

Más vivo que nunca: Las audacias de Shakespeare. Parte I: La puesta en crisis de los géneros

Valeria Rodriguez Van Dam*

Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González»

Instituto Superior del Profesorado del CONSUDEC «Septimio Walsh»

Argentina

Introducción

El 23 de abril de este año se conmemoran los 400 años de la muerte de Shakespeare. La fecha conlleva cierta ironía si se considera que, lejos de estar muerto, el más grande escritor de todos los tiempos conserva en nuestros días toda su juventud, su inteligencia, su vigor y su belleza encarnados en el corpus de su obra dramática y poética. Parte de aquello que lo hace único e inolvidable ha de buscarse en su manera de componer: en las operaciones que pone en juego al manipular los diversos géneros a cuyo interior acomoda sus escritos; en las libertades que se toma con la lengua inglesa y en las multiplicidades que hace estallar desde los universos al interior de cada una de sus líneas. Parte de aquello que enamora de su obra reside en la audacia con la que resuelve y supera todas y cada una de las restricciones con las que tropieza su pluma. Enamoran el ingenio, la picardía, el atrevimiento y la sutileza con las que sortea los problemas planteados por los textos que le sirven de inspiración, o por las limitadas posibilidades que le proporciona la estructura formal de cada pieza que compone, o por las mismas convenciones teatrales que debe observar, o incluso por las propias barreras ideológicas de las mentes pequeñas de su época.

* Profesora Especialista en Literatura Inglesa III (Estudios Shakesperianos) por el Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González». Licenciada en Educación con Orientación en Lenguas Extranjeras (Inglés) por la Universidad Nacional de Quilmes. Correo electrónico: valerivandam@yahoo.co.uk

Ideas, II, 2 (2016), pp. 173-193

© Universidad del Salvador. Escuela de Lenguas Modernas. Instituto de Investigación en Lenguas Modernas. ISSN 2469-0899

Shakespeare sale siempre airoso, siempre elegante, siempre con fina inteligencia. Como hombre de su tiempo, utiliza en su obra los recursos que la época y su suerte han puesto en su camino, en una era en donde la creatividad no reside en la novedad del *qué* sino en el *cómo*: para los isabelinos constituye una marca de talento la capacidad de tomar prestado material conocido y darle una nueva y atractiva forma en el torneado vivaz *-lively turning-* de la imaginación. Es el mejor tornero porque le sobra insolencia transgresora; sin inventar nada, lo inventa todo. Con una extraordinaria memoria, recrea los textos que ha estudiado en la escuela, les insufla lenguaje milagroso y los transmuta en poesía sublime. Shakespeare baila en una baldosa.

En sus obras históricas manipula, comprime y distorsiona cronologías, personajes y eventos, mientras que en comedias y tragedias adultera groseramente el material ampliamente conocido por sus contemporáneos, circulante callejero, folklórico, infantil, intelectual. Convoca a su audiencia desde las palabras que habitan su escenario porque sabe que su audiencia puede seguirlo; luego la desconcierta, la desafía y la invita a invocar juntos la memoria colectiva de los diversos recorridos de lectura que definen la esencia del hombre, hecho enteramente de palabras.

El presente artículo es el primero de una secuencia que intenta un modesto relevamiento de las múltiples facetas de su genialidad que lo han traído, más vivo que nunca, a nuestro tiempo y todos los tiempos por venir. La selección ofrecida a continuación se propone recorrer algunos matices de esa esencia revolucionaria a través de fragmentos de dos obras y un soneto particularmente reveladores de la impronta insolente y audaz que el poeta confiere a todo lo que toca con su pluma.

Parte I: La puesta en crisis de los géneros

Es conocido el ánimo experimental y transgresor con que Shakespeare cultiva los diversos géneros divisables en su obra. Una aparente incomodidad con las restricciones convencionales de los géneros de la tragedia, la comedia, la obra histórica y la poesía se traduce en interesantes intentos de generar otros tipos de texto al interior de cada composición (Mentz, 2011), ya sea como respuesta a cierta necesidad comunicativa, o bien en algunos casos a manera de una especie de manifiesto poético encriptado. La respuesta de Shakespeare a cualquier amenaza de confinamiento parece ser siempre la fuga hacia arriba.

1. Escenas detrás de escenas: Julio Cesar

Uno de los más claros ejemplos de transgresión genérica es la trasposición de fuentes en *Julio César*, donde el dramaturgo se enfrenta al problema de la selección de material a incluir en su escenario. Sus dos principales textos fuente, Plutarco y Apiano, le proporcionan un considerable corpus de acontecimientos significativos –y de naturaleza profundamente teatral (Muir, 1957)– en torno al ilustre asesinato que, si bien no puede dejar de incorporar a su propia obra, extenderían el texto en proporciones desmesuradas. Al mismo tiempo, se trata de una obra que no puede durar mucho más de dos horas, encomendada para estrenar en la inauguración del Globo, el nuevo teatro de la compañía a la que Shakespeare pertenece, *The Chamberlain's Men*. Al igual que la obra con respecto a sus fuentes, el teatro ha sido construido a partir de fragmentos desmantelados y reciclados de un teatro anterior y se encuentra ubicado en los arrabales londinenses, en el distrito conocido como *The Liberties*, bajo el control jurisdiccional del Obispo de Londres pero fuera del alcance de las autoridades municipales, furiosamente puritanas y sedientas de censura y clausura. La actividad teatral, marginalizada geográfica, social y políticamente en Londres a fines del siglo XVI, constituye un claro hecho *conspirativo*, en un territorio en disputa, que la compañía de actores celebrará, desafiante, presentando en su escenario aquella otra conspiración que el mundo isabelino conoce de memoria (Wilson, 1992) y que su dramaturgo residente extraerá para siempre de la tradición minoritaria y elitista del *closet drama* para ponerlo al alcance de audiencias masivas (Kay, 1992).

A la complejidad de la situación Shakespeare le encuentra una resolución igualmente compleja. Su obra ofrecerá dos tipos de escenas: aquellas escenas *manifiestas*, que transcurrirán sobre el escenario, a la vista y oído de su audiencia, y aquellas otras escenas *latentes* u ocultas, que se incrustarán en el texto dramático de manera narrativa. Estas últimas sólo son posibles por activación de un horizonte de expectativas socialmente compartido: Shakespeare sabe que su audiencia conoce bien los episodios aludidos y sólo necesita traerlos a colación mediante una evocación rápida para luego resignificarlos en determinadas direcciones. Esta sutil combinación del género dramático con el narrativo confiere al texto un nivel de condensación que permite avanzar la trama sin renunciar al proceso de interpelación de la memoria colectiva de su audiencia, instrumental y clave para la eficacia comunicacional de la obra. En todo momento, la audiencia seguirá, como en muchas obras anteriores, varias tramas a la vez; sólo que en esta ocasión se trata de una configuración más elaborada que tiene como efecto el permanente recordatorio a los es-

pectadores de que, mientras asisten a una escena sobre el escenario, existen al mismo tiempo otras escenas que se desarrollan fuera de su acceso ocular. En este supuesto «detrás de escena», los eventos pertenecientes al pasado –a la prehistoria de la obra– se procesan de manera narrativa para irrumpir en el presente en forma de argumentación. En todos los casos se trata de relatos que, siguiendo los preceptos de la tradición retórica romana que Shakespeare y sus contemporáneos estudiaban en la escuela, sirven de soporte probatorio a los argumentos presentados por los personajes en una relación dialógica con la historia de Roma (Mack, 2010).

El resultado es una suerte de entramado hipertextual, con las escenas latentes entrelazándose con las manifiestas a partir de anclajes sonoros o verbales. Un efectivo ejemplo de anclaje sonoro ocurre en la segunda escena de la obra: «*What means this shouting? I do fear the people! Choose Caesar for their King (...) Another general shout! I do believe that these applauses are for some new honours that are heaped on Caesar*» (I.ii.81-82; 133-135)¹. El fragmento, perteneciente a la segunda parte de la prolongada segunda escena del Acto I, da cuenta de dos intrusiones sonoras durante el reclutamiento de Bruto a la conspiración que se entrelazan en la conversación. Los personajes comentan el ruido –gritos y aplausos de la multitud– y especulan sobre sus posibles causas, y de esta manera traen a la escena actual esa otra escena que a la audiencia tampoco le es dado contemplar. Más tarde el caso se retoma con la introducción de un personaje testigo de esa escena oculta: Casca estará a cargo de informar a Bruto, Casio y la audiencia acerca de lo acontecido mientras tenía lugar el diálogo. El episodio en el cual César rechaza la corona ofrecida por Marco Antonio frente a la multitud, un momento tan fundamental como definitorio de César y su trayectoria, es bien conocido por las audiencias isabelinas, y como tal puede insertarse secundariamente en el texto mediante estas fugaces alusiones para luego actualizarse mediante un relato que el dramaturgo editorializa en boca de un personaje.

Por otra parte, los anclajes verbales abundan en el texto desde el inicio mismo de la obra: «*Knew you not Pompey?*» (I.i.37)². El inolvidable parlamento de Murellus, en la parte central de su desarrollo, busca activar la memoria de los miembros de la multitud a quienes se dirige mediante un relato sobre el pasado común reciente de los romanos, que expresaban su fervor por Pom-

1. «¿Qué significa ese criterio? Temo que el pueblo proclame a César como su rey... ¡Otro clamor general! Creo que los aplausos se deben a nuevos honores conferidos a César». (Traducción propia)

2. «¿Ya se olvidaron de Pompeyo?» (Traducción propia)

poyo con la misma intensidad con la que ahora festejan los triunfos de Julio César. La narración tiene el valor de comprimir eficazmente varios años de historia a fin de construir una plataforma común a partir de la cual efectuar esa comparación con el presente. Murellus recurre a la analogía para generar un sentimiento de culpa y vergüenza en los plebeyos: una vez más, el relato sirve a la editorialización, pero también instala firmemente desde las primeras líneas el valor del interjuego narrativo-dramático funcional al ejercicio de la memoria colectiva.

A la manera de una nota al pie, este relato refresca la memoria de las dos audiencias con respecto a su historia reciente: la de los plebeyos en la escena y la de la audiencia que presencia la obra al pie del escenario de Shakespeare. En el caso de esta última, la historia de Roma se les ofrece, desde todas las instancias del aparato ideológico del estado, de manera especular y modélica: Roma es a la vez espejo y modelo a seguir y es importante y urgente que los habitantes de un imperio en construcción –todavía coqueteando con el mito fundacional de Félix Bruto, nieto de Eneas– recuerden para reflexionar. Los deliberados anacronismos de la puesta en escena –los oficios de los miembros de la multitud evocan menos a Roma que a Londres– traccionan la memoria hacia la contemporaneidad isabelina, desde la cual Shakespeare invita, incita y provoca ofreciendo al escrutinio público su propio abordaje, siempre sutil y complejo, a las temáticas vigentes.

De naturaleza similar, los dos relatos de Casio acerca de la decadencia física de César; los relatos acerca de los portentos en I.iii y los relatos domésticos de II.i y II.ii parecen desplegar un denominador común de la argumentación a la vez que multiplican las dimensiones de su enmarcación: «*There is one within, / Besides the things that we have heard and seen, / Recounts most horrid sights seen by the watch*» (II.ii.14-16)³. Calpurnia, en un desesperado intento por impedir que Cesar concurra al Capitolio, genera una rápida multiplicación de relatos: a las cosas que ellos mismos han visto y oído –el relato propio– se le suman los portentos avistados por la guardia romana, que a su vez le han sido referidos por un enigmático y anónimo narrador –«*one within*»– que es identificado, significativamente, por su ubicación: «*within*» –adentro–; es decir, *detrás de escena*. De manera ágil y económica, el tensionamiento del texto dramático para incluir en él otro género, el de la narrativa, proporciona a Shakespeare la oportunidad de entrar en debate con la historia de Roma –soporte principal del relato oficial de la Inglaterra isabelina– a la vez que invita

3. «Allá adentro hay uno que, además de lo que hemos oido y visto, está contando las cosas espantosas que han visto los guardias». (Traducción propia)

a su audiencia a participar de ese diálogo. Lo que probablemente no sea otra cosa que el reflejo del diálogo acerca del momento histórico actual requiere que la audiencia tenga siempre en mente de esas otras escenas mientras presencia el desarrollo de la obra.

Esta dinámica alcanza su manifestación cumbre en la segunda escena del tercer acto, el centro mecánico de la obra. El asesinato de César ha tenido lugar en la escena anterior y Shakespeare acelera los acontecimientos históricos para hacer coincidir ese momento inmediatamente con los funerales y con los dos discursos pronunciados por Bruto y Antonio en la plaza, una vez más –la última– frente a la multitud. Es en este punto en donde puede apreciarse con claridad la interacción de lo narrativo con lo dramático, con el agregado de que esta vez se trata de un solo relato básico sobre los mismos hechos. Este relato, que permitirá el compendio necesario para el cierre de la primera parte de la obra y la apertura de la segunda, será traído hacia el presente mediante dos parlamentos de características muy diferentes que lo resignificarán de maneras opuestas para debatirlo. Las audiencias –que en esta instancia pivotal se han multiplicado hasta las máximas posibilidades– asistirán a un relato también multiplicado al máximo: la puesta en escena de dos versionamientos retóricos de un mismo relato; es decir, un relato enmarcado dos veces, una narrativa y otra dramática.

El parlamento de Bruto contribuye a resumir sus rasgos más característicos y su manera de leer a Roma y la muerte de César. En un estilo retórico conocido como *lacónico*, fácilmente reconocible a los oídos de aquellos miembros de la audiencia isabelina que han transitado el currículum escolar primario, Bruto expone de manera concisa, sentenciosa, de una racionalidad equilibrada que se refleja en la mesurada y calculada simetría de sus paralelismos y sus preguntas retóricas:

Be patient till the last.

Romans, countrymen, and lovers! hear me for my cause, and be silent, that you may hear: believe me for mine honour, and have respect to mine honour, that you may believe: censure me in your wisdom, and awake your senses, that you may the better judge. If there be any in this assembly, any dear friend of Caesar's, to him I say, that Brutus' love to Caesar was no less than his. If then that friend demand why Brutus rose against Caesar, this is my answer: –Not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more. Had you rather Caesar were living and die all slaves, than that Caesar were dead, to live all free men? As Caesar loved me, I weep for him; as he was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I honour him: but, as

he was ambitious, I slew him. There is tears for his love; joy for his fortune; honour for his valour; and death for his ambition. Who is here so base that would be a bondman? If any, speak; for him have I offended. Who is here so rude that would not be a Roman? If any, speak; for him have I offended. Who is here so vile that will not love his country? If any, speak; for him have I offended. I pause for a reply.

(...)

Then none have I offended. I have done no more to Caesar than you shall do to Brutus. The question of his death is enrolled in the Capitol; his glory not extenuated, wherein he was worthy, nor his offences enforced, for which he suffered death.

Here comes his body, mourned by Mark Antony: who, though he had no hand in his death, shall receive the benefit of his dying, a place in the commonwealth; as which of you shall not? With this I depart, –that, as I slew my best lover for the good of Rome, I have the same dagger for myself, when it shall please my country to need my death.⁴ (III.ii.12-47)

Su abordaje al núcleo argumentativo del parlamento –«maté a César por su ambición y por el bien de Roma»– está prologado por una cuidadosa secuencia lógica, premeditada, que invoca valores abstractos y, fundamentalmente, intenta conferir un matiz de inexorabilidad al asesinato en tanto *sacrificio*. Bruto considera que no necesita recurrir a la narración como estrategia probatoria, como lo hará Antonio luego, en observancia de las reglas argumentativas básicas de la retórica romana (Skinner, 2014). En línea con lo que se ha esforzado por instalar desde su entrada a la conspiración, Bruto evoca

4. Tengan paciencia hasta el final. Romanos, compatriotas y amigos, escúchenme por mi causa y guarden silencio para poder oír. Créanme por mi honor y respeten mi honor para poder creer. Júzguenme con sabiduría y aviven sus sentidos para juzgar mejor. Si hay alguien aquí, algún querido amigo de César, a él le digo que el amor de Bruto por César no era menos que el suyo. Si entonces ese amigo pregunta por qué Bruto se alzó contra César, mi respuesta es: no porque amé menos a César, sino porque amé más a Roma. ¿Preferirían que César viviera y así morir esclavos a que César muriera y vivir como hombres libres? Porque César me amaba, lo lloro. Porque era afortunado, lo celebro. Porque era valiente, lo honro. Pero porque era ambicioso, lo maté. Hay lágrimas para su amor, alegría para su fortuna, honra para su valor y muerte para su ambición. ¿Quién aquí es tan abyecto que quiere ser esclavo? Si hay alguien, que hable, pues a él he ofendido. ¿Quién aquí es tan rústico que no quiere ser romano? Si hay alguien, que hable, pues a él he ofendido. ¿Quién aquí es tan vil que no ama a su patria? Si hay alguien, que hable, pues a él he ofendido. Espero una respuesta. (...) Entonces a nadie he ofendido. No he hecho a César más de lo que ustedes harán a Bruto. La causa de su muerte se encuentra registrada en el Capitolio, sin atenuar la gloria por sus merecimientos ni agravar las ofensas por las que murió. Aquí llega su cuerpo, con los honores de Marco Antonio, quien, sin haber tenido parte en su muerte, se beneficiará con ella con un lugar en la República, al igual que todos ustedes. Con esto, me retiro: que así como maté a mi mejor amigo por el bien de Roma, tengo la misma daga para mí cuando mis compatriotas necesiten de mi muerte. (Traducción propia)

los últimos años de la vida de Julio César con el fin de coagularlos dentro de su propia lectura sacrificial y poder así obturar la generación de nuevos relatos y lecturas sobre los mismos hechos. No es coincidencia que sea el único personaje que permanentemente rechaza las propuestas ajenas y acalla a los demás –y en esta escena pide silencio repetidamente–, en un intento de forzar el consenso acerca de que la muerte de César ha sido un sacrificio necesario y, como tal, no requiere de ninguna acción punitiva ni vengativa posterior (Girard, 1991). Las propias preguntas retóricas que formula también condicionan la respuesta y la memoria de la multitud en esa dirección sacralizante, si bien se trata de un sacrificio en el cual, como en el parlamento, no hay cuerpo porque el cuerpo está oculto. Con Bruto, la escena latente queda ocluida, fosilizada, momificada, muerta, al igual que su estilo retórico ultra racionalista y que reniega de la narración.

Antonio, que ha sido audiencia del parlamento de Bruto, responderá con la multiplicidad sin límites que resulta del proceso opuesto, el de la liberación de relatos. Al estilo lacónico de Bruto, Antonio opondrá el estilo *asiático*, igualmente reconocible por su énfasis anecdotal, literario, florido, cargado de emoción e intimismo, propalando valores concretos, cercanos a la materialidad cotidiana de su(s) audiencia(s). A diferencia de Bruto, Antonio no sólo *le pondrá el cuerpo* a su parlamento, sino que además lo hará hablar: al suyo, al cuerpo de César y al cuerpo social (Smith, 1995). No hay en la obra otro momento tan explícito como éste en cuanto a la convergencia, sobre los cuerpos, de la mayor cantidad de narraciones y al moldeado discursivo de la experiencia de esos cuerpos (Enterline, 2004), en una especie de espirales concéntricas en aumento que terminarán por estallar en el caos que el mismo Antonio ha prometido desatar en la escena anterior. Su discurso fúnebre tendrá, entre otras, la función de recapitular todas aquellas escenas latentes que han sobrevolado la obra hasta este momento para conferirles sentido y direccionarlas según sus fines. Reunirá las escenas latentes en la prehistoria de la obra –y en el horizonte de expectativas de sus audiencias– junto con las que se han inmiscuido sobre el escenario en las escenas precedentes; todas ellas escenas que Antonio –y con él Shakespeare, revisitando las páginas de Plutarco y Apiano– sabe que la multitud conoce y que ahora evoca para ellos, actuando, más que ningún otro personaje de Shakespeare, la memoria colectiva de todas las audiencias.

Antonio sabe que debe refutar el carácter sacrificial que Bruto ha intentado imprimir al magnicidio: su resignificación de la misma narrativa histórica se orientará a la desacralización para construir el hecho como una masacre brutal e injusta y por lo tanto pasible de punición o venganza

(Girard, 1991). Sabiéndose libre de la vigilancia de los conspiradores, Antonio se toma todo el tiempo que sea necesario para repasar minuciosamente los detalles más íntimos de la vida de César a través de una secuencia de relatos pertenecientes al territorio compartido con la multitud, que ofrece, liberados, al escrutinio y la apropiación pública. Su exposición comienza con un primer movimiento centrípeto –convocando el consenso que necesita generar– anclado en la palabra *honorable*, que propone como contraste a cada instancia narrativa presentada como evidencia refutatoria de la tesis de Bruto:

*Friends, Romans, countrymen, lend me your ears.
I come to bury Caesar, not to praise him.
The evil that men do lives after them;
The good is oft interred with their bones.
So let it be with Caesar. The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious.
If it were so, it was a grievous fault,
And grievously hath Caesar answered it.
Here, under leave of Brutus and the rest—
For Brutus is an honourable man,
So are they all, all honourable men—
Come I to speak in Caesar's funeral.
He was my friend, faithful and just to me.
But Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
He hath brought many captives home to Rome,
Whose ransoms did the general coffers fill.
Did this in Caesar seem ambitious?
When that the poor have cried, Caesar hath wept.
Ambition should be made of sterner stuff.
Yet Brutus says he was ambitious,

And Brutus is an honourable man.
You all did see that on the Lupercal
I thrice presented him a kingly crown,
Which he did thrice refuse. Was this ambition?
Yet Brutus says he was ambitious,

And sure he is an honourable man.
I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.
You all did love him once, not without cause.*

*What cause withholds you then, to mourn for him?
 O judgment, thou art fled to brutish beasts,
 And men have lost their reason! Bear with me.
 My heart is in the coffin there with Caesar,
 And I must pause till it come back to me.⁵ (III.ii.74-108)*

Le sigue un segundo movimiento *centrífugo*, anclado en la sugestiva palabra *motín*, en el cual hará emerger gradualmente su libreto latente –la rebelión y la guerra civil– hasta lograr que sea la multitud la que actúe, esta vez de manera literal, las líneas del caos que tenía preparadas.

*But yesterday the word of Caesar might
 Have stood against the world. Now lies he there,
 And none so poor to do him reverence.
 O masters, if I were disposed to stir
 Your hearts and minds to mutiny and rage,
 I should do Brutus wrong, and Cassius wrong,
 Who, you all know, are honourable men.
 I will not do them wrong. I rather choose
 To wrong the dead, to wrong myself and you,
 Than I will wrong such honourable men.⁶ (III.ii.119-128)*

La bisagra necesaria entre los dos momentos es la *narrativa del manto* (Wil-

5. Amigos, romanos, compatriotas, preséntenme sus oídos. Vengo a enterrar a César, no a elogiarlo. El mal que hacen los hombres les sobrevive; el bien suele quedar sepultado con sus huesos. Que así sea con César. El noble Bruto les ha dicho que César era ambicioso. Si así fue, fue una grave falta, y gravemente ha respondido César. Aquí, con el permiso de Bruto y los demás -pues Bruto es un hombre honorable, como son todos ellos, todos hombres honorables- vengo a hablar en el funeral de César. Era mi amigo, fiel y justo conmigo. Pero Bruto dice que era ambicioso, y Bruto es un hombre honorable. Ha traído muchos cautivos a Roma, cuyos rescates llenaron las arcas públicas. ¿Parecía esto ambición en César? Cuando los pobres lloraron, César lloró con ellos. La ambición debería tener de una sustancia más recia. Sin embargo, Bruto dice que era ambicioso, y Bruto es un hombre honorable. Todos ustedes vieron que en las Lupercales le presenté tres veces una corona real, que rechazó tres veces. ¿Era esto ambición? Sin embargo, Bruto dice que era ambicioso, y, seguramente, es un hombre honorable. No hablo para desautorizar las palabras de Bruto, pero aquí estoy para hilar de lo que sé. Todos ustedes lo amaron alguna vez, y no sin causa. ¿Qué razón los detiene ahora para no lamentar su muerte? ¡Oh juicio, te has fugado hacia las bestias brutas, y los hombres han perdido la razón! Ténganme paciencia. Mi corazón está en el féretro con César, y debo detenerme hasta que vuelva a mí. (Traducción propia)

6. Apenas ayer la palabra de César podía enfrentarse al mundo. Ahora yace ahí, sin nadie, ni el más pobre, que le guarde reverencia. ¡Oh, señores! Si yo estuviera dispuesto a exacerbar sus corazones y sus almas al motín y a la furia, estaría perjudicando a Bruto y a Casio, quienes, como ustedes saben, son hombres honorables. No les causaré daño. Prefiero injuriar a los muertos, injuriarme a mí y a ustedes antes de perjudicar a hombres tan honorables. (Traducción propia)

son, 1992): la escena del asesinato que, ni Antonio ni la multitud reunida en la plaza han presenciado pero cuyo enorme impacto, paradójicamente, reside en la ficcionalización cuasi épica del momento del magnicidio:

*If you have tears, prepare to shed them now.
You all do know this mantle. I remember
The first time ever Caesar put it on.
'Twas on a summer's evening in his tent,
That day he overcame the Nervii.
Look, in this place ran Cassius' dagger through.
See what a rent the envious Casca made.
Through this the well-belovèd Brutus stabbed;
And as he plucked his cursèd steel away,
Mark how the blood of Caesar followed it,
As rushing out of doors to be resolved
If Brutus so unkindly knocked or no—
For Brutus, as you know, was Caesar's angel.
Judge, O you gods, how dearly Caesar loved him!
This was the most unkindest cut of all.
For when the noble Caesar saw him stab,
Ingratitude, more strong than traitors' arms,
Quite vanquished him. Then burst his mighty heart;
And in his mantle muffling up his face,
Even at the base of Pompey's statue,
Which all the while ran blood, great Caesar fell.
O, what a fall was there, my countrymen!
Then I, and you, and all of us fell down,
Whilst bloody treason flourished over us.
O now you weep, and I perceive you feel
The dint of pity. These are gracious drops.*

*Kind souls, what, weep you when you but behold
Our Caesar's vesture wounded? Look you here.
Here is himself, marred, as you see, with traitors.⁷ (III.ii.167-195)*

7. Si tienen lágrimas, prepárense para derramarlas ahora. Todos ustedes conocen este manto. Recuerdo la primera vez que César lo usó. Fue durante una tarde de verano en su tienda, aquel día en que derrotó a la tribu de Nervi. Miren, en este lugar entró el puñal de Casio. Vean qué brecha abrió el rencoroso Casca. Por aquí lo apuñaló su muy amado Bruto; y al retirar su maldito acero, observen cómo la sangre de César lo siguió, como saliendo para asegurarse si fue Bruto el que tan cruelmente golpeaba la puerta —porque Bruto, como ustedes saben, era el ángel de César. ¡Juzguen, oh dioses, con qué ternura la amaba César! Éste fue el golpe más cruel de todos, porque cuando el noble César lo vio apuñalarlo, la ingratitud, más fuerte que los brazos de los traidores, lo venció por completo. Entonces estalló su poderoso corazón, y, con el rostro cubierto

Como la Santa Síndone para el cristianismo –y la alusión se halla sutilmente presente–, el manto es, a la vez, la página sobre la cual los asesinos escriben la historia en tinta de sangre con sus puñales y el texto cuya lectura forense permite a Antonio reconstruir imaginativamente el asesinato y retomar las contradicciones retóricas de los conspiradores en un ejercicio de reescritura deconstrucciónista.

En este momento la desenfrenada multiplicación de escenas latentes parece alcanzar su punto cúlmine y amenaza con transformarse en una compulsiva repetición de episodios que ya han sido escenificados. Sin embargo, el cuerpo social, ya movilizado, estalla enardecido por el deseo de venganza –incrementado por la culpa luego de que Antonio les lee el testamento de César– y la violencia del inicio de la guerra civil pone punto final a la narrativa entrelazada dentro de la obra. De aquí en más sólo existirá el presente dramático y la obra volverá a comenzar en el Acto 4, históricamente once años más tarde, ya con otro César al mando y una configuración de poder en deterioro. De alguna manera, Roma parece haber fracasado en el ejercicio colectivo de su memoria histórica y se encuentra repitiendo su propia historia. El texto shakesperiano refleja esta degradación al descartar deliberadamente la profundidad que le confería su acervo de relatos: el resultado de renunciar a la memoria es una escena lineal, bidimensional, chata y predecible en la que sólo resta contemplar la restauración al estatuto heroico de su héroe mecánico. Extrañamente, quizás sea esta misma degradación lo que confiere a la segunda mitad de la obra el mayor grado de interés. La catástrofe y destrucción final no es sólo la de Bruto sino también la de Roma, probablemente la verdadera protagonista de la tragedia.

2. Obras dentro de Obras

2.1. Soneto 144

Tradicionalmente ha existido un relativo consenso acerca de que el soneto es la única forma poética cuyas convenciones Shakespeare observa obedientemente. Sin embargo, resulta sencillo vislumbrar las variadas formas en las que el poeta explota la multiplicidad desde el interior de cada soneto. Perma-

con el manto, a los pies de la estatua de Pompeyo, que sangraba todo el tiempo, el gran César cayó. ¡Oh, qué caída hubo ahí, compatriotas! Entonces yo, y ustedes, y todos nosotros caímos, mientras la traición sangrienta se cernía sobre nosotros. Oh, ahora sollozan, y percibo que sienten un atisbo de compasión. Éstas son lágrimas generosas. Almas bondadosas, ¡acaso lloran con sólo ver la vestidura de César herida? Miren aquí. Aquí está él mismo, masacrado, como ven, por los traidores. (Traducción propia)

nentemente juega entre la forma italiana –un octeto y un sexteto– y la isabelina –tres cuartetos y un díptico pareado final–, entre los temas convencionales del paradigma petrarquista y las transgresiones y tensionamientos, muchos de los cuales resultan de su propia reelaboración. Se trata en parte de una respuesta a la tácita expectativa de novedad que se desprende de la tardía entrada de Shakespeare al cultivo de los sonetos en secuencia, ya pasado de moda en los círculos poéticos en la década anterior (Bate, 1997).

Un interesante ejemplo de la multiplicidad de lecturas que permite el tensionamiento genérico operado por Shakespeare en los sonetos se puede observar en el Soneto 144:

*Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still,
The better angel is a man right fair:
The worser spirit a woman coloured ill.
To win me soon to hell my female evil,
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil:
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turned fiend,
Suspect I may, yet not directly tell,
But being both from me both to each friend,
I guess one angel in another's hell.

Yet this shall I ne'er know but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.*⁸

Este soneto se lee comúnmente como, entre otras cosas, la expresión de la escisión entre amor espiritual y sexual que se produce con la entrada de

8. Yo tengo dos amores: consolador el uno;
desesperante el otro. Tentadores espíritus.
Mi ángel bueno es un hombre, hermosamente bello,
y el malo es una dama de mala catadura.
Por llevarme al infierno, mi diablo femenino,
sedujo a mi buen ángel, y lo apartó de mí,
pervirtiendo a mí santo y haciéndole un demonio,
sedujo su pureza con su infernal orgullo.
Y que mi bello ángel se transformó en demonio,
es lo que me sospecho aunque no lo aseguro,
pues, lejos ya de mí, y más aún siendo amigos,
presiento que hay un ángel en el infierno de otro.

Nunca sabré qué pasa y viviré en la duda,
hasta que el ángel malo, expulse al ángel bueno. (Traducción de R. García González)

la Dama Morena a la secuencia. Sin embargo, la primera novedad reside en la inmediata subversión de esa dicotomía tradicional entre el *Amore celeste* y el *Amore volgare* cuando el primero comienza a ser corrompido por el segundo (Caporicci, 2014). Al mismo tiempo, se advierte otra novedosa subversión, más profunda, introducida por la naturaleza profundamente *teatral* de la reflexión; no sólo porque en una primera instancia se puede percibir la similitud del soneto con un soliloquio, sino también porque, de una manera más sutil, el soneto parece encriptar una suerte de moralidad medieval en miniatura, un género que a su vez también será violentado en el transcurso de los catorce versos.

El primer verso del primer cuarteto presenta y describe los *Dramatis Personae*; el triángulo amoroso iniciado en la prehistoria del soneto, que constituye la situación inicial, y el efecto de dicha situación sobre el yo lírico. Mediante el uso de un similitud, la situación se eleva a un nivel alegórico en el segundo verso: los dos espíritus, en clara alusión a las alegorías del Ángel Bueno y el Ángel Malo en las moralidades del teatro medieval. Las moralidades medievales presentan de manera alegórica la vida de un individuo que representa a todo el género humano en su camino hacia la muerte, con los contratiempos, tentaciones y padecimientos –todos en forma de abstracciones personificadas– típicos de la vida terrenal del cristiano. El fin último es, como casi todo el teatro de la época, instruir a las masas en valores cristianos a la vez que introducir cuestiones morales a través de un patrón narrativo que representa la Caída y la Redención de la humanidad a escala microcósmica (Grantley, 2007).

Ambos espíritus parecieran, hasta el final del cuarteto, cumplir la misma función de una moralidad medieval, que es representar la lucha interna que se libra en el alma del protagonista. Continuamente urgen, susurran, aconsejan, ofrecen, si bien a esta altura aún no se informa al lector en qué consisten estos ofrecimientos. El cuarteto se cierra con dos versos que definen la identidad de los espíritus: el Ángel Bueno –«el mejor»– es masculino y *fair*: positivo, hermoso, rubio; mientras que el Ángel Malo –«el peor», enfatizado por el doble comparativo– es femenino, negativo y *coloured ill*: no tiene el color «apropiado» –según el canon de belleza–; es decir, su cabello y su tez son oscuras.

A partir del segundo cuarteto se abre una especie de lectura en dos niveles simultáneos unificados por la palabra *hell* –que en inglés isabelino significa, además de «infierno», «vagina» y «prostíbulo»–, cuya polisemia induce la incorporación al nivel alegórico –en línea con la moralidad medieval– de otro nivel, el carnal, que complejiza la lectura a partir de este punto. Este cuarteto presenta la situación, el argumento, la trama, como si se tra-

tara de la «obra» propiamente dicha, que comienza por el espíritu femenino: *my female evil* alude alegóricamente al mal –*evil* significa «aflicción», «infortunio», «enfermedad»— incluso en una de sus acepciones, escrito con mayúscula, se refiere específicamente a la escrófula —una enfermedad linfática, *the king's evil*— pero también, en una acepción menos clara, significa «prostíbulo», «cueva» y también «letrina» (Williams, 1997) —al mismo tiempo que insinúa y anticipa ese otro campo semántico por donde transitará el soneto, el de lo obsceno, el sexo prostibulario y las enfermedades venéreas.

Es en el contexto de este despliegue polisémico en donde se definen los objetivos y las acciones del espíritu malvado, ya decididamente lejos de los cuestionamientos morales que definen convencionalmente la moralidad medieval. *To win me soon to hell* sugiere que intenta ganar el alma del yo lírico para el infierno –nivel alegórico—, pero también podría querer forzarlo a concurrir a un prostíbulo, o bien incitarlo hacia sus propios genitales –nivel carnal. Las dos estrategias empleadas a tales propósitos son la tentación y la corrupción del «santo» para transformarlo en «demonio», ambas también operando en los dos niveles y mediatizadas por la seducción, o la extracción de la pureza del espíritu bueno mediante una especie de pavoneo inmundo. La palabra *pride* alude no sólo al pecado capital del orgullo sino también a la vanidad —una cualidad frecuentemente asociada a las prostitutas— y, sugestivamente, a la tumescencia genital masculina (Williams, 1997) y al pavoneo del pavo macho —animal icónico de la vanidad y la prostitución— en sus maniobras de cortejo (OED, 1994).

El tercer cuarteto desarrolla los sentimientos que esta situación provoca en el yo lírico. En este momento del soneto la «obra» parece interrumpirse para continuar en una especie de «detrás de escena», con un yo lírico que ha abandonado el rol de protagonista para transformarse en audiencia junto con el lector del soneto. Se ha abierto un espacio de indeterminación que el yo lírico intenta completar en base a las claves que le ofrece el texto de los acontecimientos. Construye así dos hipótesis: a) que el Ángel Bueno se haya convertido en demonio; b) que los dos espíritus estén juntos cuando están lejos del yo lírico —siendo que son amigos entre sí—, o, más precisamente, que un ángel esté en el *hell* —infierno, prostíbulo, vagina— del otro. Es aquí donde, ya cerca del final del poema, se unifican nuevamente los dos niveles de lectura que se habían escindido con la primera aparición de esta palabra: el Ángel Bueno se condena al infierno al frequentar el prostíbulo o la vagina del Ángel Malo.

El díptico pareado final parece dejar abierta la incógnita: para confirmar o rechazar sus hipótesis, el yo lírico deberá esperar —«vivir en la duda»— a que

el Ángel Malo opere un cambio palpable en la situación. El verbo frase *fire out* tiene al menos cuatro significados pertinentes al último verso: a) expulsar –típicamente a un topo de una cueva– mediante humo; b) despedir, rechazar a alguien; c) contagiar una enfermedad venérea; d) (de una moneda falsa) desplazar de circulación a la moneda genuina (OED, 1994) –de hecho, el inglés isabelino utiliza la expresión *bad angel* para designar a un tipo de moneda falsa, el noble, cuya cara presentaba la imagen de San Miguel Arcángel. Para el yo lírico, cualquiera de estos acontecimientos constituirá la confirmación o refutación de sus hipótesis: que el espíritu malvado expulse al bueno de su prostíbulo o de su vagina, descartándolo así como amante, o bien que simplemente deje de frecuentar su compañía, o bien le contagie una enfermedad venérea –evidencia tangible de infidelidad– o que, como moneda falsa que circula por muchas manos, termine desplazando al Ángel Bueno en los resignados afectos del yo lírico.

La crudeza de las connotaciones evocadas por *fire out* pareciera acompañar lo que a esta altura se ha hecho casi evidente: en el interjuego entre lo alegórico y lo obsceno, ha prevalecido lo obsceno y, fuera de la referencia a los ángeles, no sobrevive ninguna alusión alegórica en la reflexión que cierra el soneto. La moralidad medieval inaugurada en el segundo verso del poema ha concluido, detonada, en el doceavo, saturada desde adentro por el tensiñamiento casi profano que supone cultivar el género para ofrecer, no una reflexión filosófica o espiritual, sino más bien una expresión bastante explícita y desafiante, de las derivaciones de un triángulo amoroso.

Finalmente, no es antojadiza la alusión a las monedas, genuinas o falsas. En el contexto de la situación planteada por el «libreto» del soneto, el discurso prostibulario habilita la asociación del sexo con el dinero. Sin embargo, al igual que la gran mayoría de los sonetos, este soneto también permite una posibilidad de interpretación en función del eje semántico de la lectura y la escritura; más precisamente, de la escritura de poemas a cambio de dinero dentro del sistema del mecenazgo. En última instancia, lo que el soneto parecería ofrecer al lector es un recorrido de lectura, con una situación inicial y un nudo que el lector deberá desentrañar en base a claves textuales y mediante la formulación de hipótesis de lectura, todo puntuado al final por una sutil alusión a aquello que sustenta cualquier iniciativa literaria. Las dudosas, incidentales monedas del último verso, al igual que las demás monedas que tintinean, omnipresentes y discretas, a lo largo de la obra poética de Shakespeare, constituyen el necesario sostén, a veces firme, a veces endeble, que hace posible el extraordinario despliegue de sentidos, y sin el cual no existiría poema, ni obra, ni lectura, ni reflexión posible sobre todos ellos.

2.1. *Otelo*

Una transgresión similar se puede apreciar en *Otelo*, donde, a través de Yago, quizás el más subversivo de todos los villanos, Shakespeare efectúa una interesante compresión de un género dentro de otro. Yago cierra la tercera escena del primer acto con el primero de sus soliloquios. A esta altura la audiencia ha asistido al desarrollo de sus primeras maquinaciones direccionaladas, en principio, a desgastar emocionalmente a Otelo. Ha logrado generar una conmoción callejera en la mitad de la noche que termina dirimiéndose frente al Dux de Venecia; sin embargo, Otelo ha salido airoso y a las autoridades venecianas les urge enviarlo a Chipre para contener una posible invasión de los turcos. Con una notable rapidez de reflejos, Yago modifica sus planes y manifiesta con extraordinaria precisión y economía su gran capacidad generativa de relatos mediante los cuales recapitula y repasa los elementos ya mencionados a la vez que introduce elementos nuevos y avanza en la urdimbre de hilos narrativos que formarán una red mediante la cual engendrará y dará a luz su plan (Greenblatt, 1980).

*Thus do I ever make my fool my purse-
For I mine own gained knowledge should profane
If I would time expend with such a snipe
But for my sport and profit. I hate the Moor,
And it is thought abroad, that 'twixt my sheets
He has done my office. I know not if't be true,
But I, for mere suspicion in that kind,
Will do as if for surety. He holds me well:
The better shall my purpose work on him.
Cassio's a proper man. Let me see now,
To get his place, and to plume up my will
In double knavery—how, how? Let's see.
After some time to abuse Othello's ears
That he is too familiar with his wife;
He hath a person and a smooth dispose
To be suspected, framed to make women false.
The Moor is of a free and open nature,
That thinks men honest that but seem to be so,
And will as tenderly be led by th' nose
As asses are.
I ha't. It is ingendered. Hell and night
Must bring this monstrous birth to the world's light.⁹ (I.iii.375-396)*

9. Así hago de este necio mi billetera. Porque profanaría mi propio conocimiento adquirido si

Por tratarse del primer soliloquio del villano en la obra, el impacto de este parlamento es aún mayor, ya que establece y manipula la complicidad cautiva de la audiencia (Macrae Richmond, 2015), que asiste, impotente, silenciosa y sufriente, al nefasto tren de pensamiento de Yago en tiempo real, que es también la construcción de un relato *sobre la audiencia*. A diferencia de otros villanos, Yago piensa, urde y decide *mientras habla*, y en este sentido transgrede también la convención teatral básica del soliloquio, oscureciendo deliberadamente el discurso teatral del que depende la audiencia para poder seguir la trama (Werner, 2015). Sistemáticamente miente y confunde a la audiencia con diversas cortinas de humo acerca de las motivaciones de sus iniquidades, en una verdadera distorsión de la naturaleza del soliloquio como dispositivo dramático que presupone el acceso transparente y directo al pensamiento de un personaje.

Probablemente la subversión más interesante sea la que se esconde dentro del libreto que Yago repasa en este parlamento (Bate, 1997). En el marco de un supuesto plan de venganza contra Otelo y Cassio, Yago compone una especie de obra teatral y revisa el «elenco» disponible para escenificar este nuevo libreto. Cuenta con un marido relativamente viejo y potencialmente engañable, una esposa joven y bella, un joven militar soltero y atractivo y un estafador profesional –el papel que reserva para sí mismo– que se encargará de generar los enredos envenenando a Otelo por el oído; es decir, mediante la generación de nuevos relatos dentro de este relato.

Es en este punto donde comienza a evidenciarse la similitud de la situación con la configuración de una pieza de teatro medieval con personajes de repertorio –los *stock characters*, heredados de la comedia romana que Shakespeare y sus contemporáneos estudiaron en la escuela–, como si Yago quisiera torcer el curso de esta tragedia para transformarla en una comedia. La incertidumbre genérica frecuente en las obras de Shakespeare (Smith, 2007), en virtud de la cual la trama oscila entre tragedia y comedia para

perdiera tiempo con este chorlito no siendo por diversión y dinero. Odio al moro, y se dice por ahí que ha desempeñado mi oficio entre mis sábanas. No sé si es verdad, pero, sólo por sospechas en esa dirección, procederé como si lo fuera. Me tiene bien conceptuado, con lo cual funcionará aún mejor sobre él mi propósito. Casio es apuesto. Veamos, cómo obtener su puesto y salirme con la mía, en una doble canallada. ¿Cómo? ¿Cómo? Veamos. Después de algún tiempo, abusar los oídos de Otelo de que aquél está demasiado cercano a su esposa. Tiene un aspecto y un modo lisonjero, ideales para ensuciar la reputación de una mujer. El Moro es de naturaleza generosa y abierta, que toma por honesto a cualquiera que lo aparente, y se dejará llevar tiernamente de la nariz como un asno. Ya lo tengo. Está engendrado. El infierno y la noche han de llevar este nacimiento monstruoso a la luz del mundo. (Traducción propia)

definir su curso hacia el tercer acto, se encuentra aquí vehiculizada a través de un personaje. El enigmático villano pretende subvertir el género de la obra, casi como disputándose al propio autor: transformar la tragedia en comedia significa, entre otras cosas, devaluar la estatura heroica trágica de Otelo y pulverizar la identificación de la audiencia con el héroe trágico, al convertirlo en un hazmerreir, en clara sintonía con la tendencia devaluatoria y desvalorizante de Yago.

Al mismo tiempo, la subversión genérica también permite a Yago otras multiplicaciones, ya no de relatos y tramas, sino de identidades. Su legendaria malignidad, siempre cuidadosamente oculta detrás de una retórica engañosa y un imaginario repulsivo, encuentra en este punto un prisma para reproducir sus infinitos matices. Con su capacidad generadora de tramas, Yago usurpa desde el principio de la obra el espacio del dramaturgo, al que inmediatamente acopla otros espacios: libretista, director, actor; pero es aquí en donde también se manifiesta, en la satisfacción al contemplar lo perfecto de su creación dramática, una especie de anhelo de ser audiencia de su propia obra, en una multiplicación imposible de identidades. Yago, como muchos otros personajes shakesperianos, no escapa al descontrol del deseo mimético (Girard, 1991), el del actor que aspira a interpretar absolutamente todos los papeles y a ocupar absolutamente todos los espacios dramáticos *dentro y fuera de la ficción*. Esta multiplicación caleidoscópica de identidades, una constante en la obra de Shakespeare, se encuentra profundamente ligada a la condición de creador compartida por casi todos sus grandes villanos. Pero Yago dará un paso más allá al final de este parlamento: expresará triunfalmente su capacidad creadora utilizando el imaginario de la *maternidad*, en una apropiación escandalosa de la identidad última, imposible y también *subvertida*. La maternidad de Yago no parirá vida sino muerte: it, el engendro monstruoso que verá la luz del mundo asistido en su nacimiento por el infierno y la noche, encripta el misterio de su identidad y su obra en toda su perturbadora magnitud.

Conclusión

Shakespeare es el reservorio vital imprescindible de la literatura mundial para nuestro tiempo y para las generaciones que nos sucedan. Existen numerosas razones que justifican su ubicación en el centro del canon literario, como patrimonio de la humanidad, y como condición de supervivencia de la literatura en el milenio que comienza. Este modesto relevamiento ha procurado esbozar algunas líneas comunes dentro del primero de los rasgos más notables de su estilo poético, que es su capacidad de trascender

creativamente las limitaciones que le imponen las convenciones de los géneros con los que trabaja. La variedad de estrategias que emplea para quebrantar, burlar, violentar y tensar todo tipo de barreras hasta su punto de crisis se transmuta, en cada una de sus líneas, en una multiplicidad en movimiento cuya apreciación y experiencia directa sea probablemente menos complicada que el intento de explicarla. Shakespeare le habla a un público diverso de analfabetos y eruditos y lo hace de tal manera que todos puedan comprenderlo y percibir –cada uno desde sus posibilidades– algunas, o muchas, de las facetas de su belleza y su inteligencia. Cada generación encuentra y encontrará en él y en su obra esas facetas que necesita descubrir para mirarse, comprenderse, justificarse y aceptarse. Y ahí estará siempre él, más vivo que nunca, para seguir sorprendiendo a su público.

Referencias

- Bate, J. (1997). *The Genius of Shakespeare*. London: Picador.
- Caporicci, C. (2014). "Dark is Light" —From Italy to England: Challenging Tradition through Colours. En M. Marrapodi (Ed.), *Shakespeare and the Italian Renaissance. Appropriation, Transformation, Opposition*. Farnham: Ashgate.
- Enterline, L. (2004). *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*. Cambridge: CUP.
- García González, R. (Trad.). (n.d.). Soneto 144. Recuperado en marzo de 2016 de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-de-william-shakespeare--0/html/ffe99bb0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html
- Girard, R. (1991). *A Theatre of Envy - William Shakespeare*. London: OUP.
- Grantley, D. (2007). Morality and interlude drama. En P. Brown (Ed.). *A Companion to Medieval English Literature and Culture, c.1350-c.1500*. Malden: Blackwell Publishing.
- Greenblatt, S. (1980). *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kay, D. (1992). *Shakespeare. His life, Work, and Era*. New York: Quill.
- Mack, P. (2010). *Reading and Rhetoric in Montaigne and Shakespeare*. London: Bloomsbury Academic.
- Macrae Richmond, H. (2015). *Shakesperare's Tragedies Reviewed. A spectator's role*. New York: Peter Lang Publishing.
- Mentz, S. (2011). Tongues in the Storm: Shakespeare, Ecological Crisis and the Resources of Genre. En L. Bruckner & D. Brayton (Eds). *Ecocritical Shakespeare*. Farnham: Ashgate.
- Muir, K. (1957). *Shakespeare's Sources: Comedies and Tragedies*. London: Methuen.

- Simpson, J. & Weiner, E. (Eds.). (1994). *The Compact Oxford English Dictionary* (2nd ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Skinner, Q. (2014). *Forensic Shakespeare. Clarendon Lectures in English*. Oxford: OUP.
- Smith, E. (2007). *The Cambridge Introduction to Shakespeare*. New York: CUP.
- Smith, P. (1995). *Social Shakespeare*. London: Macmillan.
- Vendler, H. (2007). Formal pleasure in the Sonnets. En M. Schoenfeldt (Ed.), *A Companion to Shakespeare's Sonnets*. Malden: Blackwell Publishing.
- Wells, S. & Taylor, G. (Eds.). (2005). *William Shakespeare. The Complete Works* (2nd ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Werner, S. (2015). *Othello* and theatrical language. En P. Yachnin (Ed.), *Shakespeare's World of Words*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare.
- Williams, G. (2006). *Shakespeare's Sexual Language. A Glossary*. London: Continuum.
- Wilson, R. (1992). *William Shakespeare. Julius Caesar*. London: Penguin Books.