



English Studies in Latin America

“To Play the King”: Poder y representación en *Julius Caesar* de William Shakespeare

Author: Lucía Carla Imbrogno

Source: *White Rabbit: English Studies in Latin America*, No. 8 (December 2014)

ISSN: 0719-0921

Published by: Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Your use of this work indicates your acceptance of these terms.





“*To Play the King*”: Poder y representación en *Julius Caesar* de William Shakespeare

Lucía Carla Imbrogno¹

Este ensayo apunta a reflexionar acerca de los estrechos lazos que unen el ejercicio del poder con la destreza en la *performance* teatral en *Julius Caesar* de William Shakespeare. Tomando como punto de partida su posible múltiple asociación genérica dentro el canon shakespeariano (*Roman play, tragedy, history play*), se planteará la relación entre esta obra y otras dos pertenecientes al ciclo histórico, *Richard II* y *Henry IV Part I*, donde, como en *Julius Caesar*, las reflexiones acerca de la construcción de la figura de los líderes políticos ocupan el centro de la problemática. A través del análisis textual enfocado en las figuras contrapuestas de Bruto y Antonio se pondrá de manifiesto el mecanismo del poder en acción: su efectividad ligada al dominio de los recursos retóricos, cuya finalidad es dotar de legitimidad las palabras y acciones de quien lo detenta en un contexto político determinado.

KEY WORDS: retórica, teatro, discurso, poder, Shakespeare

¹ Lucía Carla Imbrogno es estudiante avanzada de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su área de especialización es Literaturas Extranjeras, con particular interés por la Literatura Inglesa. Ha participado como asistente en varios cursos y charlas sobre la obra de William Shakespeare. A su vez, en mayo de 2014, ha participado como expositora en las XXVII Jornadas de Literatura Francesa y Francófona realizadas los días 8, 9 y 10 de mayo en la ciudad de Mar del Plata, Argentina con una exposición acerca de la representación de los torneos en el *roman* artúrico francés. Ha participado también como expositora en las 1ras. Jornadas de Literatura Inglesa, “450 años del nacimiento de William Shakespeare”, llevadas a cabo el 10 y 11 de julio de 2014 en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Argentina, en las cuales este ensayo ha sido presentado como ponencia.

Julius Caesar tiene su primera aparición en la edición in folio de 1623 bajo el nombre de *The Tragedie of Iulius Caesar*. En cuanto a su fecha de composición, existe amplio consenso entre los críticos en ubicarla alrededor de 1599. El argumento de la obra recorre el día previo al asesinato de Julio César en el Senado por parte de conspiradores republicanos, los conflictos que se desencadenaron inmediatamente después y que culminaron con la llegada de Octavio al poder, conocido como el emperador Augusto. En la representación teatral del material histórico, la intencionalidad no está simplemente dirigida a representar la caída de Julio César a mano de sus enemigos haciendo eco de la caída bíblica, sino que la obra despliega el enfrentamiento de dos proyectos políticos y, en definitiva, reflexiona acerca de dos maneras distintas de entender el poder.

Lo que me propongo a lo largo del siguiente ensayo es demostrar cómo *Julius Caesar* de William Shakespeare plantea una relación intrínseca entre la representación – entendida como *performance* – y el ejercicio del poder político.

Como se ha mencionado, el título con el que aparece en la versión in folio ubica a *Julius Caesar* como *tragedie*. George Puttenham en su texto *The Arte of English Poesie* (1589) define a la tragedia como, “dolefull falles of infortunate & afflicted Princes” (20) atendiendo al concepto denominado *de casibus tragedy* en tanto se retoma del tratado de Giovanni Boccaccio, *De Casibus Virorum Illustrium*. En efecto, *Julius Caesar* se presta para su lectura en esta clave: el asesinato de César se produce cuando éste se encuentra en el pináculo de su poder. A su vez, como obra dentro del canon shakesperiano se la puede vincular con las denominadas *Roman plays*². Pero también podemos encontrar una fuerte semejanza con el ciclo de las *history plays*³ por la extensa reflexión sobre el

² El término “*Roman play*” es una convención de la crítica para referirse a aquellas obras del canon shakesperiano cuya fuentes son episodios de la Historia de Roma. Además de *Julius Caesar*, otras obras que suelen ser ubicadas bajo esta clasificación son *Antony and Cleopatra* y *Coriolanus*.

³ Se denomina “*history plays*” a aquellas cuyas fuentes remiten a episodios de la Historia de Inglaterra (principalmente retomados a partir de las crónicas de Hollinshed y Hall). La clasificación abarca dos tetralogías: por un lado, las tres partes de *Henry VI* y *Richard III*; por otro, *Richard II*, las dos partes de *Henry IV* y *Henry V*. A estos ciclos, se suman dos obras autónomas, *King John* y *Henry VIII*. Es importante mencionar que estas divisiones y clasificaciones no son tajantes, sino que resultan problemáticas para la crítica especializada, incluso hoy en día.

ejercicio del poder y los cambios de orden político. Esta relación se podría plantear significativamente en términos de la cronología de composición: en 1599 nos encontramos en el umbral entre las obras históricas, que para ese entonces ya habían sido todas escritas, y las grandes tragedias.

La interrelación entre la esfera de lo público y lo privado en términos generales es una preocupación que recorre toda la producción teatral shakesperiana, pero en las *history plays* la reflexión sobre la construcción de la figura del soberano en medio de escenarios políticos particularmente turbulentos es central. Se podría pensar que las preguntas que surgen con mayor preponderancia en estas obras refieren a quién detenta el poder y cuáles son los mecanismos de legitimación que éste despliega para sostener su régimen.

Estos interrogantes se ven claramente planteados en *Richard II* (1595-96), donde la tensión se genera a partir del interrogante de qué es lo que debe prevalecer: la legitimidad basada en el fundamento divino para la autoridad soberana o la idoneidad en el ejercicio de la función. Conforme avanza la obra vemos que estos dos términos no conforman una simple oposición sino que están íntimamente relacionados: la legitimidad por sí sola no basta sino que se pone en juego permanentemente en el ejercicio político. Es interesante ver, en esta línea, cómo la aptitud política es expresada en términos teatrales:

DUCHESS OF YORK: Alack, poor Richard! Where rode he the whilst?

DUKE OF YORK: As in a theatre, the eyes of men,

After a well-graced actor leaves the stage,

Are idly bent on him that enters next,

Thinking his prattle to be tedious;

Even so, or with much more contempt, men's eyes

Did scowl on gentle Richard (79).

Lo que plantea el Duque de York es que tanto Ricardo II (el rey legítimo) como su adversario político, Bolinbroke (el Duque de Lancaster, usurpador del trono) son “actores”: ambos representan el papel de soberanos, sólo que uno es mejor que otro. Ricardo, confiando ciegamente que la legitimidad de su título está respaldada por la divinidad, avanza tomando medidas que corroen los propios cimientos de su majestad (desatiende el derecho a la herencia del título y propiedades del duque de Lancaster, lo cual atenta contra su propio derecho de herencia a la corona). Mientras tanto, vuelto del exilio, el desempeño de Bolinbroke es exitoso a tal punto que, a través de la creación de consenso, logra la deposición del rey. Bolinbroke, ya Enrique IV, en *Henry IV Part I* (1596-97), le transmite a su hijo Hal su ejemplo en contraste con el del derrocado rey Ricardo II:

HENRY IV: (...) And then I stole all courtesy from heaven,
And dress'd myself in such humility
That I did pluck allegiance from men's hearts,
Loud shouts and salutations from their mouths,
Even in the presence of the crowned king (82).

Esta teatralidad del poder político, expresada en estos términos por el mismo Enrique IV, se ve escenificada claramente en el relato de Casca de la escena del ofrecimiento de la corona:

CASCA: (...) I saw Mark Antony offer him a crown – yet'twas not a crown either, 'twas one of these coronets – and, as I told you, he put it by once; but for all that to my thinking he would fin have had it. Then he offered it to him again; then he put it by again; but to my thinking he was very loath to lay his fingers off it. And then he offered him the third time; he put it the third time by, and still as he refused it, the rabblement hooted, and clapped their chopped hands, and threw up their sweaty nightcaps, and uttered such a deal of stinking breath because Caesar refused the

crown that it had, almost, choked Caesar, for he swooned and fell down at it . . .
(88).

Según hemos visto a partir de lo anterior, la figura política que logra desempeñar con éxito su papel es la que logra seducir al público. La elección de palabras no es casual, ya que especialmente en *Julius Caesar* las relaciones de poder se expresan en términos amorosos: persuadir es seducir. Así lo entiende Casio, luego del primer intento de atraer a Bruto a unirse a su causa:

CASSIUS: Well, Brutus, thou art noble; yet, I see,
Thy honourable metal may be wrought
From that it is disposed: therefore it is meet
That noble minds keep ever with their likes;
For who so firm that cannot be seduced?
Caesar doth bear me hard; but he loves Brutus:
If I were Brutus now and he were Cassius,
He should not humour me. I will this night,
In several hands, in at his windows throw,
As if they came from several citizens,
Writings all tending to the great opinion
That Rome holds of his name; wherein obscurely
Caesar's ambition shall be glanced at:
And after this let Caesar seat him sure;
For we will shake him, or worse days endure (91).

El objetivo es lograr conmovier. La clave de la persuasión está en obtener una respuesta emocional del público (ya sea Bruto, el pueblo de Roma o el mismo Julio César). Como sus palabras no han sido suficientes y la respuesta de Bruto, aunque significativa, no ha sido aun completamente

satisfactoria, Casio planea un ardid. *Performance* y retórica están fundamentalmente unidas: vemos que en toda la obra, a través de la argumentación y de la apelación a las emociones, se interpretan (y reinterpretan) los hechos: un atemorizado Casca interpreta los portentos como señal de que el universo está desencajado, Casio los reinterpreta como una señal del cambio de régimen que se avecina, Calpurnia interpreta su sueño como un mal augurio para César, intentando convencerlo de que no vaya al Senado, Decio lo reinterpreta en favor del plan de los conspiradores, apelando a la ambición de César por la corona y la mayor concentración de poder en su persona.

Significativamente, una de las principales figuras que es reinterpretada a lo largo de toda la obra es la del mismo César. Si bien, en términos del desarrollo psicológico y del hilo de la acción, el foco está puesto en Bruto, los hechos están estructurados alrededor de la figura de César: a partir de él se configura el pasado (se lo celebra frente al derrotado Pompeyo), el presente (es la máxima autoridad de Roma) y a partir de quien se determinará el futuro. En la construcción de la “cesariedad” (la idea de César como líder y como símbolo de un proyecto político) se entrelazan la ritualidad y la *performance*. Desde el comienzo de la obra, en el contexto de la Lupercalia, vemos la importancia de los símbolos. Los tribunos Flavio y Marulo quitan los adornos puestos en alabanza a César de las estatuas, argumentando el poder de los mismos: “These growing feathers plucked from Caesar’s wing / Will make him fly an ordinary pitch. . .” (79). Incluso el mismo César invoca su propio nombre como una entidad ajena, superior, que lo resguarda y lo reafirma en su posición (aquel nombre que luego será sinónimo de Emperador): “I rather tell thee what is to be fear’d / Than what I fear; for always I am Caesar” (87). Este pasaje tiene notables semejanzas con el siguiente intercambio en *Richard II*:

DUKE OF AUMERLE: Comfort, my liege; remember who you are.

KING RICHARD II: I had forgot myself; am I not king?

Awake, thou coward majesty! thou sleepest.

Is not the king's name twenty thousand names?

Arm, arm, my name! . . . (60)

En *Julius Caesar*, hacia el final, vemos la transformación de nombre en título: Marco Antonio se refiere con este así a Octavio, heredero de César: “OCTAVIUS: Mark Antony, shall we give sign of battle? / MARK ANTONY: No, Caesar, we will answer on their charge” (158). César es a la vez el símbolo del imperio naciente y un hombre mortal. Efectivamente, es asesinado, pero la “cesariedad” es mucho más difícil de erradicar. Esta tensión entre fugacidad y permanencia expresada en el “cuerpo natural” mortal del monarca y el “cuerpo político” que perdura fue analizado por Ernst Kantorowicz en su obra *Los dos cuerpos del rey* (1957) sobre el concepto de reinado en el medioevo a través del cual el régimen se asegura su continuidad: “The King is Dead, Long Live the King”. Si bien la obra de Kantorowicz se encamina hacia el desarrollo de un profuso análisis de obras que tratan a la monarquía en particular, como *Richard II*, vemos la perdurabilidad de este concepto en *Julius Caesar*, sobre todo en la idea de que ambos cuerpos, el natural y el político, forman una unidad indivisible en la figura del soberano. En este sentido, podemos leer la tragedia de Bruto en su empeño de separar idealmente la dimensión humana de César de su dimensión política:

BRUTUS: . . . 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 freemen? . . . (131)

Este proyecto lleva la marca del fracaso: el asesinato se provoca porque no es posible separar el cuerpo del alma - “O, that we then could come by Caesar's spirit, / And not dismember Caesar! But, alas, / Caesar must bleed for it” (105) – pero lo único que logra es allanar el camino para su permanencia. No es “César ó Roma”: César es Roma.

La presencia de César luego de su muerte se hace visible en una aparición fantasmal frente a Bruto en el Acto IV, escena III, pero su verdadera supervivencia está garantizada en la retórica de Marco Antonio: como nexo entre César y Octavio, es quien continuará el proyecto político frente al cual los conspiradores no tienen una contrapropuesta efectiva. Esta derrota política se evidencia con claridad en uno de los momentos claves de la obra, donde se escenifica el enfrentamiento abierto entre las dos maneras de entender el ejercicio del poder: la escena del funeral de César en la que Bruto y Marco Antonio se dirigen al pueblo de Roma luego del asesinato llevado a cabo por los conspiradores.

Bruto, al negarse a eliminar a Marco Antonio junto con César, introduce el concepto de “cuerpo político”. Su lectura, sin embargo, se encuentra completamente errada, ya que subordina el poder político al cuerpo natural cuando en realidad sucede al revés: “To cut the head off and then hack the limbs - / Like wrath in death and envy afterwards - / For Antony is but a limb of Caesar” (104). A partir de este razonamiento, Bruto también considera pertinente hablar junto a Marco Antonio en el funeral de César, donde podemos ver que la diferencia en sus actuaciones es abismal:

BRUTUS: . . . 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 (131).

Bruto se dirige a la multitud puntualizando los hechos. La línea de la argumentación aparece compulsivamente fragmentada y el uso excesivo de este recurso vuelve el discurso tan monótono que casi roza la insensibilidad. Hay interpelaciones, pero no son suficientes: la seducción es fatalmente tibia. Mahood, en su texto *Shakespeare's Wordplay* (1957), explica:

Brutus *cannot* start a spirit because he lacks both Caesar's faith in the magic of words and Antony's knowledge of the connotative power of words. Brutus's address to the

citizens approaches the Baconian ideal of establishing a just relationship between the mind and things: it is a pithy appeal to look at the facts. Its utter failure is indicated by the man in the crowd who cries out 'Let him be Caesar' (180).

Es sobre los cimientos de este discurso que, en un ejercicio retórico brillante, Marco Antonio construye su argumentación. Quizá una de las cosas más notables de las operaciones que lleva a cabo Marco Antonio en su discurso es que logra su cometido expresando exactamente lo opuesto: demuestra su habilidad retórica frente a Bruto y reivindica a César, volviendo al pueblo romano en contra de los conspiradores:

ANTONY: . . . [Caesar] 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 (133).

Según Mahood, conforme avanza la argumentación de Marco Antonio, la connotación de la

palabra “honourable” muta hasta connotar un significado opuesto: “Antony on the contrary, has the skill not only to play upon the connotations of the word Caesar but also, in the course of his oration, to strip the epithet ‘honourable’ of all its normal connotations as it is applied to Brutus.” (180-181)

Además de la innegable habilidad retórica, Marco Antonio hace referencias explícitas a la emoción que lo invade: aquí la pausa no es una simple interrupción del discurso, es un recurso que apela directamente a la dimensión emotiva y que es absolutamente fundamental en la *performance*:

ANTONY: . . . Bear with me;

My heart is in the coffin there with Caesar,

And I must pause till it come back to me.

.....

SECOND CITIZEN: Poor soul! His eyes are red as fire with weeping. (133-134)

Vemos entonces que el triunfo político de Marco Antonio, en contraste con Bruto, reside en establecer una comunicación real con el pueblo romano. Tal es así que los primeros que llaman “traidores” a los asesinos de César son los representantes de la multitud que lo escucha, mientras que de los labios del aliado de César no ha salido palabra semejante. El éxito de su *performance* le permite, no sólo detentar el poder real de las palabras (alentar las revueltas y la guerra civil contra los enemigos del régimen) y, por ende, de re-significar los símbolos y legitimar los hechos: las “heridas purificadoras” de Bruto en el cuerpo de César son transformadas por Marco Antonio en bocas que gritan “¡venganza!”.

Volviendo a la idea de *Julius Caesar* como obra-umbral, podemos ver que en una de las escenas centrales de la obra se ubica una concepción que, según Mahood, será retomada posteriormente en las grandes tragedias de Shakespeare: “The discovery that words are arbitrary signs and not right names is made by the heroes and the knowledge that the life of words is in their connotations is put to use by the villains” (181).

En un famoso discurso, Elizabeth I, bajo cuyo reinado Shakespeare vivió y produjo la mayor parte de su vida, remitió en un discurso a un vocabulario teatral para describir la función pública: “we princes, I tell you, are set on stages, in the sight and view of all the world duly observed” (194). En una ocasión, al ser interpelada por el Parlamento por su negativa a contraer matrimonio, respondió: “I am already bound unto a husband, which is the kingdom of England, and that may suffice you” (59). En efecto, Elizabeth construyó toda una persona pública al proclamarse la “Reina Virgen”, usando, en palabras de Jonathan Bate, “her unmarried status as a political device” (14). En *Julius Caesar* esto es innegable: quien detenta el poder efectivo es quien logra una *performance* exitosa en términos de seducción retórica de su audiencia, y es a través de este mecanismo que nutre el aparato de producción simbólica con el objetivo de legitimar su discurso y, en última instancia, su accionar.

Bibliografía

- Bate, Jonathan. *Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare*. Nueva York: Random House, 2009.
- Elizabeth I. *Collected Works*. Ed. Leah S. Marcus, Janel Mueller y Mary Beth Rose. Chicago: University of Chicago Press, 2000
- Kantorowicz, Ernst. *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Mahood, M. M. *Shakespeare's Wordplay*. Londres: Routledge, 2001.
- Puttenham, George. *The Arte of English Poesie*. Ed. Ian Lancashire. Toronto: Department of English, University of Toronto Press, 2005. Web. 29 Nov. 2014.
- Shakespeare, William. *Henry IV Part I*. Ed. Jonathan Bate y Eric Rasmussen, London: Macmillan, 2009.
- _____. *Julius Caesar*. Ed. Marvin Spevack. London: Cambridge University Press, 2006.
- _____. *Richard II*. Ed. Peter Alexander. New York: Mayflower Books, 1978.