime el proceso; es decir, se imprime y reimprime y reimprime y... . Vuelve todo a ser deseo:

Tal vez se tuviera la sensación de que la *impresa* —*hinc clarior*— resultaba tan iluminadora precisamente por ser una metáfora que flota en libertad, una fórmula que nos permite meditar sobre ella. Una imagen como esa revela de alguna manera un aspecto de la estructura del mundo que parecería esquivar la progresión ordenada del razonamiento dialéctico. (Gombrich 1983, 268, énfasis mío)

"Esquivar la progresión ordenada", deseo todo. Para aspirar a la libertad de la metáfora, dice Gombrich, paradoja, es necesario que sea hija de la fórmula, que pueda ser sí misma para ser sí misma y no nosotros, para "esquivar la progresión". ¿Tal vez que aspire, también, a ser anamorfosis?

La *impresa* nos ha dejado su huella como deseo en muchos lugares a lo largo del camino que la diluye en el intersiglo. La deja en la portada de *Arden of Faversham*: "showing the great malice and dissimulation..."; en las advertencias de Brooke que preceden a su versión de la historia de Capuletos y Montescos: "And to this ende (good Reader) is this tragical matter written..."; incluso en el título que no es el título de la *Cena...* del Veronés. Por supuesto que está sugerida en los marcos de las portadas para la "most lamentable tragedie". La *impresa*, libre pero desintegrada, queda flotando en alguno de los múltiples espacios de los múltiples tiempos que Shakespeare vuelca en *Romeo and Juliet* y demás. El precio de la libertad de Julieta, como el de la libertad del Veronés, y la del Greco, y la del Perugino: es el precio de la paradoja de lo inestable. Y el precio de asumirla. Cuestión del cuerpo que se alza *ab ovo*.

Volver la vista al escenario: *Ipsaque mors nihil*

La legitimidad de utilizar libremente un concepto —el de la *impresa*, o del "Canon occidental",

da lo mismo—¹⁷ para acercarse a Shakespeare —o a otro— me parece hallar base, razón y sentido sólo si esos modos, finalmente, giran alrededor no de las relaciones que se presumen directas, unidireccionales y sacralizantes de *el* Shakespeare —*quienquiera* que sea— sino alrededor del concepto del fenómeno Shakespeare: en fin, el proceso y objeto *cultural* Shakespeare.

La historia del complejo proceso creativo de Kepler, la historia de la revuelta del Veronés y su *Cena*, las manos de la virgen en el Perugino, el triángulo (cono, pirámide) fantástico de Shakespeare, el 73, el edificio, triángulo, cono, pirámide, "mass of figures"?, *et al.*, nos indican y nos piden asomarnos a lo irónico y a su mundo de aproximaciones desde la perspectiva de sus orígenes o matrices *culturales* más básicas.

Después de todo, ver a Shakespeare con y dentro del contexto de la ruptura de la Idea y del origen de su estética en esa ruptura no es sino una forma más de entenderlo como un fenómeno cultural, complejo por naturaleza, y no pretender que su triángulo —de existir— o el soneto 73 —de existir— o *Romeo and Juliet* —de existir— o incluso los *romances* —de existir— sean asombrosas predicciones de un mundo fractal que nos recoge y confunde, y de ahí regresar a la bardolatría que es máscara de las ansiedades (pre-pos-para-meta)-modernas. En una palabra, no se trata de predicciones (en efecto eso es cosa de ciencia o de magia), sino de *realidades*. Esto es, ver a Shakespeare como participe-recipientes-continente-crítico y contribuyente en uno de los cambios más trascendentales dentro del no sabemos cuán trascendental relato de nuestro propio mundo, eso sí, también confluyente, partícipe, *continente* y *creador* de Shakespeare.

Un Shakespeare no sólo es el acabado neoplatónico que se puede sin duda leer en los *romances* (o en los sonetos también), ni el visionario utopista que leería Ryan (1995) —por retomar ejemplos críticos antes examinados— ni simplemente el ansioso crítico de su propio amor errático por la geometría que es el mundo mundano deseado *otro*, quizá espíritu. Es — para arriesgar un movimiento incauto y tal vez soso— el principio del placer de ambos y de todos los partícipes del juego. Entre esos partícipes se halla el mundo de "abajo", lo más cuerpo del cuerpo, cuyas residuales en Shakespeare son las de Stratford más que las de Londres, pero son las de Londres y Venecia y Florencia y Verona interseculares e históricas. Shakespeare es un enigma de producción cultural que se hace historia cultural a cada

¹⁷ Pienso, evidentemente, en la más reciente e influyente "contra" a todos los modos alternativos de pensar la literatura, la de Harold Bloom y su reciente y tremendo volumen marcada y principalmente bardolatra.

momento, como inestabilidad. Pero también es un sujeto histórico cultural a quien, de no aproximársele así, se le fractaliza en lo innombrable ya sea por "Divino" o por "relativo".

Pienso (el término es ambicioso) que Shakespeare es intuición individuada y soberana como artista, la respuesta que crea algunas de las sombras que mejor nos han venido para cobijar lo que cobijaba: *vis generandi* en y para las sombras de Hamlet y de Kott. Esas sombras, en efecto, las intuye, las conjura, las visita y las revisita desde su ascunción como artífice y termina por ponerse al descubierto para, ironías shakespearianas, ocultarse en un egoísmo generoso. El estudio de Shakespeare, en ese sentido, no puede hacerse sino como un ejercicio del placer de un Shakespeare quien, frente a la paradoja del mundo crítico se asume en todas sus particularidades culturales, que es decir también sus placeres aun en lo fallido. El placer, no obstante, no puede ser sino reflexión, "...itself/ But by reflection...", puesto que, como con el soneto 73, es un juego de uno y otro. Así como si asumieramos la fractalidad del mundo, que es toda relación de percepciones, con el placer de la historia cultural. El soneto 73 es parte de una historia cultural que, ante todo, requiere de la vida que lo hace *vidas* de la percepción —y de la memoria.

La carreta de Mercurio para Romeo es la carreta del tiempo de Brueghel, donde Cronos y Kronos se han "confundido", como nos indica Panofsky. La errancia shakespeariana es la misma de la historia memorable que el sabio historiador explica, para que retome su errancia, no para que la abandone. Así lo hace también Shakespeare. Ese Cronos-Kronos confundido devora niños; vida que transita de los 13-14 trancos de Julieta la imposible viuda y no-madre, hasta los 16-17 fértiles de Perdita, primavera interperetrada con el otoño de su madre y matriz, complementando una promesa de vida. Si Ryan (léase para esa promesa el futuro programado de su utopía social sin clases —trascendencia moderna como acto de emancipación revolucionaria—(cf. 1995, 38) eso es meramente una matriz adicional y provisional bienvenida pero incompartida. Para quien esto escribe, el problema es que "futuro" es vacío: habitación perennemente pospuesta. La habitación del placer esta poblada por cuerpos, espacio-tiempo aquí y ahora: imposibilidad de identidad.

El colapso de los futuros programados urge la provisionalidad, y ésta concurre en una especulación antigua que, por reciclada, ha perdido prestigio. Ese prestigio lo pierde como la Nodriza pierde a la "gemela" de Julieta, y la gemela de esa gemela no ubica matriz generosa con ninguna de sus reflexivas madres. La "olde daunce" estéril de la Nodriza, "modern daunce" de Lady Capulet, "book" decorado e institución vacía, indican la ausencia que

Perdita sólo sufre como tránsito a la redención; esto es, que goza en sí y en la memoria de sí, recobrada para vivir: Hermione. La "olde daunce" de la Wife of Bath es una sabiduría poco prestigiosa pero incontestable. Esa sabiduría, recogida en todas las "matrices" hacia sí misma, en Shakespeare resulta más poderosa, si tópica y lo que se quiera, que las mismas controversias. La figura del triángulo invertido de los sonetos (fig. 33) coloca los sonetos de la procreación a lo alto, y al revertirlo a la figura "normal", hace complicidad con, digamos, la figura 58: hace destacar la celebración de crear y morir con la estrella central, siempre pendiente de la espiral que dinamiza su reloj estable y lo vuelve enigma del tiempo y provisionalidad de nuestros deseos.

A estas alturas, luego, la definición de un Shakespeare conforme a periodos (u a otro criterio programático que resulte fijación) oscila permanentemente. El Romántico que Coleridge ambiciona es el romántico Shakespeare (de *romances* o indeterminables piezas erráticas) que concibe y vivifica cuerpos al escenario, cuerpos que se resisten a caber dentro de una u otra fijación, como lo expresa el relato de Kott. El Shakespeare intuitivo del barroquismo y el Manierismo acrisola hacia esos cuerpos la urgencia de lo oculto tanto como los conoce en la despreciada sustancia mortal, los personajes que son un Renacimiento-Humanismo práctico y una celebración de los ciclos naturales que arroban la mente medieval. Sus espirales concuerdan con la visión del tiempo dinámico del pintor y el científico plenamente modernos, y traen a cuento los enigmas de Brueghel, Durero o Tiziano, e incluso los estrictos afanes de Ripa y la socarronería Veronesa. Pero no se implica (no se desea implicar) que ello sucede (sucede y *sí/no* lo *hace* el poeta-dramaturgo) por colocarse supremamente al centro y arriba de tal esfera, sino lo contrario: bien adentro de la matriz, de la manera más simple y, decía, poco prestigiosa, colocado dentro de lo inestable: lo perceptiblemente, experienciablemente, humano del emerger y vivir, el cuerpo.

Para ello, por supuesto, hay que considerar que en la memoria shakespeariana no sólo se conjuga la refinación del espíritu, la riqueza asimilada por la voraz intuición y asimilación de lo que exquisitamente lo rodea como proceso real en lo "alto" de su mundo inestable (y envidiable por generoso y excitante), sino que, supremamente, se cifra una redención generosa que es "generosa" porque comparte también la raíz con "generativa", porque habla de fecundar, de sensualidad, sexualidad y pensamiento, del cuerpo irredento y de la memoria de su derrota y de su triunfo donde invariablemente encuentra la vida: *en el escenario*.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Lyndy (1991), "The Lovers and the Tomb: Alchemical Emblems in Shakespeare", *Emblematica*, no. 5.
- Alberti, Leon Battista (1966), *On Painting*, en Spencer (ed.) (1966).
- Armitage, David (1986), "The Dismemberment of Orpheus: Mythic Elements in Shakespeare's Romances", *Shakespeare Survey*, no. 39.
- Astington, John H. (1996), "Three Shakespearean Prints", *Shakespeare Quarterly*, vol. 47, no. 2, Washington: The Folger Shakespeare Library.
- Auden, W.H. (1965), "The Fallen City", en Melvin Lasky (ed.), *Encounters*, N.Y.: Simon and Schuster.
- Auerbach, Eric (1942), *Mimesis*, México: FCE.
- Baker, Francis y Peter Hulme (1985), "Nymphs and reapers heavily vanish: The Discursive Contexts of *The Tempest*", en Drakakis (ed.) (1988).
- Bajtín, Mijail (1973), *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, Ann Arbor: Ardis.
- (1979), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona: Barral.
- (1981), *The Dialogic Imagination*, Austin: U. of Texas Press.
- (1982), *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Barber, C.L. (1959), *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton: U. of Princeton Press.
- Bassols Batalla, Narciso (1995), *Galileo ingeniero y la libre investigación*, México: F.C.E.
- Bate, Johnatan (1986), *Shakespeare and the English Romantic Imagination*, Oxford: Oxford U. Press.
- Battenhouse, Roy W. (1969), *Shakespearean Tragedy: Its Art and Its Christian Premises*, Bloomington: Indiana U. Press.
- Belsey, Catherine (1985), "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies", en Drakakis (ed.) (1985).
- (1990), "Alice Arden's Crime", en Rose (ed.) (1990).
- Benjamin, Walter (1962), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus.

- Bentley, Eric (1972a), *La vida del drama*, Barcelona: Paidós.
- (1972b), *Theatre of War*, N.Y.: Methuen.
- Berger, Harry (1989), *Imaginary Audition: Shakespeare on Stage and Page*, Berkeley: U. of California Press.
- Bermann, Sandra L. (1988), *The Sonnet over Time*, Chapel Hill: The U. of North Carolina Press.
- Bery, Herbert (1989), "The First Public Playhouses, Especially the Red Lion", *Shakespeare Quarterly*, vol. 40, no. 2, Washington: The Folger Shakespeare Library.
- Bevington, David (1962), *From Mankind to Marlowe*, Cambridge, Mass.: Harvard U. Press.
- (1984), *Action is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture*, Cambridge MA.: Harvard U. Press.
- Blackall, Eric A. (1973) "Shakespeare as Viewed by a Swiss Peasant of the Eighteenth Century", *Proceedings of the American Philosophical Society* no. 117.
- Bloom, Harold (ed.) (1986a), *John Donne and the Seventeenth-Century Metaphysical Poets*, N.Y.: Chelsea House Publishers.
- (1986b), *Shakespeare: Comedies and Romances*, N.Y.: Chelsea House Publishers.
- Blunt, Anthony (1978), *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Londres: Oxford U. Press.
- (1979), *Borromini*, Madrid: Alianza.
- Boardman, John y Eugenio La Rocca (1976), *Eros en Grecia*, México: Daimon.
- Bohm, David (1982), *Wholeness and the Implicate Order*, Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Booth, Stephen (1983), *King Lear, Macbeth, Indefinition, and Tragedy*, New Haven: Yale U. Press.
- Booth, Stephen (ed.) (1977), *Shakespeare: The Sonnets*, New Haven: Yale U. Press.
- Boquet, Guy (1993), "Roméo et Juliette sur les scènes françaises", en Maguin y Whitworth (eds.) (1993).
- Bradbrook, M.C. (1980), *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Brinkworth, E.R.C. (1975), *New Light on the Life of Shakespeare*, Banbury: Henry Stone & Son.

- Brook, Peter (1972), *The Empty Space*, N.Y.: Avon.
- Brooke, Nicholas (1968), *Shakespeare's Early Tragedies*, Londres: Methuen.
- (1978), *Shakespeare and Baroque Art*, Londres: The British Academy.
- Brooks, Cleanth (1947), *The Well Wrought Urn*, N.Y.: Harcourt Brace and World.
- Brown, John Russell (ed.) (1982), *Focus on Macbeth*, Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Brown, Jonathan (1985), *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Alianza.
- Bruno, Giordano (1982), *Mundo, magia memoria*, (Gómez de Liaño, ed.), Madrid: Taurus.
- (1984), *La cena de las cenizas*, (Granada, ed.), Madrid: Editora Nacional.
- Bullough, G. (ed.) (1977), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Londres: Routledge and Kegan Paul (8 vols.).
- Burckhardt, Titus (1994), *Alquimia*, Madrid: Paidós.
- Burke, Peter (1978), *Popular Culture in Early Modern Europe*, N.Y.: Harper and Row.
- Butterfield, Herbert (1982), *Los orígenes de la ciencia moderna*, Madrid: Taurus.
- Campbell, Joseph (1991), *The Masks of God*, N.Y.: Penguin-Arkana (4 vols.).
- Campbell, Lilly B. (1982), *Shakespeare's Tragic Heroes*, Londres: Methuen.
- Capek, Milic (1984), "Tiempo-espacio en lugar de espacio-tiempo", *Diógenes*, no. 123, México: UNAM-UNESCO.
- Cassirer, Ernst (1956), *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México: FCE.
- (1964), *Filosofía de las formas simbólicas*, México:FCE.
- Castiglione, Baldassare (1953), "The Book of the Courtier", en Milligan (ed.) (1953).
- (1968), "Music and the Courtier"; y "A Theatrical Performance", en Ross and McLaughlin (eds.) (1968).
- (1973), "The Book of the Courtier: IV", en Kermodé and Hollander (eds.) (1973).
- (1980), "El cortesano: libro I", en *Renacentistas italianos*, B.A.: Centro Editor de América Latina.

- Clemen, Wolfgang (1977), *The Development of Shakespeare's Imagery*, Londres: Methuen.
- Clements, A.L. (ed.) (1966), *John Donne's Poetry*, N.Y.: W.W. Norton & Co.
- Clubb, Louise George (1989), *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven: Yale U. Press.
- Cody, Richard (1969), *The Landscape of the Mind: Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford: Oxford U. Press.
- Cohen, J. Bernard (1985), *Revolution in Science*, Cambridge, Mass.: Harvard U. Press.
- Cohen, Gillian (1974), *The Psychology of Cognition*, Londres: Academic Press.
- Cohen, Walter (1985), *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*, Ithaca: Cornell U. Press.
- Coghill, Neville (1958), "Six Points of Stagecraft in *The Winter's Tale*", *Shakespeare Survey*, no. 11.
- Coleridge, Samuel Taylor (1960), *Shakespearean Criticism*, N.Y.: Everyman's Library (2 vols.).
- Colie, Rosalie (1974), *Shakespeare's 'Living Art'*, Princeton: Princeton U. Press.
- Collingwood, R.G. (1960), *Los principios del arte*, México: F.C.E.
- Conejero, Manuel Angel (1980), *Eros adolescente, la construcción estética en Shakespeare*, Barcelona: Eds. de bolsillo.
- Conejero, Manuel Angel (ed.) (1982), *En torno a Shakespeare*, Valencia: Instituto Shakespeare.
- Cook, Ann Jennalie (1981), *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London*, Princeton: Princeton U. Press.
- Costa de Beauregard, Raphaëlle (1993), "Métamorphoses et anamorphoses de la mort", en Maguin y Whitworth (eds.) (1993).
- Craiger-Smith, Alexander (1963), *English Medieval Mural Paintings*, Oxford: Oxford U. Press.
- Crosman, Robert (1990), "Making Love Out of Nothing At All: The Issue of Story in Shakespeare's Procreation Sonnets", *Shakespeare Quarterly*, vol. 41, no. 4, Washington: The Folger Shakespeare Library.
- Crunelle-Vanrigh, Anny (1993), "La foudre et le sablier: Poétique de l'instant", en Maguin y Whitworth (eds.) (1993).
- Crutwell, Patrick (1970), "Shakespeare's Sonnets and the 1590's", en Kernan (ed.) (1970).

- Curtius, Ernst Robert (1953), *Literatura europea y edad media latina*, México: FCE.
- Chambers, E.K. (1923), *The Elizabethan Stage*, Oxford: The Clarendon Press (4 vols.).
- Charney, Maurice (ed.) (1988), *"Bad Shakespeare": Revaluations of the Shakespeare Canon*, Rutherford, N.J.: Farleigh Dickinson U. Press.
- Chartier, Roger (ed.) (1990), *El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la sociedad del siglo XVII*, vol. 5 de Ariès y Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, Madrid: Taurus.
- Darst, David H. (1984), "Renaissance Symmetry/ Baroque Symmetry and the Sciences", ms. de traductor para *Diógenes*, no. 123, México: UNAM-UNESCO.
- Davidson, Clifford (1982), "The Iconography of Truth and Illusion", en Williamson y Limouze (eds.) (1982).
- Davies, P.C.W. (1982), *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*, México: F.C.E.
- Davies y Wells (eds.) (1994), *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Da Vinci, Leonardo (1964), *On Painting*, Carlo Pedretti (ed.), Berkeley: U. of California Press.
- Dawson, Anthony, B. (1978), *Indirections: Shakespeare and the Art of Illusion*, Toronto: U. of Toronto Press.
- Dean, Leonard F. (1971), *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, Oxford: Oxford U. Press.
- Debus, Allen G. (1985), *El hombre y la naturaleza en el renacimiento*, México: FCE.
- De Grazia, Margreta (1991), *Shakespeare Verbatim*, Oxford: The Clarendon Press.
- De la Encina (1971), *La pintura italiana del Renacimiento*, México: F.C.E.
- Della Mirandola, Pico (1984), *De la dignidad del hombre* (Martínez Gómez ed.) Madrid: Editora Nacional.
- Della Volpe, Galvano (1971), *Schizzo di una storia del gusto*, Roma: Editori Riuniti.
- De Rougemont, Denis (1978), *El amor y occidente*, Barcelona: Kairós.
- Dollimore, Jonathan (1986), *Radical Tragedy*, Chicago: U. of Chicago Press.
- _____ (1990), "Subjectivity, Sexuality and Transgression: The Jacobean Connection", en Rose (ed.) (1990).

- Dollimore, Jonathan y Alan Sinfield (1985), "History and Ideology: The Instance of *Henry V*", en Drakakis (ed.) (1988).
- Dollimore, Jonathan y Alan Sinfield (eds.) (1985), *Political Shakespeare, New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: M.P. Press.
- Donaldson, Peter S. (1991), "Taking on Shakespeare: Kenneth Branagh's *Henry V*", *Shakespeare Quarterly*, vol. 42, no. 1.
- Downer, Alan S. (1971) "The life of our design: The Function of Imagery in the Poetic Drama", en Leonard Dean (ed.), *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, N.Y.: Oxford U. Press.
- Drakakis, John (ed.) (1988), *Alternative Shakespeares*, Londres: Methuen.
- Dubu, Jean (1993), "De Pétrarque à Shakespeare: Le sonnet dans *Roméo et Juliette*", en Maguin y Whitworth, (eds.) (1993).
- Dubrow, Heather (1996), "Uncertainties now crown themselves assur'd": The Politics of Plotting Shakespeare's Sonnets", *Shakespeare Quarterly*, vol. 47, no. 3, Washington: The Folger Shakespeare Library.
- Duncan-Jones, Katherine (1983), "Was the 1609 *Shakespeare's Sonnets* Really Unauthorized?", *The Review of English Studies*, vol. XXXIV, no. 34, Oxford: Oxford U. Press.
- Earl, A.J. (1978), "*Romeo and Juliet* and the Elizabethan Sonnets", *English* 27.
- Eco, Umberto (1992), *Los límites de la interpretación*, México: Lumen.
- (1967), *Obra abierta*, México: Planeta.
- (1985), *Sugli specchi*, Milán: Bompiani.
- Edwards, Philip (1968), *Shakespeare and the Confines of Art*, N.Y.: JMI.
- Edwards, Ewbank and Hunter (eds.) (1980), *Shakespeare's Styles*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Elam, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres: Methuen.
- (1984), *Shakespeare's Universe of Discourse*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Estrin, Barbara L. (1981), "Romeo, Juliet and the Art of Naming Love", *Ariel* 12.
- Evans, Malcolm (1985), "Deconstructing Shakespeare's Comedies", en Drakakis (ed.) (1988).
- (1986), *Signifying Nothing*, Brighton: The Harvester Press.

- Evans, Maurice (ed.) (1972), *Elizabethan Sonnets*, Londres: Everyman.
- (ed.) (1977), *Sidney: Arcadia*, Londres: Methuen.
- Everett, Barbara (1972), "The Nurse's Story", *Critical Quarterly*, 14.
- Ewbank, Inga-Stina (1964), "The Triumph of Time", *Review of English Literature*, no. 5, Oxford: Oxford U. Press.
- (1984), "Shakespeare's Poetry", en Muir y Schoenbaum (eds.) (1984).
- Fagiolo, Maurizio (1981), *Bernini: Architettura, scultura, pittura*, Roma: De Luca-Scala.
- Fassò, Luigi (ed.) (1979), *Teatro dialettale del seicento*, Milán: Einaudi.
- Felperin, Howard (1977), *Shakespearean Representation*, N.J.: Princeton U. Press.
- Fineman, Joel (1986), *Shakespeare's Perjured Eye*, Berkley: U. Of California Press.
- Fly, Richard (1976), *Shakespeare's Mediated World*, Amherst: U. Of Massachusetts Press.
- Forster, Antonia (1993), "Eighteenth Century Shakespeare": Samuel Badcock, A Would-Be Editor", *Shakespeare Quarterly*, vol.44, no. 1.
- Forster, Leonard (1969), *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Fowler, Alastair (1970), *Triumphal Forms*, N.Y.: UMI.
- Francastel, Pierre (1975), *Sociología del arte*, Madrid: Alianza.
- Friedlaender, Walter (1957), *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, N.Y.: Columbia U. Press.
- (1982), *Estudios sobre Caravaggio*, Madrid: Alianza.
- Frye, Northrop (1965), *A Natural Perspective: Development of Shakespearean Comedy and Romance*, N.Y.: Harcourt, Brace & World.
- (1967), *Fools of Time*, Toronto: U. of Toronto Press.
- (1986), *On Shakespeare*, New Haven: Yale U. Press.
- Galilei, Galileo (1981), *Consideraciones y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias*, (Solís y Sadaba, eds.), Madrid: Editora Nacional.

- Galloway, David (1970), *The Elizabethan Theatre*, Londres: Archon Books.
- Gardette, Raymond (1993), "A Thing Like Death': Le masque d'amour et mort", en Maguin y Whitworth (eds.) (1993).
- Garin, Eugenio (1981), *Medioevo y renacimiento*, Madrid: Taurus.
- Gibbons, Brian (ed.) (1980), *Shakespeare: Romeo and Juliet* Londres: Methuen.
- Gibson, Alan (ed.) (1977), *Shakespeare: Romeo and Juliet*, Londres: MacMillan.
- Gilpin, W. (1972), *Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape*, Londres: Gregg International. (La versión ofrecida en el texto es la de quien escribe, en Schabert 1991, "Cosmología y Arquitectura", *Diógenes* 156, México: UNAM-UNESCO).
- Ginzburg, Carlo (1989), *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa.
- Gollancz, Israel (ed.) (1909), *Shakespeare: Romeo and Juliet*, Londres: The Temple Shakespeare.
- Goldberg, Jonathan (1986), *Voice, Terminal, Echo*, Londres: Methuen.
- Goldschmidt, E.P. (1950), *The Printed Book in the Renaissance*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Gombrich, E.H. (1978), *Norm and Form*, Londres: Phaidon.
- (1983), *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza.
- (1987), *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid: Alianza.
- Gómez de Liaño (1982), "Introducción" a G. Bruno (1982).
- González Ochoa, César (1986), *Imagen y sentido: elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, México: UNAM.
- Granada (1984), "Introducción" a G. Bruno (1984).
- Graves, Robert (1960), *The Greek Myths*, Harmondsworth: Penguin (2 vols.).
- (1970), *The White Goddess*, N.Y.: Farrar, Strauss and Giroux.
- Greenblatt, Stephen (1980), *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago: The U. of Chicago Press.
- (1988), *Shakespearean Negotiations*, Berkeley: U. of California Press.

- (1990), *Learning to Curse*, N.Y.: Routledge.
- Grössing, Gerhard (1996), "El atomismo en el siglo XX", ms. del traductor para *Diógenes* 163, México: UNAM-UNESCO.
- Groupe i : (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris: Seuil.
- Gulli Pugliati, Paola (1976), *I segni latenti, scrittura come virtualità scenica in King Lear*, Florencia: G. D'Anna.
- Gurr, Andrew (1987), "The Shakesperean Stages, Forty Years on", *Shakespeare Survey*, no. 41.
- (1991), *Playgoing in Shakespeare's London*, Londres: Cambridge U. Press.
- Hardman, C.B. (1994), "Shakespeare's *The Winter's Tale* and the Stuart Golden Age", *Review of English Studies*, vol. XLV, no. 178.
- Hattaway, Michael (1982) *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*, Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Hauser, Arnold (1962), *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid: Guadarrama.
- Havelock, Eric (1981), *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton: Princeton U. Press.
- Hawkes, Terence (1986), *That Shakespeherian Rag: Essays on a Critical Process*, Londres: Methuen.
- (1992), *Meaning by Shakespeare*, Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Hawking, Stephen W. (1994), *Agujeros negros y pequeños universos*, México: Planeta.
- (1988), *Historia del tiempo*, México: Grijalbo.
- Hazard, Mary (1982), "A Live Issue from *Love's Labours Lost*", en Williamson y Limouze (eds.) (1982).
- Henke, Robert (1995), "Orality and Literacy in the *Commedia dell'Arte* and the Shakespeaean Clown", Ms. ponencia presentada en el Congreso Anual de la *Shakespeare Association of America*, Chicago, marzo 1995.
- Hiller Geoffrey (1977), *Poems of the Elizabethan Age*, Londres: Methuen.
- Hilton, Rodney (ed.) (1982), *La transición del feudalismo al capitalismo*, Barcelona: Grijalbo.
- Hobsbawm, Eric (ed.) (1984), *Formaciones económicas precapitalistas*, Barcelona: Grijalbo.

- Hocke, Gustav (1975), *Il manierismo nella letteratura: alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Milán: Garzanti.
- Holderness y McCullough (1994), "Shakespeare on the Screen: a Selective Filmography", en Davies y Wells (eds.) (1994).
- Holmes, Martin (1972), *Shakespeare and His Players*, N.Y.: Charles Scribner's Sons.
- Holmer, Joan Ozark (1994), "'Draw if you be men': Saviolo's Significance for *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Quarterly*, vol. 45, no. 2.
- Holt, Elizabeth G. (ed.) (1960), *A Documentary History of Art*, N.Y.: Doubleday.
- Holton, Gerald (1975), *Thematic Origins of Scientific Thought*, Cambridge, Mass.: Harvard U. Press.
- Hotson, J. Leslie (1964), *Shakespeare's Sonnets Dated*, N.Y.: UMI.
- Hoy, Cyrus (ed.) (1963), *Shakespeare: Hamlet*, N.Y.: Norton.
- Huizinga Johan (1972), *Homo ludens*, Madrid: Alianza.
- Ingram y Redpath (eds.) (1964), *The Sonnets of William Shakespeare*, Londres: Methuen.
- Innis, Robert E. (ed.) (1985), *Semiotics: An Introductory Anthology*, Bloomington: Indiana U. Press.
- Issacharoff, Michael (1989), *Discourse as Performance*, Stanford: Stanford U. Press.
- Jakobson, Roman (1977), *Ensayos de poética*, México: F.C.E.
- Jammer, Max (1969), *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*, Cambridge, Mass.: Harvard U. Press.
- Jensen, Henning (ed.) (1986), *Teoría crítica del sujeto*, México: Siglo XXI.
- Jones, Marion (1966), "The Court and the Dramatists", en Brown y Harris (eds.), *Elizabethan Theatre*, no. 9.
- Jung, Carl G. (ed.) (1982), *Man and His Symbols*, N.Y.: Dell.
- Kahn, Coppélia (1981), *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley: U. of California Press.
- Kavanagh, James H. (1985), "Shakespeare in Ideology", en Drakakis (ed.) (1988).

- Kernode, Frank (1961), *Early Shakespeare*, N.Y.: St. Martin's.
- (1975), "Introduction" a W. Shakespeare: *The Tempest*, Londres: Methuen.
- Kernode y Hollander (eds.) (1973), *The Oxford Anthology of English Literature*, N.Y.: Oxford U. Press.
- Kernan, Alvin B. (comp.) (1970), *Modern Shakesperean Criticism*, N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich.
- Kernan, Alvin B. (1969), "The Henriad: Shakespeare's Major History Plays", en Kernan (comp.) (1970).
- Kerrigan, John (ed.) (1986), *Shakespeare: The Sonnets and A Lover's Complaint*, Hardmonsworth: Penguin.
- Kiernan, Pauline (1995), "Death by rhetorical trope: poetry metamorphosed in *Venus and Adonis* and the Sonnets", *The Review of English Studies*, vol. XLVI, no. 184, Oxford: Oxford U. Press.
- Kitto, H.D.F. (1954), *Form and Meaning in Drama*, Londres: Methuen.
- Kliman, Bernice W. (ed.) (1996), *The Enfolded Hamlet*, *The Shakespeare Newsletter*, extra issue, w/Spring 1996.
- Knight, G. Wilson (1947), *The Crown of Life*, Oxford: Oxford U. Press.
- Koestler, Arthur (1964), *The Sleepwalkers*, Harmondsworth: Penguin.
- Kott, Jan (1967), *Shakespeare Our Contemporary*, Londres: Methuen.
- (1977), *El manjar de los dioses*, México: Era.
- (1987), *The Bottom Translation*, Evanston, Ill.: Northwestern U. Press.
- (1992), *The Gender of Rosalind*, Evanston, Ill.: Northwestern U. Press.
- Koyré, Alexandre (1977), *Estudios de historia del pensamiento científico*, México: Siglo XXI.
- (1981), *Estudios galileanos*, México: Siglo XXI.
- (1982), *Del mundo cerrado al universo infinito*, México: Siglo XXI.
- Kristeller, P.O. (1970), *Ocho filósofos del renacimiento italiano*, México: FCE.
- (1980), *Renaissance Thought and the Arts*, N.J.: Princeton U. Press.

- (1982), *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México: FCE.
- Lavin, J.A. (1970), "The Elizabethan Theatre and the Inductive Method", en *The Elizabethan Theatre*, II.
- Lea, Kathleen (1934), *Italian Popular Comedy: A study in the **Commedia dell'Arte**, 1560-1620 with Special Reference to the English Stage*, Oxford: The Clarendon Press (2 vols.).
- Laroque, François (1988), *Shakespeare et la fête: Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Lecerle, Ann (1993), "Winking in *Romeo and Juliet*", en Maguin y Whitworth (eds.) (1993).
- Leggatt, Alexander (1975), "The Companies and Actors", en Barroll (ed.), *The "Revels" History of Drama in English*, Londres: Methuen.
- (1981), *Shakespeare's Comedy of Love*, Londres: Methuen.
- Le Goff, Jacques (1986), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa.
- Levenson, Jill (1982), "The Definition of Love: Shakespeare's Phrasing in *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Studies*, no. XV.
- Levin, Harry (1960), "Form and Formality in *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Quarterly*, vol. 11, no. 2.
- (1969), *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, N.Y.: Oxford U. Press.
- (1976), *Shakespeare and the Revolution of Times*, Londres: Oxford U. Press.
- Levith, Murray J. (1989), *Shakespeare's Italian Settings and Plays*, N.Y.: St. Martin's Press.
- Lewis, C.S. (1964), "Hamlet: The Prince or the Poet?", en Hoy (ed.) (1963).
- (1967), *The Discarded Image*, N.Y.: UMI.
- Losee, John (1983), *A Historical Introduction to the Philosophy of Science*, Oxford: Oxford U. Press.
- Lublinskaya, A.D. (1983), *La crisis del siglo XVII y la sociedad del absolutismo*, Barcelona: Grijalbo.
- Lytard, Jean-François (1979), *Discurso, figura*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Lytton, Sells A. (1979), *The Italian Influence in English Poetry*, Londres: George Allen & Unwin Ltd.

- MacCaffrey, Wallace T. (1961), "Place and Patronage in Elizabethan Politics", en Bindoff y Hurstfield (eds.), *Elizabethan Government and Society*, Londres: Routledge and Kegan Paul.
- MacKay, Angus y Geraldine McKendrick (1990), "The Crowd in Theater and the Crowd in History", en Rose (ed.) (1990).
- Maguin y Whitworth (eds.) (1993), *Roméo et Juliette: Nouvelles perspectives critiques*, Montpellier: Université Paul Valéry.
- Maravall, José A. (1986a), *Antiguos y modernos*, Madrid: Alianza.
- (1986b), *La cultura del barroco*, Barcelona: Ariel.
- (1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones.
- (1987), *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid: Alianza.
- Marejko, Jan (1984), "Las consecuencias filosóficas de la formulación del principio de la inercia", *Diógenes*, no. 123, México: UNAM-UNESCO.
- Marowitz, Charles (1991), *Recycling Shakespeare*, N.Y.: Applause.
- Martin, John Rupert (1977), *Baroque*, N.Y.: Harper & Row.
- Martínez Gómez, Luis (ed.) (1984), "Introducción" a Pico (1984).
- Maser, Edward (ed.) (1971), *Baroque and Rococo Pictorial Imagery: the 1758-60 Hertel Edition of Ripa's 'Iconologia'*, N.Y.: Dover.
- Mazzeo, Joseph A. (1977), *Nature and the Cosmos: Essays in the History of Ideas*, N.Y.: Dabor Science Publications.
- McCown, Gary M. (1976), "'Runnawayes Eyes' and Juliet's Epithalamium", *Shakespeare Quarterly*, vol. 27, no. 2.
- McGuire, Philip C. (1987), "Shakespeare's Non-Shakesperean Sonnets", *Shakespeare Quarterly*, vol. 38, no. 3, Washington: The Folger Shakespeare Library.
- Mebane, John S. (1989), *Renaissance Magic and the Return of the Golden Age: The Occult Tradition and Marlowe, Jonson and Shakespeare*, Lincoln: U. of Nebraska Press.
- Melchiori, Giorgio (1982), "The Staging of the Capulet's Ball: Doubling as an Art", en Conejero (ed.) (1982).
- Michel Modenessi, Alfredo (1989), *"When the Battle's Lost and Won". Una interpretación de*

Macbeth. Tesis de Maestría en Letras Inglesas, México: UNAM.

Milligan, Burton A. (ed.) (1953), Castiglione: *"The Book of the Courtier"*, *Three Renaissance Classics*, N.Y.: Scribner.

Mills, Laurens J. (1937), *One Soul in Bodies Twain: Friendship in Tudor Literature and Stuart Drama*, Bloomington: U. of Indiana Press.

Molinari, Cesare (1985), *La Commedia dell'Arte*, Milán: Mondadori.

Montrose, Louis Adrian (1990), "Celebration and Insinuation: sir Philip Sidney and the Motives of Elizabethan Courtship", en Rose (ed.) (1990).

Muir, Kenneth (1982), *Shakespeare's Sonnets*, Hampstead: Allen and Unwin.

Muir, Kenneth (ed.) (1970), *Shakespeare: The Comedies*, Englewood, N.J.: Prentice-Hall.

Muir y Edwards (eds.) (1980), *Aspects of Macbeth*, Cambridge: Cambridge U. Press.

Muir y Schoenbaum (eds.) (1984), *A New Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge: Cambridge U. Press.

Muñiz-Huberman, Angelina (1993), *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*, México: F.C.E.

Naylor, E.W. (1965), *Shakespeare and Music*, N.Y.: Da Capo.

Negri, Francesco (ed.) (1964), *El Perugino*, B.A.: Codex.

Nevo, Ruth (1987), *Shakespeare's Other Language*, Londres: Methuen.

Nicolson, Marjorie H. (1960), *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the "New Science" upon Seventeenth-Century Poetry*, NY.: Columbia U. Press.

Nuttall, A.D. (1983), *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*, Londres: Methuen.

Ong, Walter J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres: Methuen.

Orozco, E. (1975), *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra.

Orgel, Stephen (1971), "Affecting the Metaphysics", en Brower (ed.), *Twentieth Century Literature in Retrospect*, Cambridge, Mass.: Harvard U. Press.

————— (1976), *The Renaissance and the Gods*, N.Y.: Garland.

————— (1996), *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*,

Cambridge: Cambridge University Press.

- Orr, David (1970), *Italian Renaissance Drama in England before 1625*, Chapel Hill: U. of North Carolina Press.
- Ovidio (1979), *Metamorfosis* (Versión de Rubén Bonifaz Nuño), México: UNAM (2 vols.).
- Owens, Anne (1993), "La mort de Roméo et Juliette comme *memento mori*", en Maguin y Whitworth (eds.) (1993).
- Oz, Avram (1988), "The Case of *Romeo and Juliet* as a Bad Tragedy", en Charney (ed.) (1988).
- Pafford (ed.) (1978), Shakespeare: *The Winter's Tale*, Londres: Methuen.
- Pagnini, Marcello (1977), *Critica della funzionalità*, Milán: Einaudi.
- (1982), *Estructura literaria y método crítico*, Madrid: Cátedra.
- Pandolfi, Vito (1961), *La commedia dell'arte. Storia e testi*. Florencia: Sansoni.
- Panofsky, Erwin (1951), *Gothic Architecture and Scholasticism*, Philadelphia: Archabbey Press.
- (1960), *Renaissance and Renascences in Western Art*, N.Y.: Harper & Row.
- (1975), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets.
- (1980), *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza.
- (1981), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid: Cátedra.
- (1983), *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza.
- Paz, Octavio (1973), *El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortiz.
- (1974), *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral.
- (1982), *Sor Juana Inés de La Cruz o Las trampas de la fe*, México: Seix Barral.
- Peterson, Douglas L. (1990), *The English Lyric from Wyatt to Donne: A History of the Plain and Eloquent Styles*, East Lansing: Colleagues Press.
- Pieri, Marzia (1989), *La nascita del teatro moderno tra XV e XVI secolo*, Turín: Bollati.
- Pilkington, Ace G. (1994), "Zeffirelli's Shakespeare", en Davies y Wells (eds.) (1994).
- Pfeister, Manfred (1987), "Comic Subversion: a Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare",

- Deutsche Shakespeare Gessellschaft West*, Bochum: Verlag (Jahrbuch 1987).
- Porter, Joseph A. (1988), *Shakespeare's Mercutio: His History and Drama*, chapel Hill: U. of North Carolina Press.
- Praz, Mario (1989), *Imágenes del barroco*, Madrid: Siruela.
- (1970), *Mnemosyne*, Madrid: Taurus.
- Pressly, William L. (1993), "The Ashbourne Portrait of Shakespeare: Through the Looking Glass", *Shakespeare Quarterly*, vol. 44, no. 1, Washington: The Folger Shakespeare Library.
- Prince, F.T. (ed.) (1982), *Shakespeare: The Poems*, Londres: Methuán.
- Purdon, Noel (1974), *The Words of Mercury*, N.Y.: UMI.
- Quintilano (1922), *Instituto Oratoria*, H.E. Butler (ed.), Londres: Heinemann.
- Rabkin, Norman (1984), *Shakespeare and the Common Understanding*, Chicago: Chicago U. Press.
- (1985), *Shakespeare and the Problem of Meaning*, Chicago: Chicago U. Press.
- Rees, Joan (1983), "Juliet's Nurse: Some Branches of a Family Tree", *The Review of English Studies*, vol. XXXIV, no. 134, Oxford: Oxford U. Press.
- Rivera, Virgilio Ariel (1993), *La composición dramática. estructura y cánones de los 7 géneros*, México: Grupo Editorial Gaceta.
- Rodríguez, Luis F. (1986), *Un universo en expansión*, México: Conacyt.
- Rodríguez-Badendyck, Cynthia (1991), "The Neglected Alternative: Shakespeare's *Romeo and Juliet* and Lope de Vega's *Castelvines y Monteses*", en Fothergill-Payne (ed.), *Parallel Lives: Spanish and English National Drama*, Lewisburgh: Bucknell U. Press.
- Rollins, H.E. (ed.) (1944), *Shakespeare: The Sonnets*, The Variorum Edition, N.Y.: Dover.
- Rose, Mary Beth (ed.) (1990), *Renaissance Drama as Cultural History*, Evanston: Northwestern U. Press.
- Ross y McLaughlin (eds.) (1968), *The Renaissance Reader*, Hardmonswoth: Penguin.
- Rossi, Annunziata (1997?), "La mujer en la baja Edad Media: Matrimonio y fin'amor", Ms. sff.
- Rossi, Paolo (1989), *Clavis Universalis: El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*, México: F.C.E.

- Rothstein, Edward (1995), *Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics*, N.Y.: Random House.
- Rougemont, Denis De (1956), *El amor y occidente*, Barcelona: Kairós.
- Rowse, A.L. (1978) *The England of Elizabeth*, Madison: The U. of Wisconsin Press.
- Ryan, Kiernan (1995), *Shakespeare*, Londres: Prentice-Hall.
- Salingar, Leo (1974), *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Satin, Joseph (ed.) (1966), *Shakespeare and His Sources*, Boston: Houghton Mifflin.
- Schabert, Tilo (1984), "Modernidad e historia", *Diógenes*, no. 123, México: UNAM-UNESCO.
- (1991), "La cosmologie de l'architecture des villes", *Diogène*, no. 156, Paris: UNESCO.
- Schapiro, Meyer (1969), "On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", en Robert E. Innis (comp.) (1985), *Semiotics*, Bloomington: Indiana U. Press.
- Schleiner, Winfred (1991), *Melancholy, Genius, and Utopia in the Renaissance*, Wiesbaden: Otto Harrasowitz.
- Schmidt, Alexander (1971), *Shakespeare Lexicon*, N.Y.: Dover (2 vols.).
- Schoenbaum, Sam (1979), *The English Drama 1568-1642, The Oxford History of English Literature*, Oxford: Oxford U. Press.
- (1991), *Shakespeare's Lives*, N.Y.: Oxford U. Press.
- Schücking, Levin L. (1960), *El gusto literario*, México: FCE.
- Sebastián, Santiago (1985), *Contrarreforma y barroco*, Madrid: Alianza.
- Serpieri, Alessandro (1985), "Reading the Signs: Towards a Semiotics of Shakesperean Drama", Keir Elam (trd.), en Drakakis (ed.) (1988).
- Sidney, Sir Philip (1905), *An Apologie for Poesie*, Evelyn, S. Shuckburgh (ed.), Cambridge: Cambridge U. Press.
- Simonds, Peggy Muñoz (1992), *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline: an Iconographic Reconstruction*, Newark: U. of Delaware Press.
- Sinfeld, Alan (1992), *Faultiness: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford: Oxford U. Press.

- Slater, Ann Pasternak (1988), "Petrarchanism Come True in *Romeo and Juliet*", *Proceedings of the Third Congress of the International Shakespeare Association*, Newark: U. of Delaware Press.
- Snyder, Susan (1979), *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies* Princeton: Princeton U. Press.
- Sokol, B.J. (1994), *Art and Illusion in The Winter's Tale*, Manchester: Manchester U. Press.
- Solí y Sadaba (1981), "Introducción" a Galileo Galilei (1981).
- Sontag, Susan (1977), "Under the Sign of Saturn", *I, Etcetera*, Farrar, Strauss and Giroux.
- Spencer, T.B.J. (ed.) (1968), *Elizabethan Love Stories*, Harmondsworth: Penguin.
- Spiller, Michael R.G. (1992), *The Development of the Sonnet*, Londres: Routledge.
- Spurgeon, Caroline (1935), *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Stahl, W.H. (ed.) (1990), *Macrobio: Commentary on the Dream of Scipio*, N.Y.: Columbia U. Press.
- Stallybrass, Peter y Kastan, David (eds.) (1991), *Staging the Renaissance*, N.Y.: Routledge and Kegan Paul.
- Stallybrass, Peter, y de Grazia, Margreta (1993), "The Materiality of Shakespeare's Text", *Shakespeare Quarterly*, vol. 44. no. 4.
- Stauffer, Donald (1949), *Shakespeare's World of Images*, N.Y.: Norton.
- Stevens, Paul (1985), *Imagination and the Presence of Shakespeare in Milton's Paradise Lost*, Madison: U. of Wisconsin Press.
- Stirling, Brents (1969), *The Shakespeare Sonnet Order: Poems and Groups*, Berkeley: U. of California Press.
- Stoll, Edgar Elmer (1919), "*Hamlet*": *An Historical and Comparative Study*, Minneapolis: U. of Minnesota Press.
- Sutherland, James (1969), *English Literature of the Late Seventeenth Century*, Oxford: Oxford U. Press.
- Sypher, Wylie (1978), *Four Stages of Renaissance Style*, Massachusetts: Peter Smith.
- (1980), "Romeo and Juliet are Dead", en Gerould (ed.), *Melodrama*, N.Y.: New

York Literary Forum.

- Taylor, Gary (1985), *To Analyze Delight: A Hedonist Criticism of Shakespeare*, Newark: U. of Delaware Press.
- (1989), *Reinventing Shakespeare*, Oxford: Oxford U. Press.
- (1996), "Feelinged", audiograbación de ponencia presentada en el VI Congreso Mundial Shakespeare, Los Angeles: abril 1996.
- Tenenti, Alberto (1989), *La formación del mundo moderno*, Barcelona: Crítica.
- Tessari, Roberto (1969), *La commedia dell'arte nel seicento*, Florencia: Leo S. Olschki Editore.
- (1981), *Comedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Milán: Mursia.
- Thomasseau, Jean-Marie (1989), *El melodrama*, México: F.C.E.
- Thompson, E.N.S. (1924), *Literary Bypaths of the Renaissance*, New Haven: Yale U. Press.
- Thurley, Simon (1993), *The Royal Palaces of Tudor England*, New Haven: Yale U. Press.
- Tillyard, E.M.W. (1974), *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth: Penguin.
- Tynan, Kenneth (1970), *A View of the English Stage*, Londres: Paladin.
- Velarde, Héctor (1994), *Historia de la arquitectura*, México: F.C.E.
- Vickers, Brian (1993), *Appropriating Shakespeare: Contemporary Critical Quarrels*, New Haven: Yale U. Press.
- Vickers, Nancy (1982), "The blazon of sweet beauty's best": Shakespeare's *Lucrece*", en Parker y Hatman (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*, Londres: Methuen.
- (1985), "The Body Re-membered: Petrarchan Lyric and the Strategies of Description", en Lyons y Nichols (eds.), *Mimesis: from Mirror to Method, Augustine to Descartes*, Hanover: Univ. Press of New England.
- Villarejo, Oscar M. (1967) "Shakespeare's *Romeo and Juliet*: Its Spanish Source", *Shakespeare Survey*, no. 20.
- Vitruvio (1955), *De Architectura*. Trad. esp.: *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Iberia.
- Waters, D. Douglas (1992), "Fate and Fortune in *Romeo and Juliet*", *The Upstart Crow*, no. 12.
- Wayne, Don E. (1982), "Drama and Society in the Age of Jonson", en Rose (comp.) (1990).

- Weimann, Robert (1976), *Structure and Society in Literary History*, Charlottesville: U. of Virginia Press.
- (1978), *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, Baltimore: Johns Hopkins U. Press.
- Wells, Stanley (1980), "The Use of Inconsequentiality in the Nurse's Speech", en Edwards (ed.), *Shakespeare's Styles*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Wells y Taylor (eds.) (1986), *William Shakespeare: The Complete Works*, The Oxford Shakespeare, N.Y.: Oxford U. Press.
- White, Martin (ed.) (1982), Anónimo: *Arden of Faversham*, Londres: W.W. Norton.
- Whitfield, J.H. (ed.) (1976), "Introduction" a *Il pastor fido*, Austin: U. of Texas Press.
- Whittier, Gayle (1989), "The Sonnet's Body and the Body Sonnetized in *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Quarterly*, vol. 40, no. 1, Washington: The Folger Shakespeare Library.
- Wikander, Matthew H. (1986), *The Play of Truth and State: Historical Drama from Shakespeare to Brecht*, Baltimore: Johns Hopkins U. Press.
- Wickham, Glynn (1963), *Early English Stage 1300 to 1660*, N.Y.: Doubleday.
- (1969), *Shakespeare's Dramatic Heritage*, Londres: Routledge and Kegan Paul.
- (1980), "Hell-Castle and Its Door-Keeper", en Muir y Edwards (eds.) (1980).
- Wiles, David (1987), *Shakespeare's Clown*, Cambridge: Cambridge U. Press.
- Williams, Raymond (1977), *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford U. Press.
- Williamson y Limouze (eds.) (1982), *Shakespeare and the Arts*, Washington, D.C.: U. of America Press.
- Wilson, Colin (1969), *A Casebook of Murder*, N.Y.: Cowles.
- (1973), *The Occult*, N.Y.: Vintage.
- Wilson, F.P. (1968), *The English Drama 1485-1585*, Oxford: Oxford U. Press.
- Wind, Edgar (1968), *Pagan Mysteries in the Renaissance*, N.Y.: Norton.
- Wittkower, Rudolf (1952), *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres: Alec Tiranti.
- Wölfflin, Heinrich (1950), *Principles of Art History*, N.Y.: Dover.

Woodson, Paul (1995), "Shakespeare's Tragicomedies in the Context of Continental Drama", ms. ponencia presentada en el Congreso Anual de la *Shakespeare Association of America*, Chicago, marzo 1995.

Yates, Frances A. (1979), *La filosofía oculta en la época isabelina*, México: FCE.

----- (1983), *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona: Ariel.

----- (1984), *The Art of Memory*, Londres: ARK.

----- (1986), *Las últimas obras de Shakespeare*, México: FCE.

Yoch, James J. (1987), "The Renaissance Dramatization of Temperance", en Nancy Klein Maguire (ed.), *Renaissance Tragicomedy*, N.Y.: AMS Press.