

## La “política extraña” de algunos dramas de Shakespeare

Mario MURGIA

Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo se propone explorar las posibilidades dramáticas de algunos conceptos políticos presentes en las obras de Shakespeare, en particular *Ricardo II*, *Macbeth* y *El rey Lear*. Tal exploración parte del supuesto de que la tensión que emerge de la posible antítesis entre prosaísmo político y grandilocuencia poética da pie a peculiaridades morales, retóricas y de caracterización en algunos de los personajes más políticamente activos del dramaturgo.

PALABRAS CLAVE: Shakespeare, política, drama histórico, monarquía, retórica.

The purpose of this article is to explore the dramatic possibilities of a number of political concepts in plays like *Richard II*, *Macbeth*, and *King Lear*. The argument of this exploration is based upon the assumption that a possible antithesis between political prosaicness and poetical grandiloquence provokes moral, rhetorical, and representational peculiarities in some of Shakespeare’s most politically active personages.

KEY WORDS: Shakespeare, politics, historical drama, monarchy, rhetoric.

Mirad que así como es gran bien y felicidad un rey justo,  
gran desgracia es un tirano;  
como aquél es el padre público de su país,  
así es éste el enemigo común.

JOHN MILTON, *El título de reyes y magistrados*

*En memoria de la doctora María Enriqueta González Padilla,  
que tanto Shakespeare nos regalara.*

La reina Isabel I agoniza desde hace varios días sobre una pila de cojines en su habitación. Su estado es francamente lastimero, aunque su sufrimiento silencioso se ve rodeado del aura de dignidad y pompa que la acompañó siempre en mejores años. Algunas horas antes de morir ella, Robert Cecil, su secretario de Estado, se atreve finalmente a decirle: “Su Majestad, para contentar al pueblo debe irse a la cama”. A lo

que la reina responde en voz apenas audible: “Hombrecillo, ¿acaso es ‘deber’ una palabra que haya de dirigirse a los príncipes?” (Churchill, 1967: 114).

Más allá de representar una anécdota colorida, las palabras anteriores han de servir para ilustrar de manera general el carácter del ambiente de la política, del poder, no sólo durante los muchos años que Isabel permaneció en el trono, sino también a lo largo de los cien años anteriores y un par de lustros posteriores. Sobre el siglo que se cerraba con la muerte de la reina terminó de edificarse la dinastía Tudor, que exhaló su último aliento durante las primeras horas del 24 de marzo de 1603. A puño de guardaespaldas los Tudor mantuvieron su soberanía, defendieron la paz (aunque, en general, a muy altos costos), sortearon las arremetidas de las potencias europeas y llevaron a Inglaterra por la senda de cambios radicales, muchos de los cuales bien pudieron haberla condenado al desastre en varias ocasiones. El Parlamento había logrado un alto grado de consolidación gracias a la convivencia aparentemente armónica entre el soberano, los lores y los comunes, además de que las tradiciones de la monarquía inglesa habían sido revivificadas y apuntaladas en las últimas décadas.

No obstante, esta delicada estabilidad no aseguraba la perpetuación de los logros monárquicos. La Corona inglesa, quizá como cualquier otra en cualquier momento, podía sobrevivir solamente si mantenía su popularidad. Mas los albores del siglo XVII llevarían a Inglaterra, con el deceso de la autoritaria Reina Virgen, a una situación política espinosa: el trono sería ocupado por un extranjero, un escocés, cuya idiosincrasia y formación se oponían en muchos sentidos a los procedimientos gubernamentales de la clase que administraba el país. Las buenas relaciones que se habían establecido entre los reyes y el parlamento estaban a punto de sufrir un grave revés; igualmente, la casa de los Estuardo, apenas estrenada en Inglaterra, pronto comenzaría a enfrentarse a las fuerzas sociales y militares de una nación en crecimiento, una entidad geopolítica cuasi moderna que, con una expansión imperial en ciernes y al cabo de apenas medio siglo, acabaría tornándose belicosa e incluso revolucionaria. Shakespeare escribe y consolida su nombre en el ámbito de la escritura poética y, sobre todo, dramática de la capital inglesa precisamente en estos años de peliaguda transición política y temporal.

Vale mencionar que el término “transición” es siempre esquivo dado que, en un sentido estricto, cualquier época, en cualquier nación, es de transición. Empero, el traslado de poderes en Inglaterra en 1603 estuvo marcado por un problema que, desde los primeros años del siglo XXI, en cualquier democracia que se precie de moderna, podría parecer lejano, peculiar e incluso extraño: la precaria sucesión monárquica, o para ser más exactos, la falta de un heredero directo al trono de Inglaterra. En verdad, este asunto, aunado al de la legitimidad del poder en una Inglaterra que política, social y económicamente seguía siendo del todo isabelina, equivalía a lo que hoy podría considerarse un problema de seguridad nacional. Si a esto se agrega el hecho de que el ambiente político del momento estaba determinado por el agitado clima religioso, no sorprende que Shakespeare, como agudo observador e intérprete de su entorno, se ocupase de tales asuntos de manera constante, sobre todo en sus dramas históricos, de

los cuales *Ricardo III*, las dos partes de *Enrique IV* y *Enrique V* son ejemplos famosos a este respecto. Para cuando Shakespeare nació, en 1564, Isabel ya llevaba en el trono casi seis años y la Iglesia de Inglaterra estaba en pleno proceso de asumirse “protestante”, si se me permite el uso un tanto anacrónico del término.<sup>1</sup> Por otro lado, Shakespeare sobrevivió trece años a Isabel y, si asumimos que su producción dramática inició en 1590, más o menos, tenemos que el dramaturgo está (insisto: desde nuestro punto de vista) entre lo isabelino y lo jacobeano, entre el Renacimiento y la Modernidad, entre lo reformado y lo contrarreformado.

Estos datos vienen a colación porque en ocasiones es fácil perder de vista que Shakespeare o, al menos, lo que se ha entendido como *Shakespeare*,<sup>2</sup> particularmente desde el siglo XVIII, habita en una modernidad que se concibe como tal a partir de cambios sociales y económicos aprehendidos desde nuestra contemporaneidad. Ésta caracteriza tales cambios como identificadores de novedosos Estados-nación que, en sus procesos de formación —y, por lo tanto, en sus desarrollos sociopolíticos— se deshacen de la dependencia de la tierra propia del feudalismo medieval. En este sentido, la época isabelina, con su continuación en el reinado de Jacobo I bajo lo que algunos historiadores llaman, de manera un tanto acomodaticia, “Renacimiento inglés”, presupone una trayectoria de cambios institucionales que, con base en nociones monárquicas de arraigo considerable, se perfilan hacia un orden decididamente imperial. En éste, las relaciones entre el individuo, la sociedad y el poder representado por un monarca se ven determinadas por lo que Anthony Giddens ha llamado “introspección de la modernidad” (Giddens, 1991: 14), la cual, tanto en la Inglaterra de Shakespeare como en el resto de Europa occidental, se apuntala muy claramente con el nuevo poder económico y material de los medios de producción, incluyendo los teatrales. Como apunta Frank Kermode, “resulta claro que una época en la que nuevos estilos de comercio se desarrollaban en los florecientes mercados financieros y de materias primas de Londres, [el teatro] era un nuevo tipo de negocio” (Kermode, 2005: 6).<sup>3</sup> Por supuesto, la profesionalización de la producción teatral —ora dramática, ora escénica— es un claro indicio de las novedades isabelinas en el campo de las artes.

En el contexto de un teatro nacional recientemente profesionalizado, la atención de Shakespeare a problemas como el de la sucesión monárquica que ya habíamos mencionado evidencia el escrutinio propio de un autor consciente de su propio tiempo, es decir, de un dramaturgo esencialmente moderno. Esto bien puede notarse en el hecho

<sup>1</sup> La expresión “iglesia anglocatólica” podría dar tal vez una mejor idea de la constitución, en esos momentos, de la iglesia que Isabel consolidó a partir de los movimientos que su padre, Enrique VIII, inicia con su rompimiento con Roma. Lo que después se conoció como Iglesia anglicana, no obstante, se desarrolló bajo la premisa de ser tanto católica como reformada. Véase el libro *The Reformation*, de Diarmaid MacCulloch, para un excelente análisis y seguimiento de las consecuencias de la Reforma en Inglaterra y de la propagación del protestantismo no sólo en esta nación sino en gran parte de Europa.

<sup>2</sup> Así, en cursivas, para denotar una posible diferencia entre el individuo histórico o dramaturgo, y el constructo cultural que muchos han imaginado como el estandarte de la excelencia literaria de Occidente.

<sup>3</sup> Las citas de textos en inglés diferentes a los de Shakespeare serán traducidas por mí de aquí en adelante.

de que sus recreaciones dramáticas del ámbito sociopolítico corresponden a una “revisión crónica a la luz de información o conocimientos nuevos”, identificable con la introspección que ha propuesto Giddens como una de las características esenciales de la mente moderna (1991: 20). Pero más allá del escrutinio sociopolítico o económico, la modernidad shakespeareana se concibe como una capacidad inusitada de análisis de la vida del individuo, de la experiencia del dramaturgo y de las capacidades poéticas y dramáticas de personajes que, como reflejo y encarnación del hombre del siglo, proyectan una vitalidad y una capacidad intelectual que rebasan con mucho las limitaciones de los meros tipos teatrales. El ejercicio de la conciencia —y de la experiencia ajena como catalizador de la misma— conlleva visiones de la moralidad que abren en la obra de Shakespeare nuevas posibilidades de exploración en cuanto al cuerpo individual (es decir, el ser físico) y su papel tanto en escena como en el andamiaje político de la nación inglesa. Como ejemplo, consideremos los siguientes versos de Enrique V:

Upon the King! ‘Let us our lives, our souls,  
Our debts, our careful wives,  
Our children and our sins lay on the King!’  
We must bear all. O hard condition,  
Twin-born with greatness, subject to the breath  
Of every fool whose sense no more can feel  
But his own wringing!... (IV.i.227-33).

El rey Enrique se torna reticente ante la carga moral que implica convertirse en soberano, sobre todo en el marco del conflicto armado y ante la certeza de la violencia que cualquier guerra presupone. Enrique pronuncia los versos anteriores una vez que sus soldados han partido de su lado, en medio de una soledad que, tanto en la página como en escena, se torna el vacío ideal para descargar un soliloquio pletórico de tensión moral y dramática. Nótese que el rey, en tanto que personaje, asume su modernidad al establecer una correlación entre él mismo —como gobernante y figura política superior— y sus súbditos. Su angustia, no obstante, se deriva no sólo de aquella correlación, sino de la conciencia del soberano como ocupante de una posición especial en la sociedad y, en un sentido más general, en el mundo. Así pues, Enrique es, en su exploración de la cualidad de monarca, un individuo y todos los individuos a la vez. Esta pluralidad del personaje individual, desarrollada a partir de la dualidad del monarca como hombre y como figura de poder, ejemplifica cabalmente el eje dramático de la política en el teatro de Shakespeare y, además, constituye uno de esos fragmentos en los que, como sostiene Octavio Paz en *El arco y la lira*, “se refleja el luminoso nacimiento del mundo moderno”. Y continúa: “Modernidad es conciencia. Y conciencia ambigua: negación y nostalgia, prosa y lirismo” (Paz, 2003: 97).

No obstante, con todo y la fuerza retórica en la palabras de Enrique, en su exaltado lirismo, es difícil dejar de vernos extrañados por la tendencia del monarca shakespeareano a la autocompasión. Es en ésta que se expresa quizá la ambigüedad a la que se refiere Paz: aunque el rey reconoce su grandeza (es decir, su posición especial), al

mismo tiempo intenta cargar la responsabilidad de sus acciones a sus inferiores, sus enemigos y sus súbditos. La cualidad humana de Enrique V, esa tendencia del hombre al vaivén, a la autonegación y regodeo reticente en el poder cuando se obtiene, acusa la singularidad del carácter moderno en los personajes shakespearianos, en particular cuando retratan figuras políticas, ya sean históricas o no. Luego entonces, y necesariamente, la política habita como uno de los ejes temáticos en el teatro de Shakespeare, quien seguramente la concebía como un componente importante de la vida en sociedad y, en consecuencia, como fuente de valores personales, poéticos y hasta didácticos. Cuán extraño resulte tal vez, para la mente contemporánea, la sola idea de una vinculación entre la política gubernamental, el placer estético y el didactismo moral en el breve tramo de una obra de teatro. Y así, Shakespeare es tan suficientemente introspectivo como poeta y como testigo de la política de su tiempo que de manera constante, desde la experiencia teatral e histórica, revela el hecho de que “lo político proporciona el marco dentro del que todo lo humano puede desarrollarse; atrae las pasiones más interesantes y a los hombres más interesantes” (Bloom, 1981: 8). La visión política de Shakespeare es entonces, en tanto que reveladora de lo bello y lo emotivo, una peculiaridad poética en sí misma cuando se trueca en drama.

Nos referíamos ya, hace unos párrafos, a cierta extrañeza provocada por la distancia entre prácticas políticas renacentistas y algunas visiones contemporáneas de estos procesos. Como acabamos de ver, sin embargo, lo extraño en la política del teatro de Shakespeare no se limita a diferencias conceptuales debidas a las distancias en el tiempo y sus efectos en nuestras lecturas, sino que se erige como una característica inherente a la transición entre tipos (*¿estereotipos probablemente?*) como el de, digamos, Ricardo III y personajes tal vez más complejos, incluso extrañados de sí mismos, como Enrique V. Además, la extraña política de Shakespeare no se ve limitada a los problemas de caracterización de los personajes que la viven y la practican, sino que naturalmente se extiende a cuestiones formales y de lenguaje. En este sentido, y en tanto que el discurso político se convierte en lenguaje poético o viceversa, la rareza de la política en la obra dramática de Shakespeare está del todo vinculada a lo que el dramaturgo posiblemente pensaba sobre los regímenes políticos y los gobernantes, sobre el buen monarca y el rey inepto, sobre las estructuras de la corona y las perversiones que, inherentes a ella, podían hacerla derivar en tiranía. Así pues, traducir las peculiaridades del poder y de las relaciones entre individuo, sociedad y gobierno al lenguaje del drama es, en principio, una tarea singular.

Por supuesto, es cierto que las enseñanzas políticas que apuntalan el Estado moderno son prosaicas, y lo son así intencionalmente. Y si el burgués, el hombre “motivado por el miedo a la muerte violenta”, es producto de la vida política, lo poético debe encontrar otro ámbito para su actividad, dado que ese hombre, caracterizado solamente por pasiones concernientes a él mismo, no es el tema propio de la poesía (Bloom, 1981: 4).

Y sin embargo, en el teatro de Shakespeare, aquel burgués, ese hombre político y politizado (así como su posible sublimación en la figura del monarca) es también,

y sobre todo, el tema de la poesía dramática. Lo es porque la política monárquica, aquella que Shakespeare conocía bien y que consideraba la más apropiada como medio de gobierno de una nación, podía poseer también, y al menos de manera ideal, altisonancia en su concepción propia. Es justo de ahí, de la tensión que emerge de la posible antítesis entre prosaísmo político y grandilocuencia poética, que abreva aquella extrañeza de la que hemos estado hablando y que expresan en sus cavilaciones sobre el poder muchos personajes del dramaturgo de Stratford.

Veámos ya que estas cavilaciones en el personaje de Enrique V —que para Shakespeare representa, si no el ideal del monarca, sí la figura del gobernante más apto dado su carácter sagaz, avezado y heroico—<sup>4</sup> oscilan entre el ejercicio de poder y el compromiso moral, al igual que entre el cumplimiento de innumerables obligaciones en la esfera pública y la presencia de dificultosas consideraciones éticas en el fuero personal y privado. Por más virtuoso que el monarca shakespeareano resulte, parece que nunca se encuentra a salvo de un conflicto inherente no sólo a la posesión del poder por parte de la cabeza del gobierno y el estado, sino a las responsabilidades de todo tipo que ese poder conlleva. En pocas palabras, el monarca, en su dualidad inexorable, se encuentra dividido, y hasta partido en un momento dado, entre la representatividad del cuerpo político y la individualidad (con sus naturales flaquezas) del cuerpo personal. Idealmente al menos, un buen rey debe encontrar el balance entre sus dos cuerpos, lo cual Enrique aparentemente logra dada la estabilidad que se percibe hacia el final del drama (aunque el coro que cierra la obra profetice el derramamiento de sangre inglesa bajo el reinado de Enrique VI). Pero al final, Enrique V —si hemos de considerarlo un personaje políticamente exitoso— es una excepción entre los grandes reyes de Shakespeare porque a pesar de sus vaivenes, de sus ponderaciones y de sus conflictos morales (o tal vez gracias a ellos), ha decidido asumir la responsabilidad de la figura monárquica y no sólo su poder. Así, disfrazado de plebeyo, el rey habla en tercera persona de sí mismo: “By my troth, I will speak my conscience of the King. I think he would not wish himself anywhere but where he is” (IV.i.118-20). La peculiaridad de Enrique demuestra que, para Shakespeare, la historia, en tanto que construcción sociopolítica, es difícil de leer y, sobre todo, de interpretar, tanto poética como teatralmente. No obstante, es precisamente aquella tensión entre lo público y lo privado, la peculiaridad y la extrañeza que representa para nosotros el observar al monarca en

<sup>4</sup> A pesar de que en varios sentidos Enrique es un monarca cristiano modelo, también se perfila como un guerrero maquiavélico capaz de romper su palabra, desterrar a sus amigos, invadir Francia casi arbitrariamente y asesinar a sus prisioneros franceses. Es curioso notar que, en las películas basadas en la obra de Shakespeare, estos aspectos “negativos”, aunque quizá justificables en contexto, tienden a diluirse. Tanto en la versión de Laurence Olivier (1944) como en la de Kenneth Branagh (1989), por ejemplo, la figura de Enrique encarna la nobleza, el patriotismo y el honor de la nación inglesa en tiempos de conflicto y reclamo geopolítico. El tono grave de la película de Olivier, sin embargo, contrasta con la familiaridad de la versión de Branagh, en la que Enrique es visiblemente proclive a la emoción sentimental, lo cual matiza al personaje y lo dota de una inmediatez que, necesariamente, ha de traducirse en empatía por parte del auditorio del filme, sobre todo del público inglés, claro está.

medio de un escrutinio de su personalidad, lo que determina nuestra visión de la política en obras como *Enrique V*.

\* \* \*

Me refería antes a Enrique V como un personaje extraño entre aquellos que conforman la galería de grandes reyes en el corpus dramático shakespeariano. Su extrañeza, creo, reside en dos particularidades: la primera, quizá la más evidente, es su visión totalizadora en cuanto a la responsabilidad moral y social que conlleva la posesión absoluta del poder político, el cual se ve simbolizado y ejercitado necesariamente por un monarca que, en un alarde de modernidad, cuestiona su naturaleza en soliloquios que ejemplifican el dramatismo espectacular del buen teatro isabelino. La segunda está relacionada con un problema de recepción, imposible de soslayar cuando se considera el corpus shakespeariano de contenido político desde la distancia espacio-temporal. A pesar de sus “virtudes” morales y políticas, Enrique V no es un personaje que, en términos generales, se encuentre presente en el imaginario de los auditorios teatrales y literarios con el mismo vigor que otros monarcas shakespearianos más cuestionables en varios sentidos.<sup>5</sup> Este fenómeno conlleva una extrañeza apasionante: ¿por qué otros monarcas de carácter fallido, tiránico o hasta perverso viven fijos en la memoria del público quizá con más contundencia que aquellos que hacen suyas las virtudes políticas más ideales? A esta cuestión hay que sumar otro detalle: aunque al final de los dramas que aquéllos protagonizan la justicia prevalece de una u otra manera, sus abigarradas personalidades perviven en la memoria tal vez más activamente que las fuerzas que las han condenado o sustituido. Nos encontramos aquí con un problema de filosofía política que trasciende la racionalidad para alojarse en la naturaleza insondable de las pasiones humanas, explorables sólo a partir de la visión poética del dramaturgo. Según Allan Bloom:

Schiller observó que los tiempos modernos se caracterizan, en primer lugar, por la ciencia abstracta y, en segundo, por las pasiones ordinarias sin que haya relación entre la una y las otras. El hombre libre y el buen ciudadano deben procurar una armonía natural entre sus pasiones y su conocimiento; aunque esto es lo que define al hombre de buen gusto, es precisamente él a quien no podemos acceder hoy en día. Estamos conscientes de que la ciencia política que no capta los fenómenos morales es basta y que el arte que no está inspirado en la pasión por la justicia resulta trivial. Shakespeare escribió antes de la separación entre estas cosas; inferimos entonces que en él habitan la claridad intelectual y las pasiones impetuosas y que una no socava a las otras (1981: 12).

Si es verdad, por lo tanto, que en Shakespeare caben, a un mismo tiempo y en un mismo espacio, la ciencia política —encumbrada en filosofía por su carácter racional

<sup>5</sup> Recordemos a los monarcas que prestan sus nombres a obras como la ya mencionada *Ricardo III* y otras que trataremos un poco más adelante, como *Macbeth* o *El rey Lear*.

e introspectivo— y las pasiones humanas de carácter más primario, entonces habremos de reconocer que su fusión en el cuerpo poético del drama tiene que estar determinado por los procesos imaginativos que dan pie al carácter íntimo de personajes como, digamos, el rey Enrique V. La extrañeza para el público (pos)moderno de Shakespeare radica justo ahí: en aquella idea de la imaginación como catalizador emotivo para la asimilación de la política en el drama. Pero tampoco podemos dejar de lado la posibilidad de que, incluso para un público contemporáneo del Bardo, presenciar las consecuencias de estas pasiones desbordadas en la vida política (aun en medio de la ficción teatral) hubiese provocado un alto grado de sorpresa y asombro. Después de todo, es precisamente en la sensación de realidad causada por la imaginación que reside la espectacularidad del drama y del teatro, en cualquier lugar y momento en que éstos se den. Además, para el público inglés de la modernidad incipiente, “los límites entre imitación teatral y realidad, entre un tipo de diversión y otro, se desvanecían con frecuencia” (Greenblatt, 2004: 181).

Pero, ¿qué sucede cuando los límites entre ficción dramática y realidad no sólo se desvanecen sino que se violentan al punto de desatar consideraciones de orden político a través de una imaginaria sobrenatural? Es decir, ¿qué pasa cuando la imaginación desbordada da pie, en el ámbito del poder político, a las pasiones que ya mencionaba Bloom? La respuesta está quizá en *Macbeth*, donde la política, debido a estas yuxtaposiciones, es verdaderamente extraña, en el sentido shakespeariano de anormal, innatural.<sup>6</sup>

Quizá a diferencia de Enrique V, Macbeth sea un personaje que vive en el imaginario popular, incluso fuera del mundo angloparlante. No obstante, su imagen tiene poco que ver con modelos políticos ideales: el *thane* de Cawdor<sup>7</sup> constituye el epitome de la ambición desmedida (si bien instigada por agentes externos), la maldad, la crueldad y el mal gobierno de la tiranía depravada. Sin embargo, políticamente, *Macbeth* es una obra fascinante justo por la exploración que en ella se ofrece del odio y la ambición de poder como los inicios de un camino hacia la estabilidad política, por paradójico o contradictorio que esto pudiera antojarse.

Permítaseme aquí una anécdota muy ilustrativa. Cuenta el crítico Stephen Greenblatt que en 1998 asistió a una velada poética a la Casa Blanca, donde el entonces presidente de Estados Unidos, William Clinton, afirmó en público que su primer acercamiento a la poesía había sido a través de la memorización de unos versos de *Macbeth*. Parece que Clinton remató su relato con algún comentario relacionado a lo ominoso del asunto. Al cabo de un rato, al momento de las saluciones de rigor, Greenblatt se acercó a Clinton y le preguntó: “Señor Presidente, ¿no le parece que *Macbeth* es una

<sup>6</sup> Véase la primera entrada al vocablo “strange” en *Shakespeare’s Words* de David y Ben Crystal.

<sup>7</sup> El título *thane*, con sus reminiscencias anglosajonas, equivale en español al de barón. Macbeth se convierte en *thane* de Cawdor una vez que ha probado su valentía en la lid ante la invasión de Escocia por parte de Noruega. Hay que notar, sin embargo, la ironía dramática del nombre: el rey ha otorgado a Macbeth el título que antes perteneció a un traidor. “Cawdor” puede bien leerse como un anagrama del vocablo inglés “coward”, es decir, “cobarde”.



gran obra sobre un hombre inmensamente ambicioso que se siente obligado a hacer cosas que sabe son política y moralmente desastrosas?” La respuesta de Clinton fue: “Creo que *Macbeth* es una gran obra sobre un hombre cuya inmensa ambición tiene un objeto éticamente inadecuado” (2010: 74).

Me parece que, en este caso al menos, Clinton es más sensible a los motivos políticos y éticos de *Macbeth* que Greenblatt, quien ha basado su carrera en la lectura y la investigación (ambas por demás iluminadoras) de la vida y obra de Shakespeare. Esto no ha de sorprendernos si tomamos en cuenta que, para el político, la línea conductora de su quehacer está determinada, de forma ideal al menos, por la certeza de encontrar, en cualquier momento, el “objeto éticamente adecuado” de sus ambiciones y, por lo tanto, de sus pasiones más primigenias. Por supuesto, esto corresponde quizá a una idealización del quehacer político, pero la ética política, con todas sus implicaciones morales y civiles, se basa en un sentido del deber apuntalado en un ejercicio constante de la imaginación: para procurar justicia, el político (ora el jefe de gobierno, ora el soberano) debe esforzarse por imaginar la situación de sus subordinados de manera que pueda procurar empatía y reconocimiento. La situación se enrarece cuando el gobernante impone su imaginación a la realidad circundante, dando pie así al caos y a la tragedia.

Dice para sí mismo Macbeth:

I have no spur  
To prick the sides of my intent, but only  
Vaulting ambition, which o'erleaps itself  
And falls on th'other— (I.vii.25-28).<sup>8</sup>

Queda claro que la ambición desmedida —y reconocida— de Macbeth sobrepasa toda noción de empatía con el otro, es decir, con el rey Duncan y su reino, en el que el *thane*, como súbdito y sirviente directo del monarca, tiene obligaciones caballerescas, políticas y morales. Lo extraño aquí no es que la figura política se vea asaltada por la ambición, sino que tal apetencia haya sido causada, en apariencia, por figuras que quizá poco tienen que ver con el mundo y con cualquier asunto de los hombres. La realidad (política) está aquí trastornada por una suprarrealidad, si se me permite el término, que trastoca —sobrealimentando la imaginación— los valores del individuo fallido para, en algún momento, permitir la restauración del orden público al redefinirse, gracias a la virtud, un objeto ético apropiado, por hacer eco a Clinton. Tal objeto tendrá que ser la legitimidad del rey, cuya figura se ve necesariamente apuntalada por la moralidad y la verdadera nobleza. Empero, los caminos hacia este desenlace son tortuosos y, sí, extraños. Una a una, las famosas brujas de Macbeth, las *weird sisters*,<sup>9</sup> exclaman:

<sup>8</sup> En su traducción de la obra, comenta María Enriqueta González Padilla que Macbeth está apunto de decir “lado” (*side*) cuando es interrumpido por Lady Macbeth.

<sup>9</sup> Es decir, en el sentido germánico original del vocablo “weird”, se trata de las hermanas fatídicas, las hermanas que pueden predecir el destino. Como dato curioso, en inglés contemporáneo informal (y quizá por su relación con lo sobrenatural), el adjetivo significa “raro, extraño”.

1 Witch.  
 All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Glamis!  
 2 Witch  
 All hail, Macbeth! hail to thee, Thane of Cawdor!  
 3 Witch  
 All hail, Macbeth! that shalt be King hereafter.  
 (I.iii.48-50)

En esta escena Macbeth ostenta todavía el título de *thane* de Glamis, mas desconoce todavía que el rey Duncan le ha concedido ya el de *thane* de Cawdor. En tres brevísimos versos, las brujas le hablan a Macbeth sobre un presente factual, un presente ignoto y un futuro aún mítico. Es justo lo que Macbeth se imagina sobre este último lo que desatará su deseo y lo que trastocará su visión del mundo para descomponer, literalmente, sus sentidos físicos y su cualidad ética, caracterizada anteriormente a través del valor guerrero y caballeresco. En el personaje de Macbeth se ejemplifica de esta forma la escisión entre el sentido político y la pasión, lo que finalmente explica el extrañamiento, tanto del personaje como de la obra, del terreno de la realidad objetiva. Y es aquí que el vocabulario de Macbeth adquiere dimensiones filosóficas en su enunciación tanto de los sucesos políticos del momento cuanto de la ambivalencia que caracteriza el drama. Por ejemplo, el término “equivocation”, repetido con sus variantes en varios versos, permite un constante juego semántico, dramático y poético en que la intención, la obligación y el deseo se entremezclan y, más que otra cosa, se confunden. Según Frank Kermode, la palabra no se encuentra con frecuencia en el canon shakespeariano. Además, “en un sentido contemporáneo [a Shakespeare], ‘equivocation’ era la licencia moral otorgada a los sacerdotes bajo tortura para evitar ofrecer respuestas directas a sus torturadores” (Kermode, 2005: 160). En Macbeth, los hechos dramáticos y políticos son una recodificación imaginativa de un lenguaje esencialmente equívoco.

¿Cómo puede explorarse con eficacia la delicada ciencia política del momento, entonces, con tal grado de ambivalencia y confusión? La respuesta está, una vez más, en la yuxtaposición entre hecho histórico y ficción dramática. De entre todo el corpus shakespeariano, *Macbeth* es la obra que sostiene una relación más directa con los acontecimientos de su propio tiempo. Escrito entre 1603 y 1606, el drama claramente está pensado como una suerte de homenaje para el recién estrenado rey Jacobo I, no sólo porque se desarrolla en Escocia, sino porque se decía que el monarca pertenecía a la estirpe de Banquo, personaje noble (tanto social como moralmente) que, según las brujas en medio de toda su “equivocation”, habría de engendrar reyes sin ser rey él mismo (I.iii.65). Además, como parte de tal homenaje, Shakespeare se toma el inteligentísimo trabajo de aludir a los intereses personales del nuevo rey: es bien sabido que Jacobo se sentía profundamente atraído hacia el tema de la magia y la brujería, lo cual no sorprende si recordamos que, en este sentido al menos, la modernidad incipiente, con la superstición que matizaba los conflictos religiosos inherentes a ella, quizá no era tan moderna como su apelativo parece sugerir.

Así pues, lo que tenemos en *Macbeth* es un drama de alcances históricos con un punto de partida ahistórico. Es justamente esta tensión entre lo factual y lo mítico lo que dirige la atención sobre las faltas y las virtudes latentes de un cuerpo político cuya continuidad e integridad, al menos en el sentido dinástico, se han visto vulneradas por la relativa extranjería de su cabeza. A este respecto, y si bien en *Macbeth* no hay nada subversivo (como lo hubo, por ejemplo, en *Eastward Ho!* de 1605, obra censurada de Ben Jonson en la que se satirizaba la entrada de escoceses indeseables en Inglaterra), sí se percibe en ella la ironía de un dramaturgo que, si bien cumple cabalmente con las obligaciones políticas del grupo profesional al que pertenece, también está consciente de las posibilidades espectaculares de la mitología monárquica. Basten para ejemplificar esto los siguientes versos de Malcolm al referirse a los milagrosos poderes curativos de Eduardo el Confesor, rey de Inglaterra y enemigo de la tiranía de Macbeth:

But strangely-visited people,  
 All swoln and ulcerous, pitiful to the eye,  
 The mere despair of surgery, he cures;  
 Hanging a golden stamp about their necks,  
 Put on with holy prayers: and 'tis spoken,  
 To the succeeding royalty he leaves  
 The healing benediction. With this strange virtue,  
 He hath a heavenly gift of prophecy;  
 And sundry blessings hang about his throne,  
 That speak him full of grace.  
 (IV.iii.150-159)

Nótese que la “rareza” del soberano inglés, bondadosa y curativa, contrasta aquí con la extrañeza inherente al tirano de Escocia, que en medio de equivocaciones, abusos y excesos, se ha convertido en una figura representativa de la traición y del asesinato cobarde. Es indudable que en *Macbeth*, al convergir el pensamiento mágico y el análisis del poder (ya en Inglaterra, ya en Escocia), el razonamiento político de Shakespeare encuentra espacio poético y escénico para el comentario incisivo a través de su conspicuo, y con frecuencia epigramático, arte retórico. Después de todo, “unnatural deeds do breed unnatural troubles” (V.i.68-69). Y “unnatural politics”, quizá habría que agregarse.

\* \* \*

Queda claro que para Shakespeare la relación entre anormalidad, perturbación y gobierno (o la falta de él) constituye un tema esencial del drama, así como una oportunidad de comentario y análisis político a través del lenguaje poético. Pero necesariamente, y por mayor convivencia que hubiere entre política y poesía en el teatro de la modernidad temprana, la presentación conjunta de ellas en la escena dramática no dejaba de causar tensión, como ahora, como siempre. Para ilustrar tal tirantez, permí-

tasame regresar a la Inglaterra de Isabel I para presentar un drama en el que el cuestionamiento de la política real es palpable desde los primeros versos: *Ricardo II*.

Escrita aproximadamente en 1595, la obra parece haber sido altamente controvertida, no por ser un comentario directo con respecto al gobierno de la reina, sino porque ciertos sectores del público detectaron en ella ciertas “coincidencias” con problemas contemporáneos de orden político. Isabel era ya una soberana vieja y sin descendencia; además, los constantes rumores sobre sus favoritismos en la corte la hacía blanco fácil de chismes relacionados con corrupción y abuso de poder. Es precisamente en este punto que las analogías entre el personaje de Ricardo II e Isabel I comenzaron a hacerse patentes para muchos, incluida la reina misma.<sup>10</sup> Pero más allá de los cuentos relacionados con la identificación moral entre personajes históricos, dramáticos y políticos contemporáneos, es indudable que la estructura de *Ricardo II*, así como sus recursos de caracterización, apuntan hacia una discusión en cuanto a aquello que debiese dar forma y sustancia a un gobierno apropiado. Esta “propiedad” dependerá de la integridad y, sobre todo, de la capacidad del monarca, quien en su figura dual ha de encarnar por entero la estructura gubernamental de la nación, así como el poder político, económico y social que la sustenta. *Ricardo II*, en este sentido, retrata la posibilidad de que el monarca más apto reemplace, irremediable y justamente, al gobernante inepto. Ahora bien, desde su inicio, las preguntas que plantea la obra se desprenden de la definición misma del buen gobierno y, por contraste, del malo: ¿qué es lo que define al monarca apto? ¿Es el buen gobierno sinónimo solamente de legitimidad política? Si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, ¿en qué consiste entonces tal legitimidad?

Es evidente, desde el inicio de la obra, que la personalidad de Ricardo II, rey legítimo por sucesión, no concuerda con lo que se espera del buen gobernante en términos de praxis política. Es voluble, indeciso, demasiado poético y, por lo tanto, hiperbólico en sus expresiones, tanto verbales como gubernamentales. La obra inicia con Ricardo tratando de restablecer un orden público que se ha roto por una disputa entre Henry Hereford (Bolingbroke, el futuro rey Enrique IV), hijo de Juan de Gante, y Tomás Mowbray, duque de Norfolk. No obstante, el monarca se ve imposibilitado para restaurar la paz entre los dos contendientes por la vía estrictamente política. Es por esto que decide organizar un torneo que, de improviso, interrumpe él mismo incluso antes de haber iniciado el combate para dar a conocer su decisión en cuanto al futuro de los contendientes. He aquí la sentencia de Ricardo para Bolingbroke:

For that our kingdom's earth should not be soiled  
With that dear blood which it hath fostered;  
And for our eyes do hate the dire aspect  
Of civil wounds ploughed up with neighbours' sword;

<sup>10</sup> Se cuenta que, en 1601, mientras revisaba ciertos documentos relacionados con la administración de Ricardo II, Isabel comentó con su jefe de archivo, William Lambarde: “Yo soy Ricardo II, ¿acaso no lo sabes?”

And for we think to eagle-winged pride  
 Of sky-aspiring and ambitious thoughts,  
 With rival-hating envy, set on you  
 To wake our peace, which in our contry's cradle  
 Draws the sweet infant breath of gentle sleep,  
 Which so roused up with boist'rous untuned drums,  
 With harsh-resounding trumpets' dreadful bray  
 And grating shock of wrathful iron arms,  
 Might from our quiet confines fright fair peace,  
 And make us wade even in our kindred's blood:  
 Therefore, we banish you our territories.  
 You, cousin Hereford upon pain of life,  
 Till twice five summers have enriched our fields,  
 Shall not regret our fair dominions  
 But tread the stranger paths of banishment.  
 (I.iii.125-143)

La sentencia para Mowbray es más terrible aún: el monarca lo destierra para siempre so pena de muerte en caso de intentar un regreso. Nótese el carácter exaltadamente retórico de la sentencia de Ricardo, la cual es, además, sorprendente para ambas partes por su naturaleza desproporcionada e incluso arbitraria: en ninguno de los dos casos se han presentado pruebas contundentes y, además, las partes no han podido batirse en duelo para determinar a quién pertenece la razón.<sup>11</sup> El elevado registro del rey, como juez, quiere compensar, por así decirlo, tanto su incapacidad de tomar una decisión inmediata como una falta de visión a futuro que se traduce, como consecuencia, en ironía dramática: al desterrar a los contendientes, Ricardo desencadena su propia tragedia. Además, el razonamiento político que determina estos versos está enraizado en un orden feudal aún reconocible para el auditorio de Shakespeare: al final de la frágil dinastía Tudor, Inglaterra ha comenzado a quitarse de encima, sin habérselo sacudido del todo, el polvo medieval del pacto vasallático que justifica, desde la distancia histórica, tanto el absolutismo pasivo de Ricardo como el ansia de ambos contendientes por restablecer el honor mancillado. Pero, allende el choque entre la “medievalidad” de la escena y la noción de justicia, quizá más moderna, del auditorio expuesto a tal drama, lo que sobresale aquí es la paradoja de un monarca que, al mismo tiempo, intenta ser gobernante, juez, parte y, encima, poeta. Su investidura implica las primeras dos figuras; no obstante, como se sugiere a lo largo de la obra, la naturaleza poética del rey (por demás contemplativa) parece estar en conflicto con el pragmatismo

<sup>11</sup> Bolingbroke ha acusado a Mowbray de mandar asesinar al duque de Gloucester y, sobre todo, de “malversación de fondos”: Tomás ha retenido unos dineros destinados al pago del ejército del rey. Mowbray, en su defensa, alega ser inocente de las imputaciones de asesinato, mientras que, en lo tocante al dinero, lo retuvo porque el rey se encontraba en deuda con él (I.i.24-151). Según Charles R. Forker, en su edición erudita de *Ricardo II*, “la ausencia de detalles aclaratorios, las motivaciones turbias y el cuidadoso rechazo a determinar la veracidad o la mentira en las acusaciones de los antagonistas en esta escena constituye una estrategia dramática” (186).

que se espera de una mente política superior, sobre todo ante la amenaza que representa la querrela entre subordinados.<sup>12</sup> Así pues, la noción que sostiene el intento por parte de Ricardo de gobernar, juzgar y poetizar a un tiempo no es otra cosa que una idea añeja de infalibilidad política apuntalada por la superioridad mayestática. Allan Bloom comenta en su ensayo “Richard II”:

Como consecuencia de lo que podría llamarse lógica política, se pensaba que Ricardo era, como él mismo lo creía, divino en algún sentido: “para contar con el derecho y la capacidad de gobernar a los hombres, el rey debe tener una naturaleza superior, debe ser un dios o bien el representante de un dios; ya que debe serlo, lo es” (Alvis, 2000: 59).

Por otra parte, la caracterización de Ricardo como un monarca que ha de ser depuesto a pesar de su pretendido derecho divino no implica que Shakespeare no haya amparado, al menos hasta cierto punto, la naturaleza vicaria del rey. Sí indica, no obstante, que Ricardo II es, en él mismo y en el marco dramático de la obra, una suerte de rétor trasnochado que vela los problemas políticos de la legitimidad real en lugar de resolverlos. He aquí que reside la extrañeza de Ricardo como figura política. Claro está, los gobernantes ineptos no son nada raros; lo que sí resulta inusual es que la incompetencia de este rey se derive de un afán poético incontenible. El gobernante, en este sentido, es una construcción que se revela artificiosa en todos los sentidos. Lo irónico del asunto y, además, lo que convierte a Ricardo en una figura dramáticamente entrañable aunque políticamente fallida, es que, ante la certeza de la tragedia, el registro poético del personaje, con todo su artificio, resulta ser una vía muy eficiente de introspección y de autoanálisis. Ya en un calabozo, el depuesto Ricardo dice lo siguiente:

Thus play I in one person many people,  
 And none contented. Sometimes am I king;  
 Then treasons make me wish myself a beggar,  
 And so I am. Then crushing penury  
 Persuades me I was better a king;  
 Then am I kinged again, and by and by  
 Think that I am unkinged by Bolingbroke,  
 And straight am nothing. But whate'er I be,  
 Nor I nor any man that but man is  
 With nothing shall be pleased till he be eased  
 With being nothing.  
 (V.v.31-41)

A pesar de que rayan en la autoflagelación, estos versos definen sensiblemente no sólo la personalidad del rey, sino una conciencia del deber político y moral que, extra-

<sup>12</sup> Cabe señalar que, aunque Bolingbroke se regodea también en la palabra, su talante activo y decidido, casi como el de un cruzado, hace del futuro Enrique IV el antagonista natural, y políticamente apto, de Ricardo.

ñamente, se hace patente una vez que se ha perdido. El descenso de Ricardo a los niveles inferiores del Estado y la sociedad se ha consumado; una noción inequívoca de representatividad como gobernante (el monarca es uno y es todos a la vez) acude al personaje sólo cuando su enfrentamiento con la muerte y la nada es inevitable. El sentido de pérdida inminente parece así conformar en la psique del rey una idea de ciencia política más certera de lo que jamás pudo ser mientras se encontraba en un estado de posesión absoluta. Luego entonces, la escisión entre poder y deber —representado en un solo cuerpo físico y político— constituye la falla esencial, aunque inadvertida, del gobierno legítimo y su detentador. La legitimidad no se encuentra entonces en el derecho de sucesión, sino en la virtud política —y no sólo poética— del monarca. En *Ricardo II* al menos, la usurpación se convierte, entonces, en medio de una paradoja absoluta, en el derecho y el deber de un orden que ha de procurarse incluso a costa de la moralidad individual.

\* \* \*

*La tragedia de Ricardo II*, como espectáculo teatral, fue muy popular en su tiempo. Las causas pueden ser varias, pero sin duda la razón principal del acercamiento tan entusiasta del público a ella tiene que ver con la inédita sofisticación de sus protagonistas en términos éticos, morales, psicológicos y, por supuesto, políticos. En este sentido, la obra prefigura las tragedias de madurez más sobresalientes en el canon shakespeariano. A estas alturas, es casi un lugar común afirmar que *El rey Lear* es paradigmática en cuanto a su emotivo seguimiento de la frágil naturaleza humana y sus consecuencias en el devenir político de las naciones y las sociedades. Se sostiene con frecuencia que la pieza “se yergue cual coloso al centro de la obra de Shakespeare como la mayor proeza de su imaginación” (Foakes, 2006: 1). La afirmación no resulta exagerada si se tiene en cuenta que el rango dramático de *Lear* es sorprendentemente amplio: la tragedia va de la violencia más descarnada a la incontenible ternura paterna, de la traición y la amoralidad a la redención espiritual, y del fracaso político a la justa restauración de los órdenes gubernamentales.

Desde esta perspectiva, la tragedia de Lear y de su hija Cordelia resulta anómala en términos de representación. La amplitud de su visión moral se ha interpuesto, durante la mayor parte de los últimos cuatrocientos años, a su representación escénica. Según R. A. Foakes, “por mucho tiempo se pensó que el drama era irrepresentable, ya fuere por su retrato de la crueldad y el sufrimiento o por la vastedad de sus alcances” (2006: 1). Ha sido sólo a partir de la segunda mitad del siglo xx que *Lear* ha encontrado un espacio más o menos cómodo sobre el tablado. Esto quizá, y por desgracia, es debido a que la violencia de las últimas décadas, con una difusión mediática cada vez más intensa, ha superado con mucho los horrores causados por el abismo sentimental e ideológico que separa a un rey anciano de las nuevas generaciones, más pragmáticas y, quizá en consecuencia, más displicentes ante la carencia ajena. “O, reason not the need!”, grita Lear a sus hijas Goneril y Regan (II.ii.453) ante la desesperación de verse

disminuido, personal y políticamente, tras haber tomado decisiones que, ante el mundo, parecen una locura dada su desproporción ética.

De forma paralela a lo que sucede en *Ricardo II*, el cuerpo político del gobernante y el monarca en *Lear* sufre una sacudida violenta en su consabida dualidad. El ámbito personal se desborda hacia la esfera pública, por lo que el cuerpo de la nación enferma ante la invasión de las fallas morales que habitan en el cuerpo individual y, por lo tanto, en la mente del monarca. Pero, superando las consideraciones sobre la aptitud para gobernar del rey Ricardo debido a su pasividad poética, Lear se encarna en una figura en la que la iniciativa geopolítica se proyecta como un arrebato indeseable y hasta amenazador. Una vez que el anciano rey ha decidido dividir su reino, desatando así una airada ruptura familiar que resulta análoga a la división política del vasto reino, las fuerzas que rigen la acción humana en cualquier ámbito se salen de control. El viejo conde de Gloucester, con un tipo de pensamiento mágico que comporta, sin embargo, agudeza de juicio, comenta:

These late eclipses in the sun and moon portend no good to us. Though the wisdom of Nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide: in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked ‘twixt son and father. [...] The King falls from bias of nature — there’s father against child. We have seen the best of our time. Machinations, hollowness, treachery and all ruinous disorders follow us disquietly to our graves. Find out this villain, Edmund; it shall lose thee nothing. Do it carefully. — And the noble and true-hearted Kent banished, his offence honesty! Tis strange, strange! (I.ii.103-117).

Se refiere Gloucester al destierro del conde de Kent, quien, en un acto de lealtad contra la necedad de su soberano, ha defendido a la lacónica Cordelia frente a la decisión de Lear de echarla de su lado por negarse a adularlo, a diferencia de lo que sucede con sus hermanas. Con este ejemplo de correlato objetivo,<sup>13</sup> Shakespeare evidencia la peripecia de valores que acabará por trastocar el orden moral y político del reino de Lear. El oxímoron de Gloucester (“Su delito, la honradez”) es instancia de una contradicción que se extiende por toda la obra y que determina, por una parte, el predicamento de Lear y, por la otra, los derroteros de un pensamiento político que, extraviado de su cauce, pierde su esencia ética. Lo extraño, como dice Gloucester, no es sólo que el mundo y la naturaleza estén al revés, sino también que ese caos haya sido provocado por las pasiones de un monarca que, a través de la división, expone su extraño deseo de conservar el poder mientras abandona las responsabilidades que éste conlleva.

<sup>13</sup> Este término (en inglés *objective correlative*) fue utilizado por T. S. Eliot en su famoso ensayo “Hamlet y sus problemas”, de 1919. Con él se define una situación o un objeto que, a través del lenguaje literario o fórmula produce una emoción particular. Cuando, a través de la experiencia sensorial, se perciben estas situaciones externas, la emoción se evoca de manera inmediata.



Una vez más, nos encontramos en *Lear* con que el predicamento esencial de la obra es la sucesión monárquica. Y sin embargo, a diferencia de prácticamente todas las demás obras de Shakespeare en las que este problema político representa el punto de partida, al inicio de esta pieza se sobreentiende que la institución del reino se encuentra en total estabilidad. Que un monarca al frente de un gobierno totalmente legítimo, pacífico e incontestado inicie el conflicto es lo que, en principio, presupone la rareza del drama. Empero, “si las instituciones políticas son las mejores, perpetuarlas no es sólo la más difícil, sino la más grande de todas las tareas de un estadista”, sostiene Harry V. Jaffa en su ensayo “Los límites de la política” (Bloom, 1981: 113). Para Lear la tarea es simplemente imposible, lo que podría parecer sorprendente dada la experiencia y sabiduría que se esperan de un gobernante con sus años. Sin embargo, esta imposibilidad se deriva no tanto de la ineptitud política causada por la senilidad, cuanto de las necesidades sentimentales y, por lo tanto, profundamente personales del rey. Es justo la necesidad sin límites (de amor, de atención, de reciprocidad) lo que convierte a Lear en un personaje hiperbólico y, en consecuencia, inclinado al sufrimiento a ultranza. ¿Cómo podría explicarse, si no, la rabiosa reacción del rey ante una hija que evidentemente lo ama con sinceridad y que, por ello, se niega a involucrarse en un juego de lisonjas? En un momento dado —y, paradójicamente, intentando perpetuar su reino— Lear deja de distinguir la noción de que, en tanto que gobernante absoluto, él encarna la justicia en sí mismo. En cuanto esto sucede, el monarca, como figura suprema del estado y del gobierno, pierde su estabilidad y su superioridad, porque, si el cuerpo personal del rey se desliga a través de la pasión de su cuerpo político, la idea de poder absoluto se esfuma e incluso se niega a sí misma. Así pues, y según Jaffa, “la grandeza de Lear como rey es una ilusión. El supuesto conocimiento de Lear sobre el amor que sus hijas le profesan, el cual había de ser el fundamento de su acción política más grande y, en apariencia, más justa, es esencialmente una ilusión” (1981: 133).

Ya desde el principio de la tragedia notamos que el eje de acción política está determinado por ciertas suposiciones que los personajes expresan, en oposición a certezas previas, para tratar de explicar una realidad incierta. Cuando Kent, representante de la fidelidad absoluta en la obra, pronuncia: “Yo creía que el rey tenía en mayor estima al duque de Albany que al de Cornwall”, se pone en marcha una dinámica sucesoria cuyo punto de partida se ve determinado por el amor del rey, no por alguna visión pragmática en cuanto a la distribución del poder. Aquél, el primer verso de la obra, apunta a un alto grado de incertidumbre, el cual no sólo determinará la tensión dramática de todo *Lear*, sino que culminará en terribles desencuentros de todo tipo: generacionales, morales y, por supuesto, políticos. El escrutinio de posibilidades para el poder (la “curiosidad” a la que se refiere Gloucester al contestar el comentario previo de Kent) no constituye nunca en la obra la base de decisión alguna; es decir, la pasión sustituye a la razón tanto en la toma de decisiones éticas como políticas y hasta sentimentales. *Lear* es una obra, en este sentido, en la que los límites entre lo público y lo privado han sido borrados desde el principio. Los grandes conflictos se desatan porque el monarca

se levanta aquí como una figura ilimitada, tanto así que la razón acaba por abandonarlo ante la experiencia del exceso. Jaffa comenta que era necesario para Shakespeare mostrarnos el punto en que la política más hábil de su rey más exitoso se rompía para así señalarnos, y por lo tanto definirnos, los límites de la virtud monárquica. Si [efectivamente] Shakespeare consideraba la virtud monárquica como la virtud humana más grande, nos hubiese presentado los límites de la vida humana, distinguiéndola así tanto de la vida que es más que humana como de la vida que es menos que humana (1981: 129).

Esos límites, en el sentido más inmediato, tendrían que estar marcados por lo que Lear quisiera que fuesen las relaciones con sus hijas, en quienes debiese continuar la virtud monárquica. El rey, desde antes que la obra inicie, ha decidido favorecer a Cordelia; sin embargo, el sentido común de ésta (claramente el mayor sentido político de todo el drama) trueca, en la más extraña de las paradojas, la sublimidad de las relaciones paterno-filiales en un conflicto cruel y casi animalesco.<sup>14</sup> Así, lo más humano —la relación entre Lear y Cordelia— se ve sustituido por lo menos humano (¿lo más inhumano quizá?) de las relaciones de Regan y Goneril tanto con su padre, como con sus esposos y con sus propias naciones. La lucha personal entre la razón y el sentimiento avanza hacia un conflicto desproporcionado, de envergadura internacional incluso.

Es quizá toda esta falta de contención lo que otorga a este drama una de sus características más inusuales: *El rey Lear* es la única tragedia de Shakespeare que cuenta con una subtrama mayor. Pareciera que el conflicto esencial de la obra se desborda, requiriendo así un conflicto subyacente que lo contenga y, en algún momento, le otorgue cierto balance dramático a través de una serie de correspondencias especulares entre los personajes centrales y sus funciones en la pieza: Lear y Gloucester, el bufón y Cordelia, las hijas mayores del rey y el hijo menor del viejo conde. Es este último, el pérfido Edmundo, quien rige la subtrama y se presenta como uno de los villanos shakespearianos más perturbadores. Su maldad es, por cierto, un tanto difícil de explicar: ¿se trata sólo de un personaje envidioso de las virtudes y la posición de su hermano Edgardo? ¿Acaso desea venganza por las vejaciones que recibe de parte de su padre, quien lo presenta ante el auditorio como un bastardo, hijo de una ramera? ¿Es su arrebatada ansia de poder (una vez más, sin el lastre de la responsabilidad política inmediata) lo que determina su traición múltiple? Lo único que resulta claro es que Edmundo, incrédulo de los astros a diferencia de su padre Gloucester, reconoce su convicción desde muy temprano: “My cue is villainous melancholy, with a sigh like Tom o’Bedlam” (I.ii.135). Edmundo se adjudica aquí su propio carácter en el advenimiento de los hechos. Se concibe de esta manera como una suerte de dramaturgo factual, cuyas acciones tendrán consecuencias no sólo en su propio ámbito dramático, sino en aquel que, de forma ideal al menos, debería contener el devenir de sus maquinaciones: la tragedia de Lear. Pero la trama y la subtrama se entremezclan, se “invaden” constan-

<sup>14</sup> Kent dice que Goneril y Regan son “las hijas de corazón de perro” (IV.iv.45-46).

temente, de tal forma que las irresponsabilidades y los odios personales se trasminan hacia las esferas más plurales, definiendo así una correlación viciosa entre ética, política y moral a lo largo de la obra. Hacia el final del drama, tras haber encarcelado a Lear y a Cordelia, los únicos que podrían interponerse entre él y el trono, Edmundo reporta a Albany en un arrebato de autoridad malentendida:

[...] the friend hath lost his friend  
 And the best quarrels in the heat are cursed  
 By those that feel their sharpness (V.iii.56-58).

Permítaseme parafrasear los versos anteriores: quienes experimentan en batalla sufrimiento y dolor maldicen las mejores causas —ora en la guerra, ora en la política— al calor de la pasión. Aunque las circunstancias a las que se refiere Edmundo son muy particulares (acaba él de regresar de una batalla contra el ejército francés), los ecos de sus palabras acaban extendiéndose, irónicamente, a todos los ámbitos del poder al que Edmundo desea ahora acceder, sin éxito. La pasión ha trastocado el orden social y, sobre todo, el político: la extrañeza de un mundo al revés sólo puede expresarse a través de la violencia enfermiza, cuya cura habrá de estar sólo en la generosidad de un poder comprensivo e incluyente. Albany concluye su presencia en la obra con las siguientes palabras:

All friends shall taste  
 The wages of their virtue and all foes  
 The cup of their deservings (V.iii.301-303).

Aunque la posible restauración del orden en estas líneas evidencia cierto convencionalismo en el final de *Lear*,<sup>15</sup> hay que recordar que el cadáver de Cordelia, ahorcada en prisión, debe encontrarse en escena en estos momentos. ¿Significa esto que la restauración de la virtud y, por lo tanto, del orden político es ilusoria o, al menos, pasajera ante la presencia del horror y la violencia y la muerte? Posiblemente sí, pero los personajes más jóvenes y virtuosos de *Lear*, como Albany y Edgardo, han aprendido que, ante la experiencia del autoritarismo, la verdadera visión política y moral deviene del reconocimiento del dolor ajeno y sus consecuencias en el ámbito social. Luego entonces, el conocimiento del poder tendría que ser el entendimiento objetivo de la relación entre lo esencialmente humano y lo puramente político. Qué cosa más extraña, en tiempos de Shakespeare y en los nuestros propios.

\* \* \*

<sup>15</sup> Quizá convenga recordar aquí el último parlamento, en tono parecido, de Malcolm en *Macbeth*.

Sería imposible y aun fútil tratar de cubrir las posibilidades de la política en los dramas shakespeareanos: el espacio y el tiempo serán siempre limitantes, de hecho, para explorar la vastedad de temas y de formas que conforman la obra teatral de un poeta que ha encendido la imaginación de Occidente desde hace cuatro siglos. Sin afán de caer en la llamada “bardolatría”, es menester señalar aquí, como comentario final, que los alcances del teatro de Shakespeare superan incluso las expectativas intelectuales que nuestra educación, limitada en muchos sentidos, puede ofrecernos desde la academia moderna. Estas limitantes están directamente relacionadas con los hábitos contemporáneos de lectura o de asistencia al teatro: a diferencia de lo que ocurría en los siglos XVI y XVII, muy rara vez recurrimos a los libros o al drama en busca de consejos o soluciones para enfrentar los dilemas de la vida diaria, ya sean morales, éticos o, por supuesto, políticos. No es que se lea menos o que se monten menos obras, necesariamente. Parece que los “grandes” libros o las obras “clásicas”, sin embargo, han dejado de conmovernos, en el más estricto sentido del término. Las piezas que hemos explorado a lo largo de estas páginas tienen en común eso, que seguramente fueron concebidas con el propósito de causar una conmoción de los sentidos y del intelecto entre sus espectadores. En ellas hemos visto que quienes detentan el poder se tornan seres extraños al intentar retenerlo, perpetuarlo en ellos mismos, sin asumir las responsabilidades éticas que éste comporta. La división entre la conciencia (o la inconciencia) individual y el cuerpo político que representa ese individuo “superior”, el monarca o gobernante, causa dolor, destrucción y tragedia. Es a partir de este desfase entre la moral y la política que el mundo (el del drama, al menos) se pone literalmente de cabeza. Quizá para la mente contemporánea los mundos dramáticos shakespeareanos resulten peculiares y aun extraños, pero a fin de cuentas, cuando quede más claro que nuestra mejor opción en el sentido del aprendizaje trascendental sea reflexionar sobre la política a partir de Shakespeare y no al revés, habremos de comprender la relación entre vida y drama, entre poesía y política, para beneficiarnos de ella.

### *Obras citadas*

- ALVIS, John y Thomas WEST, eds. 2000. *Shakespeare as Political Thinker*. Wilmington: ISI Books.
- BLOOM, Allan. 1981. *Shakespeare's Politics*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- CHURCHILL, Winston S. 1967. 6a. ed. *A History of the English-Speaking Peoples, volumen II, "The New World"*. Londres: Cassell.
- CRYSTAL, David y Ben CRISTAL. 2002. *Shakespeare's Words*. Londres: Penguin.
- GIDDENS, Anthony. 1991. *Modernity and Self-Identity*. Stanford: Stanford University Press.
- GREENBLATT, Stephen. 2010. *Shakespeare's Freedom*. Chicago: University of Chicago Press.

- \_\_\_\_\_. 2004. *Will in the World*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- KERMODE, Frank. 2005. *The Age of Shakespeare*. Nueva York: The Modern Library.
- PAZ, Octavio. 2003. *La casa de la presencia. Obras completas*, vol. 1. México: FCE.
- SHAKESPEARE, William. 1962. *Macbeth*. Ed. Kenneth MUIR. Londres: Methuen & Co. (The Arden Shakespeare, Tercera Serie)
- \_\_\_\_\_. 1995. *King Henry V*. Ed. T. W. CRAIK. Londres: Routledge. (The Arden Shakespeare, Tercera Serie)
- \_\_\_\_\_. 2002. *King Richard II*. Ed. Charles R. FORKER. Londres: Cengage Learning. (The Arden Shakespeare, Tercera Serie)
- \_\_\_\_\_. 2006. *King Lear*. Ed. R. A. FOAKES. Londres: Thomson. (The Arden Shakespeare, Tercera Serie)