



**La tempestad de la palabra...
algunos recursos dramáticos shakesperianos
aplicables a la narrativa de ficción**

ALEJANDRO MONTES

La tempestad de la palabra...
algunos recursos dramáticos shakesperianos
aplicables a la narrativa de ficción

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

M. en C. Juan Carlos Aguilar Franco
Rector

Dra. María Elizabeth Alvarez Sánchez
Coordinadora Académica

Lic. Jorge Luis Rubio Hernández
Coordinador de Difusión Cultural y Extensión Universitaria

Equipo de la Biblioteca del Estudiante

Ángeles Godínez Guevara
Responsable

Ana Beatriz Alonso Osorio
Ana Lina Graciano Franco
Daniel Cruz Valentín
María del Pilar Aparicio Romero
Sergio Javier Cortés Becerril

La tempestad de la palabra...
algunos recursos dramáticos shakesperianos
aplicables a la narrativa de ficción

Alejandro Montes

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

Biblioteca
BE
del
Estudiante

Montes, Alejandro

La tempestad de la palabra... : algunos recursos dramáticos shakesperianos aplicables a la narrativa de ficción / Alejandro Montes. – Primera edición. Ciudad de México : Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Biblioteca del Estudiante, 2026.

108 páginas ; 21 cm.

Bibliografía : páginas 107-108.

ISBN: 978-968-9759-14-0

1. Shakespeare, William, 1564-1616 – Crítica e interpretación. 2. Shakespeare, William, 1564-1616 -- Influencia. 3. Drama inglés - Siglo XVII - Influencia. 4. Creación (Literaria, artística, etc.). I. Título.

LC PR2997.N37

Dewey 822.33

La tempestad de la palabra...

algunos recursos dramáticos shakesperianos aplicables a la narrativa de ficción

© José Alejandro Montes Vázquez

D.R. © Universidad Autónoma de la Ciudad de México

García Diego 168, col. Doctores,

alc. Cuauhtémoc, c. p. 06720, Ciudad de México.

primera edición, 2026

ISBN: 978-968-9759-14-0

Imagen de portada: Tatoood-shakespeare. Mathew Mefarren.

https://www.uacm.edu.mx/Organizacion/CoordinacionAcademica/Biblioteca_Estudiante

Material educativo universitario de distribución gratuita para estudiantes de la UACM. Prohibida su venta

Hecho e impreso en México

A Regina...

No, no; mis sueños iban más allá de la vida.
¡Oh, ahí comenzaba la tempestad de mi alma!
Shakespeare, *Ricardo III*, (Asesinato de Clarence.
Acto I. escena IV “La Torre de Londres”)

Y entonces... estalla de repente la tempestad de las palabras, aquel mar infinito de la pasión que, desde los límites de las tablas, lanza a todas las épocas y a todas las zonas del corazón humano sus olas sangrientas, incansables, alegres y trágicas, con todas sus variantes y hechas a la imagen del hombre por excelencia: el teatro de Inglaterra, el drama shakesperiano.
Stefan Zweig, *Confusión de sentimientos*

En nombre de Dios, sentémonos en tierra y narremos tristes historias de reyes desaparecidos; cómo fueron destronados unos, muertos otros en la guerra; perseguidos éstos por las sombras de los que destronaron; envenenados aquéllos por sus mujeres, quiénes hechos matar mientras dormían; todos asesinados.
Shakespeare, *El rey Ricardo II*, Acto III, Escena II

Acomoda la acción a la palabra, la palabra a la acción, con este cuidado especial: que no rebases la moderación de la Naturaleza, pues cualquier cosa que así se exagere, se aparta del propósito del teatro, cuyo fin, al principio y ahora, era y es, por decirlo así, sostener el espejo de la Naturaleza, mostrando a la Virtud su propia figura, al Vicio su propia imagen, y a la época y conjunto del tiempo, su forma y huella.
Shakespeare, *Hamlet*, Acto III, Escena II

Presentación

William Shakespeare es ejemplo para cualquier escritor que quiera hacer relatos fuertes, dinámicos, profundos. La razón se funda en que el isabelino supo dar forma dramática a sus personajes y a sus tramas a partir de acciones poderosas, esto es, estructuró de manera escénica estados del alma y comportamientos humanos universales por medio de cadenas de acciones contundentes. Como brutales golpes que sacuden la mente y el corazón, Shakespeare diseñó una dramaturgia donde los personajes –o más bien, su psicología– trazaban su propia trama –o destino– sin la ayuda de ningún dios; con ello atrajo el interés del espectador al utilizar la tensión como la soga que se estira o afloja –según sea el interés dramático–, provocada por las decisiones de los personajes para conseguir sus objetivos: amar, dominar, empoderarse...

La inteligencia shakesperiana permite resolver problemas literarios con recursos dramáticos bien diseñados. Si un problema literario radica en ser algún tipo de incógnita por resolver (tensión, conflicto, rol de los personajes, dilemas éticos...), entonces los recursos dramáticos de Shakespeare los solucionan a partir de la formación de motores dramáticos que impulsan la historia para que jamás sea inerte o inmóvil como el agua de un estanque. Por ejemplo, en *Ricardo III*, en el Acto Segundo, Escena II, Shakespeare presenta a los hijos huérfanos de Clarence (que fue

asesinado por órdenes directas de su propio hermano Gloster) llorando con fragilidad por la muerte de su padre ante su abuela, es decir, la Duquesa de York (madre de Eduardo IV, de Clarence y de Gloster) y, en el Acto Cuarto, Escena II, Gloster, que ya es el Rey Ricardo III, ordena a uno de los personajes más siniestros de la galería de inmundos shakesperianos, Tyrrell, a matar a sus propios sobrinos que ha dejado indefensos en la Torre:

Rey Ricardo: ¿Es Tyrrell tu nombre?

Tyrrell: Jaime Tyrrell y vuestro muy obediente súbdito.

Rey Ricardo: ¿Lo eres de veras?

Tyrrell: Probadme, mi gracioso señor.

Rey Ricardo: ¿Te resolverías a matar a un enemigo mío?

Tyrrell: Como os plazca; pero mejor quisiera matar a dos enemigos.

Rey Ricardo: Pues bien: será entonces lo que hagas. Dos mortales enemigos, contrarios a mi reposo y turbadores de mi dulce sueño, son los que designo a tu fidelidad. Tyrrell, hablo de dos bastardos que están en la Torre.

Tyrrell: Procuradme los medios de llegar hasta ellos, y yo os libraré pronto del miedo que os inspiran.

Rey Ricardo: ¡Cantas una dulce música! ¡Escucha! ¡Acércate, Tyrrell! Ve, usa esta prenda... Levántate y aplica los oídos. (*Cuchichean*). No hay que hacer más que eso... Me dices que ya está hecho, y te estimaré y elevaré en dignidad.

Tyrrell: Voy a despacharlo a toda prisa.

Rey Ricardo: ¿Tendré noticias tuyas antes de acostarme?

Tyrrell: Las tendréis, señor, (*Sale*). (Shakespeare, 2010, p. 132)

En este caso, la inteligencia shakesperiana primero muestra el par de indefensos huérfanos, después un intervalo donde acontecen muchas cosas por la obtención del reino y luego la orden del Rey Ricardo para aniquilar a los hijos de su hermano, con lo cual

provoca un movimiento dramático donde el espectador no quedará indiferente ante dicha situación. Con esto se aprecia cómo Shakespeare planeó sus recursos dramáticos para profundizar en los perfiles psicológicos de los personajes y hacer más dinámicas las trayectorias para que las historias no se empantanen.

Visto desde la óptica creativa, Shakespeare es escritor maestro de escritores: siempre enseña maneras o caminos para solucionar de forma aguda problemas literarios como los vinculados en el amor (pasión desenfrenada, prohibición de las emociones, triángulo amoroso, amor verdadero...), la traición por la ambición al poder (anhelo de riqueza, venganza como signo humano, hipocresía como estrategia de poder...), la conciencia moral (crisis del deber ser), la duda de la realidad (el engaño de creer que la realidad es cierta).

El arsenal de recursos dramáticos que aquí se exponen es sólo una pequeña muestra del horizonte creativo de Shakespeare, pues el dramaturgo de todos los tiempos abordó ideas dramáticas que, después de varios siglos de ser expuestas, aún siguen vigentes en la actualidad. Por ello, en *La tempestad de la palabra... algunos recursos dramáticos shakesperianos aplicables a la narrativa de ficción*, se presentan tres breves apartados donde se exponen algunos rasgos importantes del proceso creativo de Shakespeare para contextualizar de la mejor manera posible al lector y, con ello, dar paso a las herramientas dramáticas del Bardo de Avon que pueden ser utilizadas en la narrativa de ficción.

De antemano se sabe que el océano shakesperiano no se puede conocer con una sola lectura pues la extensión y la profundidad del primero de los modernos y el último de los clásicos se comprende después de varios años de lecturas constantes. Por ello, este libro, lejos de pretender abarcar la totalidad, está destinado para quien lea las siguientes líneas, encuentre ideas, herramientas,

recursos e inspiración para buscar lo mismo que William Shakespeare buscó: comprender la naturaleza humana desde lo más humano posible, es decir, sus pasiones.

Para fines didácticos, *La tempestad de la palabra... algunos recursos dramáticos shakesperianos aplicables a la narrativa de ficción* es un texto dirigido a estudiantes de dramaturgia, novela y cuento, así como a cualquiera que desee escribir una historia de ficción que avance dramáticamente a partir de recursos shakesperianos. A partir del contexto de aprendizaje, se propone una revisión general de aspectos importantes de la obra de Shakespeare y, con base en sus recursos dramáticos, se formulan ejercicios narrativos para generar historias de ficción. Con lo anterior, los propósitos centrales de este libro son: a) analizar los rasgos más importantes de su obra para comprender cuál es su importancia y valor artístico en la historia de la dramaturgia y, b) revisar algunos de sus recursos dramáticos para utilizarlos como herramientas de construcción en narrativa ficcional.

Shakespeare es guía inteligente y sensible para cualquiera que quiera construir historias con fuerza dramática. Que así sea...

¿Por qué es importante la obra de William Shakespeare?

Shakespeare es Dios, ¿o Dios es Shakespeare? Las anteriores afirmación y pregunta no son efecto de exageración alguna para quien acepte que en la construcción de historias ficticias lo que realmente se erige es lo humano. Shakespeare cimentó lo humano por medio de personajes en conflicto. Con gran capacidad, *El dulce cisne del Avon* –así llamado por Ben Jonson– configuró personajes que muestran no sólo variedad de latitudes y épocas sino la naturaleza humana. ¿Cómo lo hizo? A partir del conflicto dramático que origina las decisiones de los personajes, y las decisiones motivan al cambio. Ya Lajos Egri lo menciona bien:

Observemos cualquier obra verdaderamente importante, y veremos con claridad este ejemplo. *Tartufo* de Molière, *El mercader de Venecia* y *Hamlet* de Shakespeare, *Medea* de Eurípides son obras construidas sobre el cambio constante y el desarrollo del personaje bajo el impacto del conflicto. (Egri, 2009, p. 95)

Shakespeare retrató bien el siguiente principio: el *ser* se refleja en el *hacer* por medio de sus personajes para representar lo

humano. ¿Pero qué es la naturaleza humana? Sin mayor preámbulo se puede contestar que la naturaleza humana radica en la condición social y cultural sobre lo humano, ¿y qué es la condición humana? Es contradicción porque lo humano está en constante cambio.

Harold Bloom –quizá el mayor de los estudiosos de la obra shakesperiana– dijo de manera atinada, cuando explicó cómo el ensayista inglés del siglo XVIII, Samuel Johnson, entendía la creación literaria o la invención poética como alguno de los siguientes dos planos: producto del descubrimiento o de investigación, que Shakespeare favorece a entender la naturaleza humana porque su esencia radica en estar en constante cambio:

Crítico de la experiencia ante todo, Johnson sabía que las realidades cambian, de hecho son cambio. Lo que inventa Shakespeare son maneras de representar los cambios humanos, alteraciones causadas no sólo por defectos y decaimientos, sino efectuadas también por la voluntad, y por las vulnerabilidades temporales de la voluntad. Una manera de definir la vitalidad de Johnson como crítico es observar la fuerte coherencia de sus inferencias: está siempre suficientemente dentro de las obras de Shakespeare para juzgarlas como juzga la vida humana, sin olvidar nunca que la función de Shakespeare es llevar la vida a la mente, hacernos conscientes de lo que no podríamos encontrar sin él. Johnson sabe que Shakespeare no es la vida, que Falstaff y Hamlet son mayores que la vida, pero sabe también que Falstaff y Hamlet han alterado la vida. Shakespeare, según Johnson, imita con justicia la naturaleza humana esencial, que es un fenómeno universal, no social. (Bloom, 2008, p. 26)

Ya sea como hallazgo o indagación, Shakespeare basó su invención dramática en dar cuenta de cómo la condición humana es cambiante porque es contradictoria en sí misma: enseñó qué es lo humano a partir de mostrar algo significativo de ello. ¿Cómo logró lo anterior? Para Paul Edmondson la respuesta radicaría en lo siguiente:

Con su lenguaje, Shakespeare consigue que los actores representen una realidad aumentada que, a su vez, permite que el público los acompañe en un viaje de gran intensidad emotiva. Cuando entramos en un teatro para asistir a cualquiera de sus obras, nos acompaña la certeza de que en las siguientes tres horas ocurrirá algo significativo; por eso suele decirse que Shakespeare nos enseña en qué consiste lo humano. (Edmondson, 2016, p. 105)

Pero también el Bardo enseñó lo humano al colisionar opuestos entre sí para, lejos de adjetivos excesivos, abordar la vida en su eterna discordia entre el bien y el mal, la virtud y la perversidad, lo permitido y lo prohibido, la conciencia moral y la negación de ésta... Con ello, Shakespeare comprendió que los hombres son parecidos entre sí porque en su ser habitan, en mayor o menor escala, la arrogancia, la deshonestidad, el egoísmo, la envidia, la injusticia, la intolerancia, el odio...: “‘Ódialos a todos, maldícelos a todos, no muestres piedad por nadie.’ *Timón de Atenas*, 4.33, ‘Timón a un criado’” (García, 2016, p. 106). Así como sus contrarios: la humildad, la honestidad, la generosidad, la valoración, la justicia, la tolerancia y el amor: “‘El amor es un espíritu lleno de fuego’” (*Venus y Adonis*, citado por García, 2016, p. 38).

Quizá, con lo anterior, parte del secreto de la composición dramática de Shakespeare se encuentra en universa-

lizar emociones individuales por medio de la equilibrada combinación de valores opuestos en el perfil psicológico de sus personajes, a partir de la lucha de sus deberes contra sus pasiones. Por ejemplo, Macbeth y Lady Macbeth –nunca me ha quedado muy claro quién es más codicioso de los dos–, así como la crueldad de Ricardo III para recluir en una torre a su propio hermano Jorge de Clarence, son sólo dos muestras mínimas de la construcción de personajes sedientos de poder, y cuyo perfil psicológico distingue un eje central de la dramaturgia shakesperiana: la lucha por el trono de modo tal que el motor dramático es la ambición. Para lograr lo anterior, Shakespeare aplicó un procedimiento dramático de primer orden: que sus personajes piensan por sí mismos, alejados de las creencias del autor para no tropezar en el yerro de la calca personaje-autor, y así provocar persuasión e independencia de personalidad dramática. Ricardo III, por ejemplo, es un personaje maquiavélico; sabe perfectamente lo que quiere y cómo conseguirlo. Quiere ser rey y para ello debe deshacerse de todos los que se interpongan, sin importar si son familiares cercanos. Ricardo III miente (dice palabras dulces, pero hace acciones feroces y oculta sus intereses); es calculador (planea a detalle las acciones y las consecuencias esperadas antes de llevarlas a cabo); sabe hacerse de aliados (promete riquezas a cambio de complicidades); no se deja dominar por su conciencia moral (utiliza a su favor el principio cristiano de devolver bien al que entrega mal). Ante este perfil de personaje shakesperiano, Fernando del Paso lo explica:

Es así como el gran autor del teatro es aquel al que le ha sido dado el talento de crear personajes que piensen en forma dia-

metralmente opuesta a lo que piensa el propio autor y darle, al pensamiento de esos personajes, no sólo congruencia sino, lo que es más importante, poder de convicción. (Del Paso, 2004, p. 9)

Con ello, el autor de *Dos nobles de la misma sangre* dejó entrar al espectador en la mente autónoma de los personajes y, con ello, mostró su gran inclinación por representar el pensamiento criminal:

Shakespeare siente fascinación por la mente criminal así como por el efecto de la acción criminal en el propio perpetrador. El camino al trono de Ricardo III está sembrado de asesinatos, y los espectros de sus once víctimas se le aparecen en sueños la víspera de su propia muerte en la batalla de Bosworth [...]

Macbeth también recurre al crimen para alzarse con el poder, y Shakespeare logra maravillosos efectos mediante el lenguaje con que plasma sus sentimientos más íntimos. A menudo tenemos la sensación de que los actores que interpretan a Macbeth no acaban de convencernos. En parte, esto se debe a que la poesía de sus intervenciones es tan intensa que los espectadores necesitamos más tiempo para digerirla del que puede ofrecernos una función teatral, en la que asistimos a una vertiginosa sucesión de imágenes sobrecogedoras. Hacia el final del primer acto, cuando Macbeth casi llega a convencerse de que no tiene que asesinar al rey Duncan, las consecuencias del crimen las imagina como sigue:

[...] sus virtudes tronarán
 Como ángeles con lenguas de trompeta
 En contra del dictamen de su muerte,
 Y la piedad, como un bebé desnudo,
 Surcando el temporal, o cual celeste

Querube en ancas de los ciegos céfiros,
Revelará la infamia a ojos de todos
Que anegarán al viento en llanto. (Edmondson,
2016, p. 121)

En la primera escena del Acto Primero de *Ricardo III* se encuentra un ejemplo claro de cuáles son los planes maquiavélicos de Ricardo de Gloucester para hacerse Rey, y que permiten al espectador tener conocimiento de la mente del personaje:

Gloucester: Id vos delante y yo os seguiré. (*Sale Hastings*) ¡Espero que no pueda vivir, y no debe vivir hasta que Jorge sea despachado al cielo! Lo veré, para excitarle más todavía su rencor contra Clarence, con sutiles mentiras apoyadas en argumentos de peso; y si no fracaso en mi sagaz intento, a Clarence no le resta ni un día más de vida. ¡Hecho esto, Dios acoja en su reino al rey Eduardo y me deje a mí en el mundo para moverme! ¡Porque entonces me casaré con la más joven de las hijas de Warwick! Que, aunque asesiné a su esposo y a su padre, el camino más corto para satisfacer a la muchacha será servirle de padre y de marido, lo que haré, no tanto por amor como por otro callado fin que me reservo y que debo alcanzar desposándome con ella. ¡Pero aún corro al mercado antes que mi caballo! Clarence respira todavía. Eduardo también vive y reina. ¡Cuando hayan desaparecido, entonces contaré mis ganancias! (*Sale*). (Shakespeare, 2010, p. 36)

Con Shakespeare todo vale y vale mucho; por ello, en la construcción de los caracteres, lejos de caer en disyuntivas básicas como la de los personajes que suscriben lo que el autor quiso y no pudo ser, hay longitud de por medio entre

el hombre de carne y el nombre que representa un rol. Si lo anterior es cierto, entonces la individualidad de los personajes domina los temas; lo cual se opone a la postura donde el personaje es vehículo de la trama. Shakespeare sabía muy bien que el ser humano siempre será tema vigente; por ello perfiló al personaje más como entidad psicológica que como agente de la trama y, al hacerlo, priorizó la conciencia de éste para que tomara sus propias decisiones, las cuales desembocarían en sus propias acciones. Lajos Egri, al explicar la importancia del inicio de una obra a partir de las decisiones de los personajes para dejar ver el conflicto y la premisa dramática, ilustra lo anterior:

Pienso que ningún personaje se puede manifestar en la escena sin la presencia del conflicto, y ningún conflicto importa si no existe el personaje. En la elección de personaje ya está presente el conflicto. En *Otelo*, un moro desea casarse con la hija de un senador patriarca. Aunque para Shakespeare sería inútil empezar con un recuento de identidades, como lo hace Sherwood en *Idiot's Delight*, por ejemplo, sabremos quiénes son Otelo y Desdémona desde el momento de su cortejo. Su diálogo nos indicará datos acerca de sus antecedentes y su forma de ser. Así que Shakespeare empieza con Iago, de cuya personalidad surge el conflicto. En una escena muy breve nos enteramos de que Iago odia a Otelo, conocemos la posición de éste al respecto, y que Desdémona y Otelo se han fugado. En otras palabras, empezamos por saber de la existencia del gran amor entre Otelo y Desdémona, con un indicio acerca de los obstáculos a los que se ha enfrentado su amor, y el conocimiento de Iago pretende terminar con la posición y la felicidad de Otelo... (Egri, 2009, p. 235)

Pero el espectador, ¿cómo sabe de la consciencia del personaje? Shakespeare, como ya se señaló líneas arriba, además de dejar ver al espectador la mente del personaje, utilizó una premisa axial para cualquier escritor: la palabra, como esencia de la acción. El pensamiento de los personajes se refleja en lo que dicen; lo que dicen mueve lo que hacen. Lajos Egri, al explicar que las oraciones en la estructura dramática también cuentan, aclara la relación entre palabra y acción:

De la misma forma en que el conflicto debe surgir del personaje, y que el sentido del lenguaje debe surgir de todo lo anterior. Las oraciones deben crecer a medida que se desarrolla la obra, implicando en el sonido el ritmo y el significado de cada escena así como el sentido. De nuevo, Shakespeare es nuestro mejor ejemplo. Las oraciones en los pasajes filosóficos son pesadas y tienen métrica; en las escenas de amor, las líneas son líricas y fluyen fácilmente. Y con el incremento de la acción, las oraciones se vuelven más cortas y sencillas, de modo que no sólo el contenido de la oración, sino también el contenido de las palabras y sus sílabas, varía con el desarrollo de la obra. (Egri, 2009, p. 297)

Por ejemplo, el dramaturgo inglés tuvo tan claro el conflicto de la conciencia que hizo decir a Ricardo, en el Acto V, de la escena III, donde se encuentran en el campamento y Richmond enciende a sus hombres:

La conciencia es una palabra para uso de cobardes
inventada para infundir temor en los fuertes.
¡Sea nuestra conciencia nuestro fuerte brazo!
¡Espadas nuestra ley! ¡En marcha, unidos
bravamente, lanzados en tropel!

¡Si no a la gloria, derechos al infierno!
 ¿Qué más puedo decir de lo que os dije? (Shakespeare,
 2010, p. 136)

Dentro de este marco, un recurso que Shakespeare utilizó perfectamente bien para cristalizar el perfil psicológico del personaje fue el diálogo; pues con éste mostró al personaje desde el primer momento ya que el diálogo, más allá de ser una ventana al interior del personaje, es una presentación sintética de éste. Lajos Egri lo afirma:

El diálogo debe reflejar al personaje. Cada parlamento debe ser producto de sus tres dimensiones, y nos dice quién es, y nos adelanta lo que llegará a ser. Los personajes de Shakespeare crecen a lo largo de la obra pero no nos sobresaltan, pues los primeros parlamentos sugieren ya la materia de la que están hechos. Así que, cuando en su primera aparición Shylock se muestra como avaricioso, estamos plenamente justificados al sospechar que este comportamiento al final será consecuencia de su avaricia en conflicto con las fuerzas que lo rodean. (Egri, 2009, p. 293)

Por ejemplo, en la escena III del *Mercader de Venecia*, el judío Shylock aparece:

Una calle en Venecia, delante de la casa se Shylock. Bassanio y Shylock

Shylock: –Tres mil ducados, bien.

Bassanio: –Sí, señor, por tres meses.

Shylock: –Por tres meses, bien.

Bassanio: –Por los cuales, como te he dicho, Antonio será fiador.

Shylock: –Antonio será fiador, bien.

Bassanio: –¿Podéis servirme? ¿Me daréis ese placer? ¿Me daréis vuestra respuesta?

Shylock: –Tres mil ducados por tres meses y Antonio fiador.

Bassanio: –¿Qué respondéis a eso?

Shylock: –Antonio es un buen hombre.

Bassanio: –¿Has oído alguna imputación en contra?

Shylock: –Oh, no, no, no, no... Lo que yo quiero decir, al afirmar que es un buen hombre, es que entendáis que es solvente. Sin embargo, su fortuna no es segura... Tiene un galeón rumbo a Trípoli, otro a las Indias y he oído en Rialto que tiene un tercero con destino a Méjico, un cuarto que se dirige a Inglaterra y además tiene otros negocios dispersos por ahí. Pero los barcos no son más que tablas y los marineros no son más que hombres: hay ratas de tierra y ratas de mar, ladrones de tierra y ladrones de mar, es decir piratas, y además existe el peligro de las tempestades, los vientos y las rocas... El hombre es, sin embargo, solvente. Tres mil ducados... Creo que puedo aceptar su garantía.

Bassanio: –Si os complace cenar con nosotros.

Shylock: –¡Sí, y oler a cerdo, y comer en la habitación en la que el profeta nazareno conjuró al diablo...! Compraré con vos, venderé con vos, hablaré con vos, caminaré con vos, y así sucesivamente, pero no comeré con vos, ni beberé con vos, ni oraré con vos... (*en alto*). ¿Qué nuevas hay Rialto? ¿Quién viene aquí? (Shakespeare, 2000, p. 560)

Shakespeare supo bien que el personaje como agente de la trama sólo llega a ser instrumento de realización de la historia, pero es necesario. Por ello articuló el plano de la conciencia y el de agente de la trama para generar el punto de equilibrio pues el personaje shakesperiano cumple un rol dramático (agente de la trama), que lo hace recorrer las

etapas estructurales de la historia (inicio, nudo, desarrollo, clímax, desenlace), así como profundizar su visión del mundo desde su propia conciencia (plano psicológico), aunque en algunos casos reniegue de ella para conseguir sus fines. Lajos Egri, al glosar la triple dimensión de los personajes (psicología, fisiología y sociología), muestra la construcción shakesperiana de sus personajes:

La literatura tiene muchos personajes tridimensionales: Hamlet, por ejemplo. No sólo conocemos su edad, su apariencia, su estado de salud; sino que podemos suponer su idiosincrasia. Su historia personal, su sociología, le dan ímpetu a la obra. Conocemos también la situación política del momento, la relación entre sus padres, los eventos que han acontecido anteriormente y el efecto que éstos han tenido sobre él. Sabemos acerca de su premisa personal y sus motivaciones. Conocemos su psicología y podemos ver claramente cómo ésta es el resultado de su situación física y sociológica. En resumen, conocemos a Hamlet tal vez como no nos conocemos a nosotros mismos.

Las grandes obras de Shakespeare están construidas a partir de los personajes: Macbeth, Rey Lear, Otelo, y todas las demás son excelentes ejemplos de la aplicación de las tres dimensiones. (Egri, 2009, p. 68)

De vuelta a los contrastes, la bondad y la maldad son representadas por los personajes, se proporcionan en duelo interno dentro del drama shakesperiano y, con ello, en el espíritu del personaje se produce una reacción evidente: una intensidad antiheroica. Shakespeare comprendió bien lo anterior y, en consecuencia, diseñó a sus personajes para que funcionasen de verdad a partir de la profundidad dramática, esto es, por medio de una progresión interna se establece un devenir psi-

cológico, y donde se representa una fuerza que se transforma (ya sea porque no dejan que algo superior a ellos se imponga o, por el contrario, porque quieren imponerse sobre los demás) a lo largo de la historia. Edgar Ceballos, investigador de teatro, señala que:

Sus obras se configuran en las creencias de un orden moral bajo el cual los humanos son libres de hacer sus propias elecciones de las cuales son responsables ante fuerzas superiores a ellos. Los personajes luchan entre el bien y el mal mediante la imaginación, soliloquios y sentencias o enunciaciones directas de lecciones morales: están bien redondeados, van desde el inepto y ridículo al imperioso y heroico, de joven e inocente a viejo y corrupto. Shakespeare se introduce en sus personajes y los hace aparecer como seres vivos. Sus visiones sobre el comportamiento humano aún son válidas. Cualquiera de los protagonistas puede recitar el prólogo o epílogo; en *La tempestad*, ese papel le toca al duque de Milán.

Próspero: "Mis encantos ya no dictan la ley y mi poder está debilitado; hay que reconocerlo. Corresponde a ustedes, espectadores, mis dueños, dejarme prisionero en esta isla o ponerme en libertad y enviarme a Nápoles". (Ceballos, 2013, p. 173)

Shakespeare se convirtió en autor de lo humano y desnudó la realidad del hombre para producir un efecto de emoción dramática. Personajes como Ricardo III, terrible en su furia pero encerrado en su dolor; o como Sir John Falstaff, borrachín regodeado en el ingenio y la argucia; o como Lady Macbeth, que en su actuar cuestiona si el arrepentimiento es legítimo ante la voluntad de poder; o el Rey Lear y el Bufón; uno personificado la humanidad derruida y el otro a la razón

aguda. Yago, como ejemplo del mal por el mal mismo; o Cleopatra, que seduce invirtiendo las emociones de Antonio, Hamlet, que muestra cómo la sensibilidad echa raíces en la conciencia moral... son ejemplos de un principio universal: no existe lo totalmente bueno o malo sino contrastes en el interior del espíritu. Lo anterior dota de consistencia dramática a los personajes pues, por mucho, se alejan de la superficialidad del carácter elemental que no tiene mudanzas internas y genera una transición emocional que puede ir, como péndulo del alma, de lo bondadoso a lo perverso, de la justicia a la venganza, de la locura a la razón... De aquí surge una de las verdades shakesperianas más interesantes, la que expone el vínculo indisoluble entre el bien y el mal de tal modo que se pregunta: ¿cuál es, entonces, la sabiduría poética de William Shakespeare? Y se responde con sencillez: la de profundizar en el ser humano en equilibrio de sus contrastes.

Ante tal marco, uno de los grandes aciertos shakesperianos radica en el sentido que muestra el vínculo indisoluble entre el bien y el mal. ¿Acaso lo bueno y lo malo no se repelen? La bondad y la maldad, la piedad y la crueldad, lo benévolo y lo feroz... ¿no son contrarios desde la propia naturaleza de sí mismos? No necesariamente son excluyentes lo claro y lo oscuro en Shakespeare porque el maniqueísmo es insuficiente –quizá sea torpe para algunos– en la construcción dramática de los personajes shakesperianos. El escritor italiano, Benedetto Croce, al responderse cómo hace Shakespeare para dar forma a sus contenidos pues, en arte, el fondo y la forma no pueden ser escindidos arbitrariamente, planteó la dimensión dialéctica de los personajes:

Cierto que a veces alguno de estos extremos son apuntados simplemente para diferenciar a Shakespeare de otros poetas, asumiendo por consiguiente un sentido peculiar y personal, entendiéndose entonces por “verdad” la particular verdad shakesperiana, su visión de las cosas; por “*tratamiento constante-variable de los personajes*”, el sentido que muestra el vínculo indisoluble del bien y el mal en todo ser humano; por “impersonalidad” su actitud de irresoluta pero enérgica dialéctica; y así sucesivamente. (Croce, 2020, p. 146)

Encontrar unidad en lo contrario ha sido una de las constantes de la obra de Shakespeare y, en consecuencia, es importante porque dice cómo es lo humano a pesar del humano mismo. Ante ello, el trabajo del nacido en Stratford-upon-Avon en abril de 1564 es contemporáneo a nosotros mismos aún después de 460 años. ¿Por qué razón? Por saber conjugar los disímiles del alma humana, que se dan en todas las épocas y todas las geografías donde esté el hombre, en la proporción perfecta de la dramaturgia. Por ello, Jordi Balló y Xavier Pérez sintetizan cómo es concebido Shakespeare desde la modernidad de diversos autores:

Jan Kott lo calificó, a mediados del siglo XX, como "nuestro contemporáneo"; para Harold Bloom representa "la invención de lo humano"; Karl Marx lo estudió a fondo para articular su revolucionaria ontología del capital y de la Historia; Freud, Lacan y Zizek lo han convertido en el centro de sus indagaciones psicoanalíticas; para René Girard ejemplifica como ningún otro las leyes antropológicas que cimientan la estructura misma de la civilización y, desde una perspectiva más directamente literaria, Borges lo señaló como aquel autor capaz de ser, más que cualquier otro, todos los hombres. (Balló y Pérez, 2015, p.11)

La concomitancia de las perspectivas múltiples sobre Shakespeare muestra que en el hombre puede habitar, dentro de lo bondadoso de su ser, una sombra de perversidad y, dentro de lo perverso de su alma, una luz de bondad. Las ideas dramáticas shakesperianas están dadas a partir de la comprensión de la vida, y en ello se encuentra la contemporaneidad del Bardo de Stratford. Harold Bloom, al distinguir la altura intelectual del autor de *Medida por medida*, no regatea argumentos sólidos para señalar cómo nosotros somos quienes en verdad nos reinventamos gracias al dramaturgo:

Seguimos volviendo a Shakespeare porque lo necesitamos; nadie más nos da tanto del mundo que la mayoría de nosotros consideramos real. [...] La originalidad de Shakespeare en la representación del carácter se demostrará exhaustivamente, así como la medida en que todos nosotros fuimos, hasta un grado escandaloso, pragmáticamente reinventados por Shakespeare. Nuestras ideas en cuanto a lo que hace auténticamente humana a la persona deben a Shakespeare más de lo que debería ser posible, pero es que se ha convertido en una Escritura, que no debe leerse como leemos la Biblia o el Corán o las Doctrinas y Alianzas de Joseph Smith, pero tampoco debe leerse como leemos a Cervantes o a Dickens o a Walt Whitman. *Las Obras completas de William Shakespeare* podrían llamarse igualmente el *Libro de la Realidad*, por muy fantástico que pretenda ser gran parte de Shakespeare. He escrito en otro lugar que Shakespeare no sólo es por sí mismo el canon occidental; se ha convertido en el canon universal, tal vez el único que puede sobrevivir al actual envilecimiento de nuestras instituciones de enseñanza, aquí y en el extranjero. Todo otro gran escritor puede derrumbarse, ser sustituido por el pantano antielitista de los Estudios Culturales. Shakespeare

permanecerá, aunque lo expulsarán los académicos, cosa de por sí bastante improbable. Informa extensamente el lenguaje que hablamos, sus personajes principales se han convertido en nuestra mitología y es él, más que su involuntario seguidor Freud, nuestro psicólogo. El ser tan persuasivo tiene sus aspectos desafortunados. *El mercader de Venecia* ha sido posiblemente una incitación al antisemitismo más importante que los *Protocolos de los viejos sabios de Sión*, aunque menos que el Evangelio de Juan. Pagamos un precio por lo que ganamos con Shakespeare. (Bloom, 2008, p. 44)

Y, para complementar el planteamiento de Harold Bloom, Fernando del Paso, al traer a cuento el misterio de la identidad del Bardo, afirma que los personajes shakesperianos inventan a Shakespeare, no al revés:

Tenemos así que, desde que nace el nombre de *Shak-spere*, y celebra sus nupcias con los nombres de *Shaxpere* y *Shagspere* – mismos que aparecen en la licencia y el acta de matrimonio, respectivamente– y recupera al morir el nombre con el que nació, *Shakspere* –tal como se asienta en el acta de defunción–, nuestro muy ilustre desconocido se ve preso en la trama de una comedia de las suposiciones, las vacilaciones y las aproximaciones en la que participan, más que los personajes que él inventó, los personajes que lo inventan a él, *Shakespeare*... (Del Paso, 2004, p. 12)

Sus historias, más allá de contar cadenas de acciones, crean la sensación de que se ven y se oyen por algo en apariencia muy simple pero, en verdad, complejo: la vida transcurre en ellas porque los personajes están vivos. Ante lo anterior, el resultado es lógico: la consistencia de los personajes está

en su actuar por cuenta propia y no por ningún designio del destino o la divinidad. El alto genio de este dramaturgo obligó a Alejandro Dumas padre señalar que: “Después de Dios, quien más ha creado ha sido Shakespeare” (Hidalgo, 2012, p. 173)

William Shakespeare: ¿escritor enmascarado detrás de otros escritores?

Se han hecho varias aseveraciones sobre si realmente William Shakespeare fue William Shakespeare. Poner en tela de juicio su identidad ha causado tremendos debates pues la vida y la obra del autor pierden legitimidad porque se convierten en una especie de fantasmas sostenidos por agujas ilusorias. Se ha dicho que detrás de la firma del autor de *La trilogía de Enrique VI* se encuentra Christopher Marlowe. Se ha dicho también que era otro quién firmaba con el nombre de Shakespeare. David Mamet, dramaturgo norteamericano, recuerda que: “Los oxfordianos sostienen que no fue Shakespeare quien escribió las obras que se le atribuyen, sino otra persona, con el mismo nombre o con un nombre distinto.” (Mamet, 2008, p. 27)

Se ha dicho que es poco probable que, en ese entonces, una sola persona haya conocido tan bien los temas clásicos de la Antigüedad, así como *La Iliada* y *La Odisea* de Homero, las *Odas* de Horacio, las *Vidas paralelas* de Plutarco y la *Eneida* de Virgilio, para integrarlos en dramaturgias en el marco del contexto de origen del actor William Shakespeare. Ante ello, Carlos Chimal, escritor mexicano, cuestiona:

¿Hubo uno o varios autores que firmaban con el mismo seudónimo? ¿William Shakespeare había leído realmente a los clásicos, sabía algo sustancial de mitología grecolatina? ¿Cómo alguien de su clase podía estar tan consciente de asuntos tan variados? Quienquiera que haya sido, sus obras forman parte de la memoria colectiva, pues tienen el poder de convertir al mundo real en un escenario. La ilusión del yo interno frente a una realidad externa, ajena, incluso hostil, se refleja a lo largo de sus piezas teatrales. En sus comedias, dramas históricos y tragedias podemos percibir este incesante preguntarse: ¿qué es el alma?, ¿quién soy frente a mi circunstancia? (Chimal, 2012, p. 156)

Se ha dicho que Edward de Vere, el décimo séptimo conde de Oxford, fue la verdadera mano que empuñó la pluma autora del mundo como escenario shakesperiano. Se ha dicho que la esposa del Bardo de Avon, Anne Hathaway, fue la verdadera creadora de todo ese ciclón de tragedias y comedias. Francisco García Lorenzana resume bien lo anterior que se ha dicho:

William Shakespeare tuvo fama y reconocimiento en vida, pero unos ciento cincuenta años después de su muerte empezaron a surgir dudas sobre la autoría de sus obras y se inició una larga serie de discusiones eruditas que dividieron el campo entre los stratfordianos, defensores de Shakespeare genial, y los antistratfordianos, que consideran que un actor de origen plebeyo y escasa educación no pudo crear tantas obras cumbres de la literatura universal. Entre estos últimos la búsqueda del verdadero autor de dramas y poemas ha dado lugar a una amplia lista de candidatos, que incluyen desde autores de la época de sir Francis Bacon y Christopher Marlowe, a nobles

ilustres como Edward de Vere, y llegan incluso a posibilidades más peregrinas como que la autora fuera su esposa Anne. En cualquier caso, estas discusiones no empañan un legado que trasciende al hombre y a su época. (García, 2016, p. 11)

Gustavo Artiles, después de hacer una investigación puntual de las hipótesis de la identidad de Shakespeare, apunta una decantación que perfila tres autores:

El tiempo ha ido en cierta medida descartando nombres y, de todos los candidatos que han sobrevivido a estas polémicas, dos o tres parecerían a primera vista ser más verosímiles o al menos dignos de investigación: Christopher Marlowe, Edward de Vere, decimoséptimo conde de Oxford, y Francis Bacon. La más estricta objetividad de nuestros días (o el infructuoso agotamiento de las fuentes) parece haber descartado a Jonson, Derby, Raleigh, la propia Elizabeth y los otros 64 nombres propuestos hasta la fecha. (Artiles, 2004, p. 83)

Como resultado sintético de las incertidumbres sobre la autenticidad de la autoría de Shakespeare se han integrado cuatro escuelas, y cada una se asume como la verdadera y poseedora de la palabra final para gozar la autoridad sobre si Shakespeare fue él u otra persona: a) Escuela stratfordiana (la más ortodoxa), b) Escuela baconiana (Francis Bacon), c) Escuela oxfordista (Edward de Vere, conde de Oxford) y, d) Escuela marlowiana (Christopher Marlowe). A estas alturas de la historia, si se demuestra que Shakespeare era apócrifo o sobrenombre de otro autor, eso no afectaría en nada la importancia de su legado: Shakespeare siempre será Shakespeare a pesar de la desconfianza fundada o los inte-

reses envidiosos de sus críticos. Fernando del Paso narra a detalle el origen de la incertidumbre de identidad del Cisne:

Por supuesto, la muy variada grafía del nombre de Shakespeare dista de ser el meollo del enigma [hay diferentes firmas: ...], porque en aquellos tiempos la ortografía estaba en pañales. El misterio es más hondo: es una suma de ausencias porque, como decíamos, casi nada se sabe de la vida del bardo isabelino: no se han encontrado cartas que hablen de él, o anécdotas escritas, y nadie, en el pueblo de Stratford, lo asoció nunca, en su época, con la actividad teatral. No publicó sus obras en vida. Como lo señala Artiles, no parece haber sido percibido en sus días por ninguno de los hombres de letras y críticos notables. No se tiene noticia tampoco de que haya recibido la educación que se supone debió tener para hacer gala de tantos conocimientos históricos, que incluían vivencias íntimas de las actividades de la Corte. En fin, no sabemos cuál fue su formación literaria, si es que alguna vez la tuvo. Se sabe sólo que ese hombre de Stratford llamado Shakespeare, o *Shakspere*, era un mercader de cereales, malta y bienes raíces. Nada más. En cambio, varios de los individuos a quienes se les atribuye la autoría de sus obras, sí reúnen, con creces, condiciones suficientes para ser considerados como candidatos plausibles. A tal punto que algunos intelectuales y escritores célebres no han vacilado en tomar posiciones, como Sigmund Freud, que era un acérrimo oxfordista —o sea partidario de Edward de Vere—, o titubeado en calificar toda la historia de la atribución de la autoría de las obras de Shakespeare a Shakespeare, como uno de los fraudes más grandes y de más éxito en la historia de la literatura, como lo hizo Henry James. Cada una de las teorías, en sí, parece tan sólida como un castillo, y por lo mismo inexpugnable. Pero si pensamos en la posibilidad de que algún día se pueda probar que una

de ellas es la verdadera, las restantes se derrumbarían con gran estrépito –o, ¿por qué no?, se evaporarían en silencio–, y por lo tanto nos vemos obligados a aceptar que todas. En principio, son como los castillos en el aire, desmoronables. (Del Paso, 2004, p. 12)

Pero, ¿por qué tantas dudas sobre la autoría de Shakespeare?, ¿qué fundamenta tal recelo de desconfianza? ¿Acaso el hombre corriente no puede concebir –por no decir que le es imposible entender– la sola idea de la existencia de un genio del tamaño de Shakespeare y, por ello, lo niega de una u otra forma? ¿Pero qué es un genio? ¿William Shakespeare era un genio?

Alexander Gerard, clérigo y filósofo escocés del siglo XVII, después de señalar que, por la complejidad de las facultades mentales, es necesario identificarlas y ordenarlas para poder sistematizarlas, explica con claridad que en la capacidad de invención radica la potestad del genio, pues éste es “un poder intelectual distinto de todos los otros que poseemos” (Gerard, 2009, p. 25).

El genio es concretamente la facultad de *invención*, lo que significa aquello por lo que el hombre está cuantificado para hacer nuevos descubrimientos en ciencia o para producir obras de arte originales. Podemos atribuir el gusto, el juicio o el conocimiento a un hombre incapaz de invención; pero no podemos reconocerlo como hombre de genio. Con el objeto de determinar hasta qué punto es merecedor de este carácter, debemos preguntarnos ¿ha descubierto algún principio nuevo en ciencia, o inventó algún arte nuevo o llevó aquellas artes que ya eran practicadas a un nivel de perfección más alto

que el de los antiguos maestros? O, al menos, en asuntos de ciencia, ¿perfeccionó los descubrimientos de sus predecesores y redujo principios previamente conocidos a un mayor grado de simplicidad y consistencia o los siguió a través de una cadena de consecuencias hasta ahora desconocida? O en las artes, ¿diseñó algún trabajo nuevo, diferente de los de sus predecesores, aunque quizá no los superase? Cualquiera cosa que no llegue a esto, es imitación servil o mediocre esfuerzo en pos de un trabajo pesado que, al no implicar invención, no puede ser considerado una prueba de genio, cualquiera que sea la capacidad, habilidad o diligencia que evidencie. Pero si un hombre muestra invención, ninguno de los defectos intelectuales que su obra revele puede privarle de ser proclamado un genio. Su invención puede ser irregular, salvaje, indisciplinada; pero sin duda esto ha de considerarse como una señal infalible del auténtico genio natural; y el grado de esta facultad que le adscribamos es siempre proporcional a nuestra estimación de la novedad, la dificultad o la dignidad de sus invenciones. (Gerard, 2009, p. 25)

El Cisne de Avon dominó en niveles superiores la habilidad de invención que Alexander Gerard planteó como elemento axial. Se sabe de sobra que Shakespeare se apropiaba de historias de otros y, después de varias versiones de rescritura e integración de sus recursos dramáticos como figuras retóricas, proverbios y aforismos, las hacía suyas por completo. Paul Edmondson describe con plena claridad una de las características del oficio de escritor de Shakespeare que permite conocer cómo eran sus procesos creativos:

Tenía, como muchos escritores, una inteligencia de urraca, ocupada en juntar retazos de todo tipo que utilizaba en sus obras. Leía con atrevimiento y eclecticismo, gozaba de una

excelente memoria y la lectura lo acompañó a lo largo de su carrera. (Edmondson, 2016, p. 61)

Con esto, se puede señalar que Shakespeare se apropiaba creativamente de otros textos para componer sus obras y, al hacerlo, su proceso de creación literaria también implicó acumulación de información de diversas fuentes. Textos clásicos, textos contemporáneos a él y la Biblia, son parte de las influencias de nuestro autor:

[...] podríamos tratar de reproducir la biblioteca shakespeariana y leer lo que sabemos que leyó. Cada nueva obra acometida requería un trabajo previo de investigación, de modo que su *corpus* es fruto del estudio y la reflexión. Por ejemplo: para escribir *Venus y Adonis* necesitaríamos leer las *Metamorfosis* de Ovidio en su original en latín (o en la traducción al inglés que Arthur Golding realizó en 1567). En *Tito Andrónico*, el joven Lucio trae a escena una copia de la obra de Ovidio (4.1); Imogenia está leyéndola en *Cimbelino* (2.2); Próspero la cita en *La Tempestad* (5.1.), etcétera. Tendríamos que conocer las historias poéticas y mitológicas de los *Fasti* del mismo Ovidio (para *La violación de Lucrecia*); la *Eneida* de Virgilio (para *Troilo y Crésida*, y para la Troya imaginada por Shakespeare, por ejemplo, en *Hamlet*); las comedias de Plauto *Menaechmi* y *Anfitrión* (para *La comedia de los errores*), y las diez obras de Séneca que aún se conservan (cuya brutalidad y violencia contribuyeron a hacer posible una pieza tan extrema como *Tito Andrónico*, la más sanguinaria de todo el canon). En las comedias latinas aprendió a identificar los arquetipos dramáticos, como el viejo prendado de la doncella, la mujer irascible, el cortesano y el soldado fanfarrón, todos ellos presentes en *La doma de la fiera*, *La comedia de los errores* y *Bien está lo que bien acaba*. Deberíamos leer los relatos del historiador griego Plutarco sobre las vidas de los grandes hombres (de los que Shakespeare se valió para

sus obras romanas, *Julio César*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano* y *Timón de Atenas*).

Aproximándonos más a su época, leeríamos sin duda *Confessio Amantis*, un poema de treinta y tres mil versos en inglés tardomedieval del poeta del siglo XIV John Gower (sobre todo para *Pericles*) y *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer (para *Sueño de una noche de verano* y *Dos nobles de la misma sangre*), además de su *Troilo y Crisída* (para *Troilo y Crésida*). *El palacio del placer* de William Painter (publicado en 1575) incluía una versión de la historia de *Bien está lo que bien acaba* (basada en un relato del *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, también del siglo XIV). Asimismo tendríamos que empaparnos de las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Raphael Holinshed (para todos los dramas históricos —que contribuyen casi una tercera parte del corpus—, amén de *El rey Lear*, *Macbeth* y *Cimbelino*), y la crónica de Edward Hall, *La unión de las dos nobles e ilustres familias de Lancaster y York*, (en especial para las piezas relacionas con la Guerra de las Dos Rosas: las partes de *Enrique VI* y *Ricardo III*)...

La *Diana* del escritor portugués Jorge de Montemayor (traducida en parte en 1563) para *Los dos caballeros de Verona*; la comedia temprana De George Gascoigne, *Supuestos* (basada en una fuente italiana de 1509 y publicada en 1573), para *La doma de la fiera*; y la tragicomedia de George Whetstone *Promo y Casandra* (de 1578) para *Medida por medida*. Todo esto debería formar parte de nuestra lista, así como la traducción de sir John Harington de *Orlando Furioso*, del poeta italiano Ariosto, publicada en 1501 (para *Mucho ruido y pocas nueces*).

En su italiano original leeríamos (tal como hizo Shakespeare) una colección de cincuenta relatos breves, publicada en 1558 y titulada *Il Pecorone (El zopenco)*, para *El mercader de Venecia*, y *Gl'Ecatommiti (Las cien historias, 1565)*, de Giraldi Cinthio, para *Otelo*. Y en francés, a François de Belleforest y sus *Histoires Tragiques* (1570), que Shakespeare leyó para *Hamlet*.

En cuanto a la ficción inglesa contemporánea a Shakespeare, deberíamos hacernos de un ejemplar del extenso poema de Arthur Brooke *La trágica historia de Romeo y Julieta* (1562) y con la *Rosalinda* (1590) de Thomas Lodge para *Como les guste*. La colección de historias románticas de Barnaby Riche, titulada *Su adiós a la carrera militar* (1581), y la novela de Emmanuel Forde *La célebre historia de Parismo* (1598) fueron también fuentes importantes para *Noche de epifanía o Lo que queráis* (así como la antes mencionada *Gl'Ingannati*). La obra en prosa *Arcadia* (1593) de sir Philip Sidney proporcionó material para *El rey Lear*, al igual que la anónima *La verdadera crónica del rey Lear y sus tres hijas* (1605). De manera similar, *Las famosas victorias de Enrique IV* (1594) serviría de fuente para *Enrique IV, parte primera y parte segunda* y para *Enrique V*. En épocas posteriores, Shakespeare y su coautor, el guardián del prostíbulo George Wilkins, se basarían en el *Derrotero de dolorosas aventuras* (de mediados de la década de 1570) para elaborar la trama *Pericles*, en tanto que el *Pandosto* (1588) de Robert Greene les valió para *El cuento de invierno*.

Habría que leer la Biblia con asiduidad (sobre todo los libros de Génesis, Job, los Salmos y el Nuevo Testamento). Shakespeare los conocía bien y los usaba a menudo... (Edmondson, 2016, p. 56 - 61)

La extensa cita anterior permite encontrar las influencias literarias que Shakespeare utilizó para apropiarse de ellas y construir su trabajo dramático. No faltará quién cuestione si en ello existe deshonestidad creativa con la siguiente aseveración: el préstamo literario es una especie de plagio. Ante lo anterior cabe decir que, en primer lugar, la idea de autor en ese entonces era diferente a la idea de autor que se tiene en la actualidad y, por ello, no existe intención de hurto intelectual. ¿Acaso Christopher Marlowe o Johann Wolfgang

Goethe fueron plagiarios por retomar el mito de Fausto en sus textos dramáticos? Richard Cohen, al plantearse la relación de la creatividad literaria con el plagio, menciona una interesante posición al respecto:

Y luego hay un tema que raramente se trata en los libros sobre escritura: el plagio. Todo autor «toma prestados» elementos del trabajo como la vida de otros. Se alaba a Shakespeare por inspirarse en Plutarco y en Holinshed, mientras que se pone en la picota a Doris Kearns Goodwin por utilizar el trabajo de otro escritor sin reconocerlo. ¿Qué principios éticos siguen al hacerlo y cuándo se convierte el préstamo en un acto creativo en sí mismo? Laurence Sterne plagiaba y se regocijaba de ello, mientras que Malcolm Gladwell, al descubrir que había sido plagiado, procedió a felicitar al responsable por haber aumentado el valor de lo que había escrito él antes. ¿Qué significa ser «original»? ¿De dónde surgen las ideas? Los plagios de los autores abarcan todo el espectro de posibilidades y van del simple hurto a la problemática de escribir sobre gente a la que conoces sabiendo que puedes hacerle daño. No es un tema baladí. (Cohen, 2016, p. 13)

En ese entonces era muy común la colaboración entre diferentes autores. En el caso de Shakespeare, reacomodar y subrayar el entramado dramático, marcó su presencia en textos ya compuestos. Paul Edmondson lo explica:

Una de las cuestiones en las que más ha avanzado la investigación shakespeareana desde la década de 1980 es el estudio de las colaboraciones, práctica que el dramaturgo compartía con todos sus contemporáneos (Thomas Heywood, por ejemplo, afirmaba haber puesto «el dedo cantante» en unas doscientas veinte obras). Gracias al caso de *Tomás Moro* sabemos que

Shakespeare debió remozar un texto ya existente, aunque se estima que podría haber colaborado en muchos otros, sobre todo al principio y al final de su carrera. Elaboradas a partir de pruebas estilométricas capaces de determinar la presencia de varias manos en una misma obra, las teorías –y no son más que eso, teorías– acerca de cómo funcionaban las colaboraciones apuntaban a distintas modalidades. En *Enrique VI, parte primera* (con Thomas Nashe), *Tito Andrónico* (con George Peele) y *Timón de Atenas* (con Thomas Middleton), el dramaturgo copartícipe parecía haber contribuido con algunas escenas de un acto determinado... (Edmondson, 2016, p. 76)

Lo anterior sugiere, desde una perspectiva severa, que la pureza en la escritura dramática shakesperiana es débil pues no hay un solo autor sino varias manos que construyeron el texto. No se debe perder de vista que las ideas literarias nacen pero necesariamente deben trabajarse. ¿Quién es más dueño de la idea: el que sólo la trazó o el que la desarrolló al máximo? Sin caer en polarizaciones innecesarias, Shakespeare pertenece al segundo grupo pues amplificó en grados complejos planteamientos dramáticos elaborados por otros y, al hacerlo, los potencializó a extremos mayúsculos.

En segundo lugar, Shakespeare, al inspirarse en otros textos, no los imitó sino que los perfeccionó al grado de enriquecerlos al máximo. Luigi Da Porto, escritor italiano, creó la *Novella novamente ritrovata di due nobili amanti* donde se plantea la historia de Romeo y Giulietta; pero el mismo Luigi Da Porto retomó el relato de *Mariotto e Ganozza* del libro de cuentos *Il Novellino* de Masuccio Salernitano, también escritor italiano, para adaptar la historia en Verona. En el siglo XVII la práctica de renovar historias, muchas de ellas provenientes

de la oralidad, era común; por ello no se trata de afirmar que plagió sino de confirmar la transformación de las historias.

Desde la otra orilla, alguien como Harold Bloom, crítico neoyorkino, afirma sin titubeo alguno que Shakespeare no es ninguna fantasía de nada ni de nadie sino que ha inventado lo humano porque transporta la vida hacia el drama con el fin de escenificar las mudanzas humanas por medio de la voluntad. Aunque el profesor de la Universidad de Yale expone que Marlowe influyó, al menos en sus primeras obras (Coleridge, 1977), a Shakespeare, y por ello, por ejemplo en *Ricardo II*, el estilo dramático carece de cierta autonomía:

“Existen notorias afinidades entre el poema erótico de Marlowe *Hero y Leandro* (publicado póstumamente en 1598) y el *Venus y Adonis* de Shakespeare (publicado en 1593, lo cual sugiere que conocía el manuscrito de Marlowe); entre la obra de Marlowe acerca de un rey débil, *Eduardo II*, y el *Ricardo II* de Shakespeare; y entre la sátira marlowiana *El judío de Malta* y *El mercader de Venecia* shakesperiano.” (Edmondson, 2016, p. 62)

Harold Bloom sitúa sin regateo la genialidad de Shakespeare:

El genio literario es difícil de definir y depende de una lectura profunda para su verificación. El lector aprende a identificar lo que él o ella sienten como una grandeza que se puede agregar al yo sin violar su integridad. Quizás la “grandeza” no esté de moda, como no está de moda lo trascendental, pero es muy difícil seguir viviendo sin la esperanza de toparse con lo extraordinario.

El descubrimiento de lo extraordinario en otra persona puede ser engañoso o ilusorio: lo llamamos “enamorarnos” y el verbo debe ser considerado también una advertencia. Pero el hallazgo de lo extraordinario en un libro —ya sea en

la Biblia, en Platón o en Shakespeare, en Dante o en Proust— siempre será beneficioso casi sin costo alguno. El genio en su expresión escrita es el mejor camino para alcanzar la sabiduría, y yo creo que en ello radica la verdadera utilidad de la literatura para la vida. (Bloom, 2005, p. 34)

Shakespeare descubrió su producción como grandeza literaria porque es extraordinaria ya que permite alcanzar una sabiduría sobre el ser humano. Aquí sólo se mencionan tres muestras del genio del inglés que Bloom analiza entre otras: la capacidad de penetrar en la naturaleza humana: “Shakespeare cambió nuestra forma de presentar la naturaleza humana —si es que no cambió la misma naturaleza humana—: es lo menos que podemos decir de él; y sin embargo no aparece retratado en ninguna parte en su obra dramática” (Bloom, 2005, p. 50), la construcción de personajes complejos que revelan al humano como tal:

Al contemplar el genio de Shakespeare nos topamos con la desesperanza del crítico y también con su éxtasis. Dudo que el Shakespeare moribundo, de apenas 52 años, se consolara pensando que había creado a Hamlet, a Falstaff, a Lear, a Yago, a Cleopatra, a Rosalinda y a Macbeth, esos hombres y mujeres cuya realidad, supuestamente ficticia, trasciende la nuestra. (Bloom, 2005, p. 52)

Y la construcción lingüística que provoca nuevos horizontes de realidad:

El lenguaje de Shakespeare es primordial en su arte y es flor abundante. Sentía profundamente el impulso de acuñar nue-

vas palabras: nunca deja de sorprenderme el hecho de que haya empleado más de 21.000 palabras diferentes; de éstas, inventó aproximadamente una de cada doce: casi 1.800 nuevos cuños, muchos de los cuales se usan hoy. Racine, en un soberbio despliegue de un arte antitético al de Shakespeare, usó dos mil palabras, poco más que las que éste inventó. Si bien es cierto que la tarea del crítico retórico que analice el banquete lingüístico shakesperiano es a la vez fructífera y formidable, sus diferencias con la obra de un puñado de poetas en lengua inglesa cuyos recursos verbales son prácticamente interminables son de grado más que de esencia. Lo que hace que Shakespeare sea verdaderamente diferente, lo que es único en su genio, está en otra parte, en su universalidad, en la muy convincente ilusión (¿ilusión?) de que ha poblado un mundo, sorprendentemente parecido al que consideramos nuestro, con hombres, mujeres y niños sobrenaturalmente naturales. Cervantes compite con él con dos personalidades gigantes, don Quijote y Sancho Panza, pero en Shakespeare hay cientos. Bernardino, en *Medida por medida*, no habla sino cinco veces para pronunciar un total de siete oraciones, y sin embargo lo conocemos totalmente. (Bloom, 2008, p. 52)

Así como Shakespeare tuvo claras influencias, también influyó rotundamente en otros. George Steiner muestra que la seducción del Cisne de Avon rompió fronteras: “El hechizo de Shakespeare también fue eficaz más allá de Inglaterra. Su nombre y su obra fueron un grito de batalla para los románticos franceses” (Steiner, 2012, p. 131). Víctor Hugo, por ejemplo, así lo descubre:

Decir poeta, es decir al mismo tiempo necesariamente historiador y filósofo. Homero contiene a Herodoto y a Thales.

De la misma manera, Shakespeare es el hombre triple. Es además pintor, y ¡qué pintor!, el pintor colosal. El poeta no se limita a referir, sino que también muestra. Los poetas tienen un reflector, la observación, y un condensador, la emoción; de ahí los grandes espectros luminosos que surgen de su cerebro y que iluminan por siempre los tenebrosos límites de la humanidad. Esos fantasmas existen. Seguramente, Alejandro cambiaría su existencia por la de Aquiles. Shakespeare es la tragedia, la comedia, el cuento de hada, el himno, el sainete, la carcajada divina, el terror y el horror, y para decirlo de una vez, es el drama. Llega a los dos polos, por uno al Olimpo, por otro al teatrillo de feria. No le falta ninguna posibilidad. (Victor Hugo, *William Shakespeare*, p. 130)

Si una de las máximas figuras del romanticismo francés, Víctor Hugo, así ponderó a Shakespeare, entonces la presencia del dramaturgo inglés fue de carácter medular para esa corriente literaria. Steiner lo destaca:

De modo que el Shakespeare de los románticos no era ante todo un poeta isabelino con tradiciones medievales en su arte y su concepción del mundo. Era un maestro de la sublimidad poética y pasión volcánica, un proclamador del amor y la melancolía románticos, un extremista que escribía melodramas. (Steiner, 2012, p. 134)

La presencia del dramaturgo isabelino también llegó al Romanticismo alemán y fue tan grande (se tradujeron todas sus obras, la retórica y formas trágicas shakesperianas fueron absorbidas por la literatura alemana, se llevaban a escena sin suavizar la fuerza de *Hamlet* o *Lear*), que no faltó quien afirmara que Shakespeare en realidad fue alemán: “esta relación

entre Alemania y Shakespeare culminó con la tentativa de ciertos eruditos prusianos que se empeñaron en demostrar que en realidad Shakespeare había sido alemán” (Steiner, 2012, p. 135). Jordi Balló y Xavier Pérez, al exponer cómo Shakespeare utilizó la naturaleza para darle un valor de entidad dramática, asocian que el gran lema del Romanticismo alemán, *Sturm und Drang*, fue tomado de la tempestad de la tormenta cuando el viejo rey Lear es abandonado a la intemperie por sus dos hijas mayores:

La tempestad desatada, con una inequívoca función metafórica, pero también como potestad material para condicionar la trama, está en el centro de *El rey Lear* y constituye uno de los pasajes más famosos y a la vez influyentes de la historia del teatro. La tempestad, que atraviesa todo el tercer acto de la obra, que (con el viejo monarca abandonado a la intemperie por sus hijas Regan y Goneril) afecta a las diferentes víctimas de la intransigencia que el drama pone en juego, haciéndolas así confluír, se erige no sólo en espejo autoconsciente de las atrocidades que es capaz de cometer el ser humano, sino también en motor que motiva la reacción, la búsqueda de refugio, el reencuentro azaroso de diversos personajes. Se trata de un descubrimiento dramático que Shakespeare explorará en diferentes obras, de *Macbeth* a *La tempestad*, y que ejercerá duradera influencia en el Romanticismo, particularmente entre los dramaturgos alemanes, tan influidos por el autor inglés, *Sturm und Drang* (Tempestad e impulso), el movimiento dramático y operístico teorizado por Herder, y del que formó parte Goethe en su juventud, adoptó un nombre explícitamente situado en la órbita poética de Shakespeare, abriendo así un camino de reinención teatral con fuerte presencia metafórica de la naturaleza: Schiller recogería este modelo en obras capitales,

de neta influencia isabelina, como *Los proscritos*, *Guillermo Tell*, *Don Carlos* o *María Estuardo*. (Balló y Pérez, 2015, p. 158)

Johan Wolfgang von Goethe y Friedrich Schiller simplemente lo reconocieron como gran ejemplo de dramaturgo mayor:

En la obra de Goethe, *Götz von Berlichingen* y *Egmont* están vívidamente teñidos por el tinte shakesperiano [...] En noviembre de 1797 Schiller le escribía a Goethe: “Durante estos últimos días he estado leyendo las piezas de Shakespeare que se ocupan de la Guerra de las Rosas, y ahora que he terminado *Ricardo III*, me siento presa de verdadera estupefacción. Esta obra es una de las más nobles tragedias que conozca... Ninguna pieza de Shakespeare me ha recordado tanto la tragedia griega”. (Steiner, 2012, p. 135)

Los alcances dramáticos de Shakespeare llegaron a Rusia. Aleksandr Pushkin utilizó elementos de *Macbeth*, *Enrique IV* y *Ricardo III* para componer *Boris Godunov*:

Aún así, *Boris Godunov* no tendría en absoluto nada que se pareciera a su fama actual de no haber sido por *Macbeth*, *Enrique IV* y *Ricardo III*. Boris es un tirano shakesperiano en quien el mal es mitigado, lo mismo que en *Macbeth*, por su vivida imaginación y por su conciencia moral. Le rondan visiones shakesperianas de castigo. Los nobles que lo rodean son esos feroces y astutos animales de presa que luchan por York o Lancaster en los dramas históricos de Shakespeare. Las escenas de batallas están ejecutadas conforme al estilo isabelino y la muchedumbre rusa hierve alrededor de los grandes personajes como el caldero de *Ricardo III*. (Steiner, 2012, p. 137)

Ya en la actualidad, Shakespeare sigue siendo santo de devoción de guionistas de películas y series de modo tal que sus recursos han sido un verdadero bosque de maderas finas para echar a andar o destrabar historias contemporáneas. Si Shakespeare viviera hoy sin duda sería guionista o productor de series para Netflix. La actualidad shakesperiana no es lugar común sino una metodología –y quizá una filosofía– creativa para diseñar personajes que transgredan lo humanamente permitido y tramas que estén articuladas como verdaderas construcciones de palabras que provocan acciones vigorosas. Series televisivas que han producido miles de dólares deben gran parte de su fortuna al talento del Bardo de Avon:

Porque están por doquier: en todas las narrativas de nuestra época, es fácil encontrar rastros de la presencia de Shakespeare en los argumentos, los personajes o los conflictos de las series actuales. No hay más que observar los guiones de Aaron Sorkin o de Shawn Ryan o que repasar las ficciones históricas (*Rome*, *The Tudors*, *The Borgias*, *Vikings*) para llenar un extenso catálogo de ecos. Si se buscan ejemplos concretos, algunos podrán ser los siguientes: el hamletiano fantasma del padre muerto que aparece en *Six Feet Under* y en *Dexter*; Meredith Kane, la protagonista femenina de *Boss*, como vuelta de tuerca a la ambición de Lady Macbeth (su sombra recubre también el personaje de Carmela Soprano; el de Skyler, de *Breaking Bad*; o el de Claire Underwood, de *House of Cards*); ciertas reflexiones sobre el poder en boca del marido de esta última, Frank, o de Jax Teller (el Hamlet de *Sons of Anarchy*); o los monólogos de *Deadwood*, que entroncan directamente con esos monólogos cómicos de *Mucho ruido y pocas nueces* y con los monólogos trágicos de *El rey Lear* (un recurso no demasiado

frecuente en la teleserialidad, pero sí usado en *Deadwood*, una obra profundamente shakesperiana, en la que se mantiene la frontera entre los personajes nobles y los vulgares, con el fascinante Al Swarengen como intermediario, que como tantos otros personajes shakesperianos tienen su lejano referente real). Todo eso es obvio, pero es más interesante, siempre, pensar en la diferencia. (Carrión, 2015, p. 60)

Ante lo anterior, sólo resta decir que William Shakespeare fue el último de los clásicos y el primero de los modernos...

Legado shakesperiano: ¿cuál es la herencia de la obra dramática de William Shakespeare?

Al responder la pregunta: ¿Qué es dramaturgia?, Joseph Danan distingue entre el francés y el alemán dos niveles de composición de dicho término:

La palabra “dramaturgia” tiene en efecto dos sentidos, y no solamente en francés. Si el alemán distingue *Dramatiker* –el autor dramático– y *Dramaturg* –el “dramaturgo”, aquel que no es el autor de la obra–, no tiene sin embargo más que una palabra para dramaturgia. Sostengo que esta dualidad es fecunda o por lo menos significativa. (Danan, 2012, p. 11)

Joseph Danan problematiza el término “dramaturgia” para hallarle un doble sentido: como “arte de la composición de las obras de teatro” y como el “movimiento de tránsito de las obras hasta llegar a la escena (Danan, 2012, p. 13).

Si partimos de la distinción de Joseph Danan, entonces Shakespeare supo utilizar dicha dualidad: escribía y dirigía sus propias obras. Por ello es, al mismo tiempo, “Dramatiker” (autor) y “Dramaturg” (realiza la puesta en escena); también se sabe que Shakespeare participó como actor. Se

crea, por ejemplo, que encarnó al Fantasma en *Hamlet* o el viejo Adán en *Como les guste*; aunque Harold Bloom hace un señalamiento un poco desalentador sobre el rol del Bardo como actor:

Un grupo de críticos han llamado sugestivamente a Shakespeare un Rey Actor, obsesionado con imágenes emparentadas con las que asumen Falstaff y Hal cuando se alternan el papel de Enrique IV en su parodia improvisada. Tal vez Shakespeare hizo el papel de Enrique IV; no lo sabemos. Ser actor era claramente para Shakespeare un destino equívoco, que suponía alguna tristeza social. (Bloom, 2008, p. 883)

Lo anterior implica que conjugó tres perspectivas creativas: autor, director y actor (sin considerar que también llevó actividades equivalentes a las de cualquier productor del presente). Si se revisan con calma las pasadas aseveraciones, se puede señalar que Shakespeare tenía una visión global del arte escénico; lo podía ver en conjunto y no sólo en sus partes o desde una mirada fragmentada o parcial. Ello propone que el Bardo observaba de manera global y, al hacerlo, comprendía que el teatro, al ser un sistema donde se representan aspectos humanos (lo vivido y lo representado se maridan aquí), y se conjugan sus elementos entre sí para lograr una meta central: escenificar una historia que tenga fondo (tema) y forma (expresión): ¿qué se dice?, ¿cómo se dice? O, en el teatro, sería: ¿qué se escenifica?, ¿cómo se escenifica?

Con lo dicho se juzga que las afirmaciones pasadas son elementales pero, al revisarse con calma, se puede señalar que Shakespeare fue consciente de la doble dramaturgia que implica, por un lado, el texto dramático (escribirlo) y el espectáculo (actuarlo). ¿Y la dirección? Se encuentra entre

dos aguas: por una parte el director divide su trabajo en interpretar el texto dramático y, por otra, dotarlo de vida, es decir, realizarlo. Héctor Azar explica con sobrada certeza el tránsito de la palabra del libreto al escenario de la acción:

El punto de partida artístico de la acción teatral es la *literatura*: la palabra hablada y escrita. La palabra en su indeclinable tercera dimensión. Entonces: teatro = literatura + espectáculo. Transformación de las palabras en espectáculo. Que no solamente “se oigan” las palabras, sino que también “se vean”. En este proceso de visualización auditiva interviene el resto de las formas artísticas. Porque en el teatro está comprendido el dibujo no sólo en las soluciones lineales de los espacios donde transcurre la obra: la línea abierta y franca del horizonte, el contorno de las nubes, de los árboles; de los muebles; los muros y su linaje infinito, los trazos descritos por la utilería, etc., sino también el dibujo está presente en las líneas verbales del parlamento, en los ademanes y en las actitudes de los actores describiendo parábolas, espirales, giros galácticos que saturan de líneas expresivas el espacio escénico. Lo mismo podemos afirmar de la pintura y su polivalencia cromática dotando de expresividad a los muros, a las telas y a la proyección emocional de los caracteres representados por el actor: hay actitudes grises, situaciones brillantes, emociones al rojo vivo, ambientes amarillentos, blancuzcos, violáceos... Y ¿qué decir de la presencia del valor escultórico en el móvil perfecto e imperfecto del cuerpo de los actores –vivaz elocuencia, certeza del carácter–, que danza en la coreografía doméstica y urbana en medio del transcurrir del río de la vida? El autor que trasmite la música verbal, la sonoridad incisiva de las palabras convertidas en elementos precisos y preciosos de un ente orgánico, que capta la atención del espectador; que le produce vibraciones que lo internen, finalmente, en la destruc-

ción del cielo y del infierno que toda obra de teatro propone. (Azar, 1988, p. 14)

De la palabra a la escena, del texto a la representación, involucran, al menos, dos valores centrales como se ha planteado desde el inicio de este capítulo: el arte de la composición del texto dramático y el tránsito de la obra hasta llegar a escena. Aunque se debe aceptar que el texto dramático posee una característica particular: la capacidad de comprender una diversidad de maneras de representación, es decir, de una historia pueden surgir diversas formas de escenificación según sea la intención del director. No hay dramaturgo que aborde de la misma manera una misma historia. Lajos Egri explica con claridad la pasada aseveración al contestar la siguiente cuestión:

¿Puedo usar la premisa, digamos “Un gran amor desafía incluso la muerte”, sin riesgo de ser acusado de plagio?

Se puede usar sin problema. Aunque la semilla original sea la misma que *Romeo y Julieta*, la obra será distinta. Nunca se ha visto ni se verán dos árboles de caoba exactamente iguales. La forma de un árbol, su altura y su fuerza estarán determinadas por el lugar y el entorno donde haya caído y germinado la semilla. No hay dos dramaturgos que piensen o escriban igual. Entonces, diez mil dramaturgos pueden tomar la misma premisa, como se ha hecho desde tiempos de Shakespeare, y ninguna obra se parecerá a la otra con excepción de la premisa. El conocimiento, la comprensión de la naturaleza humana y la imaginación del autor se encargarán de lograrlo. (Egri, 2009, p. 38)

Recuérdese, por ejemplo, las películas *Trono de sangre* de 1957 de Akira Kurosawa y *Macbeth* de 1971 de Roman Polansky donde el cineasta japonés adaptó la historia en un mundo de samuráis y el director franco-polaco lo hizo con apego al contexto histórico del libreto original. ¿Por qué en ambos casos funcionó la dramaturgia? Porque ambos partieron de la misma premisa dramática shakesperiana: “La ambición despiadada conduce a la propia destrucción.” (Egri, 2009, p. 34) Y la consecuencia de tal planteamiento dramático sustenta que la historia de *Macbeth* tiene capacidad de universalidad. Harold Bloom lo apunta bien:

¿Es posible dar cuenta del universalismo de Shakespeare, de nuestro sentido de unicidad? Estoy de acuerdo en que el Shakespeare de América no es el de Gran Bretaña, ni el de Japón, ni el de Noruega, pero reconozco también algo que es realmente de Shakespeare, y eso sobrevive siempre a su exitosa migración de país a país. Contra todas nuestras actuales desmitificaciones de la eminencia cultural, sigo insistiendo en que Shakespeare nos inventó (seamos lo que seamos) bastante más de lo que nosotros hemos inventado a Shakespeare. (Bloom, 2012, p. 882)

El autor del *El Rey Lear* tenía muy claro el proceso de invención dramática que incluye desde la premisa hasta la actuación, pasando por la construcción de personaje y trama, escenas y diálogos..., sin perder jamás de vista que la dramaturgia es acción organizada para escenificar una historia con interés humano. Shakespeare tuvo presente que la dramaturgia mueve la acción y, en ello, la composición y la representación dramáticas se articulan entre sí. El Cisne de Avon, en su faceta de “Dramatiker” o autor, sabe muy bien

que no escribe sólo para él sino para los demás. El cosmos inventado por Shakespeare tiene la intención de provocar en el espectador pensamientos y emociones al mismo tiempo, esto es, que la historia provoque ideas y sentimientos en la mente y el corazón de quien la sepa apreciar. Lo anterior conlleva el mayor de los cuidados pues implica atención estricta en el diseño del texto dramático; semejante a la maquinaria de reloj de alta precisión, el ensamble de las palabras –las cuales se proyectarán en acciones representadas por los actores– es producto de plena composición artística. Shakespeare es ejemplo de la genialidad en una sola disciplina: él fue un hombre que estudiaba y trabajaba para conseguir sus metas y no desaprovechar las oportunidades. Shakespeare tenía una mente bien especializada en hacer historias dramáticas para representarlas en el teatro. Edgar Ceballos lo apuntala bien:

Quien escribe teatro lo hace cautivado por la idea de que todo cuanto sale de su pluma o su computadora será visto y oído por espectadores; asume una responsabilidad: intuir qué sentido tiene la historia que está en su mente y cómo escribirla de la mejor manera posible.

La obra dramática es una ficción donde se dicen palabras que están en concordancia con acciones físicas, las cuales pueden o no provocar una determinada situación; las bifurcaciones son siempre posibles. Por esa razón cualquier obra dramática tiene en sí algo de inquietante y tranquilizador; parte de un *complot* (*plot* significa historia en inglés) e implica una situación o serie de sucesos que, por terribles que sean, responden a un esquema de causa-efecto.

Escribir una obra de teatro no es un repentino impulso creativo. Primero debe motivarle cierta causa y ésta tendrá siempre un mismo efecto. La casuística es una ley dramática, no la

casualidad ni el accidente; se requiere recorrer todo un camino antes de poder escribir una historia. (Ceballos, 2003, p. 191)

Shakespeare nunca fue a Universidad alguna o escuela de teatro pero tuvo una gran capacidad creativa y, en consecuencia, sabía a la perfección —por intuición, casualidad o experiencia práctica, cómo sea en este momento no importa— claves esenciales de teoría de la composición dramática; las cuales aplicó en la articulación de la escritura, la dirección y la actuación. Cualquier proceso de creación literaria revela capacidad de complejidad artística de quien lo elabora; Shakespeare fue profuso en ello pues armonizó texto, trama, personaje y actuación, para reflejar una gran profundidad del espíritu humano, tanto en el proceso creativo como en sus resultados: el diseño de una dramaturgia compleja porque articula la naturaleza humana inscrita en una sociedad perfectamente estratificada como la época isabelina (de 1558 a 1603). Eric Bentley explica que Shakespeare es desconcertante porque conecta tema, trama y caracterización:

Puede ser que las tramas de Shakespeare no sean debidamente apreciadas justamente porque son excelentes y resultan así invisibles, porque en todo momento se relacionan con el tema y la caracterización, y no es posible hablar de ellas sin tomar en cuenta esas últimas.

En la actualidad el asunto de *Ricardo III* les ha parecido a muchos demasiado crudo, ¡tan crudas son las cosas que suceden en esa obra! Pero se nos revela como una expresión suprema de “hacer teatro” cuando reconocemos sobre qué esquema *es* hecha la pieza, cuando advertimos —según las palabras de Richard Moulton— “el intrincado plan en que el motivo recurrente, es Némesis”. Moulton pudo demostrar, creo

que definitivamente, que esta obra, considerada a menudo tortuosa y deshilvanada, es rigurosa y coherente. Los cálculos de Shakespeare resultan matemáticamente exactos y obtienen como efecto estupendos logros argumentales, tales como una situación culminante que produce inmensa conmoción porque ha sido preparada y ubicada de manera infalible. (Bentley, 1998, p. 36)

Shakespeare fue un autor que generó obras donde la complejidad –entendida ésta como la articulación o la interconexión múltiple de elementos dentro de un sistema– provocó una dramaturgia con un tipo de organización singular; la cual liga de manera sutil el texto, la dirección y la actuación para conseguir efectos de sentidos únicos. Hay proyección de dirección teatral desde el texto dramático. Paul Edmondson lo destaca:

Shakespeare escribió estos dos poemas narrativos en 1593 y 1594, cuando la peste obligó a cerrar los teatros durante casi dos años. Ambos incluyen fascinantes descripciones de cuerpos y expresiones faciales, como si Shakespeare estuviera plasmando su propio teatro mental. Estas descripciones ofrecen información acerca del tipo de teatro que el propio Shakespeare habría querido ver como del que acostumbraba a presenciar cuando actuaban sus colegas. Hay indicaciones en estos textos que casi podrían estar dirigidas a los actores de sus obras. En *Venus y Adonis*, por ejemplo: «Quiero que cierre sus labios “poco a poco [...] | hablando[le] en besos de una lengua rota”» (versos 46–7): «Cuando sientas “en la cara | su aliento”, ¿puedes engullirlo como si fuera “aire celestial, vapor de gracia?”» (verso 62–3, 64); «¿Podrías repetir la frase como si hubiera “signos en [tus] ojos de ese miedo”, por favor?» (verso 644). Y en la *Violación de Lucrecia*: «¿Podrías apoyar tus

[breves] “plegarias con suspiros, | [para añadir] gracia a [tu elocuente tono?”», (versos 563–4): «Intenta emplear “mal los puntos y los modos | y [...] decir dos veces cada frase, |[como si te quebrara] el habla en cualquier parte”» (versos 565–7): «¿Podrías los que estáis en escena dar la sensación de que el público “a esas miradas [...] las ve sufrir?” (verso 1386), ¿y luego andar, al regresar, como pálidos cobardes, para que crean “ver que tiemblan de verdad” Gracias» (verso 1391). (Edmondson, 2016, p. 96)

Algunos de los elementos que el Bardo interconectó fueron valores poéticos como metáforas (“El mundo es un escenario” en *Como gustéis* o “El tiempo es el rey de los hombres” en *Macbeth*), simbolismos (la sangre en las manos de Lady Macbeth que simboliza la culpa o el cráneo en *Hamlet* que simboliza la muerte), personificación (“El mar enfurecido” de *La tempestad*, “Las estrellas esconden su fuego” en *Macbeth*, “El sol llora” de *Romeo y Julieta*, “El tiempo se burla de los tontos” de *Las alegres comadres de Windsor*), soliloquios (“Mañana, y mañana, y aún mañana” de *Macbeth*, “Ahora es el invierno de nuestro descontento” de *Ricardo III*, “La calidad de la misericordia no es forzada” de *El mercader de Venecia*), ironías (“Los hombres honestos son los peores enemigos” de *Julio César*, “El amor es ciego” en *El mercader de Venecia*, “Morir es dormir” de *Hamlet*), invención de nuevas palabras (acriminoso, sanguinario, desconsolado, enfriamiento...), personajes multidimensionales (Lady Macbeth, Iago, Hamlet...)

La interconexión de los anteriores ejemplos demuestra que la complejidad shakesperiana se da a partir de la interdependencia de todos los elementos que configuran su dramaturgia. Por ejemplo hay interconexiones muy claras como cuando Hamlet y Macbeth, cada uno en su propia historia,

se debaten internamente entre lo que piensan y sienten, así como el deber ser y sus pasiones; o Ricardo III y Macbeth comparten, cada uno a su manera, la ambición desmedida por el poder. Quizá Shakespeare jugaba interconectando las piezas de su ajedrez sólo para divertirse o, quizá, para generar un sistema de complejidad dramática que provocara un universo semejante a la conciencia humana con sus aciertos y sus bemoles. Pero también es cierto que el autor de *Tito Andrónico* experimentó a partir de romper las unidades aristotélicas; no siguió al pie de la letra las leyes dramáticas de Aristóteles ni de Horacio:

Shakespeare se ocupaba de escribir obras vitales, entretenidas, innovadoras y desafiantes. Las consideraciones de género le parecían secundarias, es por eso que Shakespeare desafía todo intento de aplicar a sus obras los parámetros genéricos tradicionales. Las normas o teorías literarias de Horacio y Aristóteles no eran para él. Su proyecto era tan libre y personal que cuanto más examinamos la clasificación de Heminges y Condell, menos satisfactoria nos resulta. (Edmondson 2016, p. 84-86)

Lo anterior lo hacía no porque las ignorara –pues Shakespeare conocía muy bien el trabajo del venosino y del estagiritas– sino para conseguir otra dimensión dramática como, por ejemplo, experimentar para superar las unidades aristotélicas (acción, tiempo y espacio):

Tampoco se puede escribir sin los ingredientes básicos. Shakespeare fue uno de los experimentadores más arriesgados de su tiempo. Romper cualquiera de las tres unidades de Aristó-

teles era un gran crimen, aunque Shakespeare modificó las tres unidades: de tiempo, de espacio y de acción. Todo gran escritor, pintor, músico, ha roto alguna regla rígida que había sido considerada como algo sagrado. (Egri, 2009, p. 299)

Quizá con lo anterior, Shakespeare retó los lineamientos del propio texto dramático; por ello introdujo elementos cómicos a lo trágico y elementos trágicos a lo cómico. Gustavo Artilles llama la atención sobre el ingenio lingüístico del autor:

Juzgando por algunas referencias contemporáneas al actor William Shakespeare, uno podría deducir que tenía ingenio para hacer juegos de palabras eficaces en la escena. Bien podría ser una de estas aportaciones suyas el siguiente diálogo que transcurre entre Hamlet y Polonio (acto III, escena II): “H: Señor, ¿vos habéis actuado en la universidad, según decís? P: Así es, señor mío, y me tenían por buen actor. H: ¿Y qué papel representasteis? P: Representé a Julio César, me mataron en el Capitolio; me mató Bruto. H: Pues fue una cosa muy brutal de su parte matar allí cordero tan capital”.

Un retruécano fácil, si se quiere, demasiado fácil para Shakespeare, sí, pero Shake-speare no tiene que ser siempre profundo. Los espectadores habrán captado este chiste, propio de escolares, y la carcajada habrá justificado la pequeña digresión de Hamlet, quien pasa abruptamente a otro tema como sin percatarse de la broma que acaba de hacer, un efectivo recurso muy empleado por cómicos de todos los tiempos. Es tentador imaginar que éste fue uno de los papeles de Shakespeare: insertar como buen conocedor del oficio frases que sabría que tendrían efecto cómico y aligerar por un momento la gravedad de la tragedia que se representaba, aspecto éste que pudo haber correspondido a otro miembro del grupo. (Artilles, 2004, p. 81)

Al hacerlo, el autor de *Noche de epifanía* llevó a cabo la innovación como principio básico de creación. Por ello, Shakespeare fue un artista en totalidad que siempre buscó la grandeza. En todo momento evitó caer en el barranco de la mediocridad. El autor de *El mercader de Venecia* hizo válido el principio con el cual se establece que no hay una sola manera exclusiva de contar una historia sino que cada historia tiene su propia manera de ser contada, pero con una condición primordial: crear siempre en sus propias premisas dramáticas y, en consecuencia, demostrarlas por medio de sus personajes y sus tramas.

Shakespeare, el último de los clásicos y el primero de los modernos, presentó rasgos de trabajo que denotan un sistema de composición dramática perfectamente preciso y vigente para cualquiera que quiera escribir historias. El tipo de caracterización, la profundidad de la situación dramática, la forma de la escenificación, la cuidada expresión poética, por ejemplo, son sólo algunos de dichos rasgos de trabajo de este autor que, de entrada, se nutría de sí mismo pues reciclaba elementos de su propia obra, “dotando cada intento de una nueva impronta” (Edmondson, 2016, p. 87). El isabelino utilizaba el mismo recurso dramático pero, para evitar el desgaste de éste, lo hacía de diferente manera:

Dos de los primeros personajes femeninos de Shakespeare, Julia y su doncella Lucía, se encuentran para conversar acerca de pretendientes rivales. Catalina y Bianca harán lo propio en *La doma de la fiera* (2.1), así como Porcia y Nerissa en *El Mercader de Venecia* (1.2) y Crésida y su criado Alejandro en *Troilo y Crésida* (1.2). Desdémona y Emilia también compararán en *Otelo*

(4.3) las cualidades conyugales de los maridos. La decisión de Julia de disfrazarse de mozalbete e ir a visitar a Proteo en Milán la convierte en el primero de los muchachos que hacen de las mujeres que a su vez se disfrazan de muchachos o de hombres jóvenes. Julia se convierte en el paje de Proteo, lo ve enamorado de Silvia y debe entregar a cada uno las prendas de amor del otro. Shakespeare usa este mismo recurso dramático para dotar de tensión sexual y emocional a Rosalinda en *Como les guste* y a Viola en *Noche de epifanía*. En *El mercader de Venecia*, Porcia y Nerissa obtienen un mayor poder debido a sus disfraces, en tanto que Jessica en la misma obra e Imogenia en Cimbelino se hacen pasar por chicos para huir más fácilmente (Jessica de su padre, Imogenia de un complot para asesinarla). (Edmondson, 2016, p. 87)

Como ya se ha dicho, uno de los primeros rasgos de la dramaturgia shakespeareana se encuentra en el *contaminatio*, es decir, en rescribir una y otra vez historias de otros autores hasta hacerlas suyas en su totalidad. Edgar Ceballos resume muy bien algunos de los rasgos más importantes que ha utilizado el dramaturgo inglés para alcanzar su maestría en el arte de la escritura dramática:

La técnica de Shakespeare consiste en apropiarse de historias ajenas que reelabora una y otra vez hasta volverlas suyas. Una recurrencia más a la famosa *contaminatio* o mezcla de los autores latinos. Las situaciones y personajes los plantea en escenas de apertura y la acción la desarrolla después de su exposición. Entreteje más de una trama, de forma independiente entre sí, de modo que se unen cuando se aproxima el desenlace, y la resolución de una conduce a la de la otra; de esta manera le da unidad a lo que parece diverso. Normalmente la acción

abarca meses o años y ocurre en lugares apartados. Este cuadro en su conjunto crea sensación de vida que sigue su marcha detrás de las escenas. (Ceballos, 2013, p. 172)

Shakespeare utilizó la unidad de acción mediante la fragmentación y acciones múltiples; relacionó el contrapunto entre las acciones múltiples o dobles acciones; bifurcó la idea dramática para hacerla eco de sí misma: una trama menor que encuentra ecos en una trama mayor y viceversa. Un rasgo plenamente shakesperiano es la acción de los personajes frente al espejo... Y, por supuesto, el predominio de la palabra durante la trama. Algunos *leitmotivs* utilizados por Shakespeare a lo largo de sus historias son:

- ¿Es posible que el ser humano pueda realmente comprender la realidad a través de la conciencia?
- Es preferible que no existiera vida si se va a vivir con miedo.
- El destino del hombre está determinado por sus acciones.
- La voluntad de poder es rasgo humano.
- La ambición se oculta detrás de la falsa modestia.
- La crueldad y la barbarie, causadas por la ambición conducen al odio y la muerte.
- La existencia humana contemplando el paso del tiempo en el mundo.
- La ambición es de grados maquiavélicos.
- El sueño como una premonición de desgracias.
- El alma luchando por salir del cuerpo.
- La muerte y el sueño.
- Las contradicciones del poder.

- La conciencia comprada por el dinero de los poderosos.
- Renegar de la conciencia porque sólo limita la voluntad.
- Retórica bélica: Dios está de nuestro lado y el demonio está con el enemigo.
- La lucidez en la locura y la visibilidad en la ceguera.
- La sabiduría de la vida.

Con dichos *leitmotiv*, Shakespeare genera patrones temáticos que reaparecen de alguna u otra forma en la mayoría de sus obras dramáticas. Con ello, el Bardo enfatizó ideas o temas recurrentes que muestran parte de la inquietud que, como autor, lo acompañó a lo largo de su vida. Quizá el perfil intelectual de William Shakespeare se centra en comprender e interpretar lo humano a partir de sus contradicciones.

Recursos dramáticos shakesperianos: análisis y ejercicios

Antes de revisar algunos de los recursos dramáticos que Shakespeare utilizó en la construcción de sus obras, importa mucho señalar que un recurso equivale a ser una herramienta de trabajo. En términos generales, una herramienta es un instrumento diseñado para construir o arreglar algo.

Así, pues, las herramientas están diseñadas para llevar a cabo de manera eficiente trabajos que el ser humano debe realizar para conseguir algún tipo de resultado. Quizá la primera herramienta que el ser humano utilizó para transformar su entorno fue la mano, pues con ella obtuvo de manera precisa mejor agarre y manipulación de objetos; alcanzó un tacto preciso para distinguir texturas, temperaturas, superficies...; desarrolló destreza fina para poder dibujar, escribir o hacer labores delicadas. La mano, con sus veintisiete huesos y su palma, dorso, muñeca, dedos, uñas, nudillos, ha sido una herramienta multifuncional que ha permitido la realización de diversos trabajos; los cuales han ayudado al ser humano a potenciar su productividad.

Ahora bien, como es de esperarse, hay herramientas concretas y herramientas abstractas, es decir, herramientas

destinadas a trabajos físicos y herramientas orientadas a trabajos mentales. Los conceptos son herramientas abstractas pues permiten generar representaciones mentales del mundo, así como la naturaleza, las categorías, los alcances o las finalidades de algo. Un concepto es una herramienta abstracta diseñada para entender, dar orden y jerarquía al mundo. Por ello, los recursos dramáticos son herramientas conceptuales; las cuales son el resultado de construcciones mentales que habilitan la disposición funcional de la estructura dramática. Shakespeare fue abundante en la cimentación y utilización de recursos dramáticos para hacer que sus tramas y sus personajes progresaran a grados magistrales como ya se ha demostrado en los anteriores apartados.

A continuación se presentan algunos recursos dramáticos que tienen sobrada eficiencia pues el propio Bardo de Avon los utilizó de alguna u otra forma en su labor creativa. Con dichos recursos dramáticos se pretende que, además de invitar a leer con mayor gusto la obra shakesperiana, sean utilizados de manera libre pero sensata en el diseño de historias narrativas ficcionales. Se muestra el tipo de recurso, la obra en dónde se encuentra y el ejemplo shakesperiano, y se propone algún tipo de ejercicio narrativo para ejercitar el recurso dramático que puede ser utilizado en proyectos de invención propia por quien desee enriquecer sus historias ficcionales con la ayuda de *El dulce cisne del Avon*.

Tipo de recurso: Amigo que advierte peligro a otro amigo pero éste no hace caso.

Obra: *Julio César* (1599). Es una tragedia situada en la Roma clásica y trata sobre la conjuración para asesinar al dictador *Julio César*.

Ejemplo en Shakespeare:

Casio:

Justo

y es muy de lamentar, querido Bruto,
no tengas ese objeto que volviera
tu escondido valor hacia tus ojos
y así pudieras contemplar tu imagen.
He oído a los escogidos de Roma,
menos al gran César, hablar de Bruto
y, lamentando el yugo de los tiempos,
desear que el noble Bruto abra los ojos.
(Julio César, Acto I, Escena I)

Ejercicio: Esbozar un conflicto dramático donde un personaje esté amenazado ante un peligro inminente pero no se dé cuenta. Y otro personaje le advierte sobre el peligro que corre pero lo ignora por soberbia.

Ejemplo: Una mujer se enamora perdidamente de un hombre casado pero ella no sabe la situación marital de él. La mejor amiga de la mujer descubre por casualidad la doble vida de ese hombre y le advierte que él sólo se está burlando de ella porque tiene esposa e hijos. La mujer enamorada no hace caso de su amiga porque piensa que lo hace por envidia para quitarle el amor de su vida...

§

Tipo de recurso: Sembrar la envidia por la comparación entre dos hombres para calentarle la cabeza y generar una reacción violenta.

Obra: *Julio César*

Ejemplo en Shakespeare:

Casio:

Bruto y César: ¿qué puede haber en este “César”?

¿Por qué habría de sonar ese nombre más que el tuyo?

Ponlos juntos, el suyo no es más bello.

Pronúncialo, el tuyo viene de la boca con igual / facilidad,

Pésalos, no es más ligero el tuyo;

conjura con ellos, Bruto alertará

un espíritu tan pronto como César.

Ahora, en nombre de todos los dioses,

¿de qué se alimenta este nuestro César

que ha llegado a agigantarse tanto?

¡Vergüenza de esta época!

¡Roma, ya no tienes casta de sangre

ennoblecida!

Ah, tú y yo hemos oído a nuestros padres

decir que una vez existió un Bruto

que habría permitido al mismo diablo

asentar su corte en Roma tanto

como dejar hacerlo a un rey.

(*Julio César*, Acto I, Escena I)

Ejercicio: Desarrollar una situación dramática donde el personaje 1, ante el personaje 2, hable mal del personaje 3 que está ausente, diciendo que el personaje 2 es más hombre que el personaje 3 y, por ello, ¿cómo es posible que no lo mate?

Ejemplo: El mecánico 1 dice al mecánico 2 que el gerente es un imbécil que él, es decir, el mecánico 2, sabe más de motores que el niño bonito del gerente. También dice el me-

cánico 1 al mecánico 2 que si el gerente nunca ha cambiado siquiera la llanta de un coche por qué demonios va a calificar si el trabajo del mecánico 2 es bueno o malo. Por último el mecánico 1 pregunta al mecánico 2: “¿Por qué no le pones un alto al gerente para que aprenda a respetarte?”

§

Tipo de recurso: Planear el asesinato del enemigo.

Obra: *Julio César*

Ejemplo en Shakespeare:

Bruto:

[...]

pensemos pues en él como en el huevo de la serpiente:
 que al incubarse se agranda su maldad
 y matémosle en el cascarón.

(*Julio César*, Acto II, Escena I)

Ejercicio: Fragar una situación donde un personaje proponga a otro matar a alguien.

Ejemplo: El hermano mayor dice al hermano menor que la vida de sus viejos padres sólo estorba para que puedan hacer lo que se les dé la gana con el dinero de la herencia; por ello le propone envenenar a los padres para cobrar el dinero de la herencia y llevar a cabo todos sus planes de vida.

§

Tipo de recurso: Dos fuerzas antagónicas se enfrentan: una representa la élite y la otra al pueblo.

Obra: *Coriolano* (1608) es una tragedia sobre Cayo Marcio Coriolano que, aunque es antipático al pueblo, lucha por Roma; pero es desterrado y, al querer vengarse, es asesinado por sus “aliados” que antes fueron sus enemigos.

Ejemplo en Shakespeare: Cayo Marcio Coriolano tiene la grandeza del héroe antiguo si bien su grandeza no estriba, como pudiera parecer, en sus victorias militares sino en el destierro que le marca su carácter. Vuelve victorioso de la guerra y le quieren nombrar cónsul. Pero los tribunos de la plebe le temen por su inmenso desprecio al pueblo y consiguen expulsarlo de la ciudad. Él les llama *jauría de perros* y les destierra a su vez anunciado que *hay un mundo en cualquier parte*. (Lázaro, 2001, p. 143)

Ejercicio: Diseñar una situación donde a un personaje que ha hecho un gran bien al grupo al que pertenece, le desconocen su hazaña y lo expulsan de seguir siendo parte de ellos.

Ejemplo: Un personaje evita que castiguen a todo el grupo de la secundaria porque, al jugar dentro del salón, rompieron un vidrio. Como el personaje siempre ha tratado de manera despectiva a los demás compañeros, éstos deciden ignorarlo en el recreo a pesar de que el personaje les dice que él los salvó del castigo por el vidrio roto.

§

Tipo de recurso: Mostrar al personaje como obstáculo de un bien para el pueblo.

Obra: *Coriolano*

Ejemplo en Shakespeare:

Ciudadano 1:

Antes de seguir adelante, oídme hablar.

Todos:

Habla, habla.

Ciudadano 1:

¿Estáis dispuestos a morir antes que pasar hambre?

Todos:

Dispuestos, dispuestos.

Ciudadano 1:

Primero, sabed que Cayo Marcio es el mayor enemigo del pueblo.

Todos:

Lo sabemos, lo sabemos.

Ciudadano 1:

Matémosle y tendremos trigo al precio que queremos. ¿Aceptáis el veredicto?

Todos:

No hablemos más de ellos; hagámoslo. ¡Fuera, fuera!

(*Coriolano*, Acto 1, Escena 1)

Ejercicio: Pensar una escena donde un personaje arengue a la multitud para derrocar a otro personaje que esté al mando con el argumento de que es un estorbo.

Ejemplo: Un jugador de fútbol habla con los demás jugadores para decir que gracias al capitán del equipo no han podido obtener ninguna victoria pues no los deja jugar cómo ellos saben.

Tipo de recurso: Mostrar el claroscuro del personaje por medio del diálogo de otros personajes.

Obra: *Coriolano*

Ejemplo en Shakespeare:

Ciudadano 1:

Contra él primero. Es un auténtico perro para la Comunidad.

Ciudadano 2:

¿Habéis considerado los servicios que ha prestado a su país?

Ciudadano 1:

Muy bien, y nos gustaría recompensarle por ello, si no se pagara a sí mismo con su orgullo.

Ciudadano 2:

No habléis con rencor.

Ciudadano 1:

Os digo que todas sus hazañas las realizó con ese fin. Aunque la gente crédula se contente con decir que fue por su patria, lo hizo por complacer a su madre y para estar medianamente orgulloso, pues lo es hasta la altura de su mérito.

Ciudadano 2:

Lo que no puede evitar por naturaleza, se lo achacáis como vicio. No debéis decir de ninguna manera que sea codicioso.

(*Coriolano*, Acto 1, Escena 1)

Ejercicio: Hacer un diálogo donde dos personajes discutan de un tercero que esté ausente donde uno hable a favor y el otro en contra.

Ejemplo: La madre habla mal de su yerno y la hija habla bien de su esposo.

Tipo de recurso: Hacer explícitas las acusaciones a un personaje para marcar el complot contra él.

Obra: *Coriolano*

Ejemplo en Shakespeare:

Bruto:

Atacadle de lleno en este punto:
que pretende un poder tiránico.
Si se nos evade por ese lado,
insistidle en su odio al pueblo
y en que el botín cogido a los antiates
nunca fue distribuido.

(*Coriolano*, Acto 2, Escena III)

Ejercicio: Trazar una situación donde dos personajes planeen el complot en contra de otro a partir de maximizar sus errores y minimizar sus logros.

Ejemplo: Dos ejecutivos quieren desplazar al gerente general de la empresa donde trabajan y, antes de la junta donde se verán las ganancias de ventas, se ponen de acuerdo para presentar los errores pírricos del gerente como faltas graves que han puesto la compañía en riesgo y ningunear sus aciertos como producto del trabajo de toda la empresa y no sólo del gerente.

§

Tipo de recurso: La venganza como motor de la acción: “si mataron al padre del personaje, entonces el personaje matará al hijo del asesino.”

Obra: *Enrique VI* (2da parte) *Dramas históricos* (1590)

Ejemplo en Shakespeare:

Joven Clifford:

[...]

¡Oh, guerra, hija del infierno,
cuyos cielos de ira te nombran su ministro,
arroja en los fríos corazones de nuestro bando
el carbón encendido de la venganza! Que ningún / soldado huya:
el que se dedica de verdad a la guerra
no tiene amor propio; el que se ama a sí mismo
no tiene un esencial concepto de valor
(Descubre el cuerpo sin vida de su padre)
¡Ah, que se acabe este mundo miserable,
y que las llamas del último día se adelanten
anudando cielo y tierra!
¡Qué golpee el estruendo de la trompeta final
y cese el sonido humano e insignificante!
¿Estabas destinado, querido padre, a pasar tu juventud en
paz y alcanzar
el hábito plateado de la edad prudente,
para venir a morir así, en tus días de retiro venerable,
en una guerra de rufianes? Ante esta visión
mi corazón se vuelve piedra: y mientras sea mío
será de piedra. Los York no perdonan a nuestros viejos;
yo ya no respetaré a sus niños: lágrimas virginales
serán para mí como el rocío para el fuego;
y la belleza, que a menudo enmienda a los tiranos,
será para mí ira encendida como linaza y aceite.
Desde ahora nada tengo que ver con la piedad;
si encuentro a un niño de la casa York,
lo cortaré en tantos pedazos
como hizo la salvaje Medea con el joven Absyrtos:
En la crueldad basaré mi fama.

Ven tú, nueva ruina de la vieja estirpe de los Clifford,
(Levantando el cadáver)
 como Eneas cargó con el viejo Anquises,
 así te llevo sobre mis viriles hombros;
 aunque Eneas llevaba una carga viva.
 Nada hay tan pesado como este pesar mío.
(Enrique VI 2da parte, Acto V. Escena II. Batalla de Saint Alban)

Ejercicio: Idear un conflicto entre dos grupos antagónicos donde, por venganza, si unos matan al padre del líder del otro grupo, entonces éste responderá mandando matar a los hijos del líder oponente. Tratar que, antes de vengarse, los personajes involucrados reflexionen por medio de algún monólogo o diálogo con algún cercano para exponer su ira y la venganza de propia mano como la mejor forma de justicia real.

Ejemplo: Dos bandas se disputan el control de Tepito. Los de la banda 1 matan a la madre del líder de la banda 2 y riegan por alguna avenida importante el cuerpo desmembrado de la anciana. Entonces, la banda 2 quema con vida a la esposa del líder de la banda 1 con su hijo de brazos.

§

Tipo de recurso: Burlarse del sufrimiento del enemigo cuando está a punto de morir por tortura.

Obra: *Enrique VI* (2da parte)

Ejemplo en Shakespeare:

Reina Margarita:
 Bravos guerreros, Clifford y Northumberland,
 ponedle aquí en este montículo,

pues que quería rozar montañas con sus brazos / extendidos,
y no ha partido sino la sombra con sus manos.

¿Dónde está el revoltijo de tus hijos para ayudarte / ahora?

El libertino Eduardo, el lujurioso Jorge,

¿Dónde el valiente prodigio de corcovada espalda,

Dick, tu preferido, que con su voz chillona

gustaba jalearse a su papá en los motines?

Y con el resto, ¿dónde está tu querido Rutland?

Mira, York: He teñido este pañuelo con la sangre

que el valiente Clifford con la punta de su estoque

hizo brotar del pecho del muchacho;

y si tus ojos pueden aguarse por su muerte,

te doy esto para que seques tus mejillas.

¡Ay, pobre York!, si no te odiara mortalmente

lamentaría tu miserable estado.

Te lo ruego, sufre para hacerme feliz, York.

¡Cómo! Tu fiero corazón ha resecado tus entrañas

que ni una lágrima puedes derramar por la muerte /

de Rutland?

Ya veo, quieres que te pague para divertirme:

York no puede hablar a menos que lleve una corona.

¡Una corona para York!, y señores, inclinaos ante él:

Sujetadle las manos mientras se la pongo.

(Le pone una corona de papel en la cabeza)

¡Virgen santa!, sí, señor, ahora parece un rey.

Pero si recuerdo, no debías ser rey

hasta que nuestro rey Enrique abrazara la muerte.

¡Oh, es una falta muy, muy imperdonable!

¡Fuera la corona y con la corona su cabeza!

(Enrique VI 2da parte, Acto V. Escena IV)

Ejercicio: Hacer una escena donde el victimario se burle de la víctima antes de matarlo.

Ejemplo: Una mujer muy celosa manda raptar a otra mujer porque cree que es la amante de su marido. Antes de estrangularla, se burla de ella haciéndole sornas sexuales de cómo cree posible que su marido se fije en una mujer desfigurada del rostro y todo el cuerpo. Acto seguido, con un bate la golpea para después estrangularla.

§

Tipo de recurso: Maldecir al enemigo antes de caer muerto a sus pies.

Obra: *Enrique VI* (2da parte)

Ejemplo en Shakespeare:

York:

[...]

Y si cuentas fielmente la triste historia,
por mi alma, que los que la escuchen llorarán.

Toma, ahí tienes la corona y con la corona mi / maldición:
que cuando lo precises, tengas el consuelo
que ahora cosecho de tu mano, demasiado cruel.

Clifford corazón de piedra, quítame de este mundo.

¡Mi alma al cielo y mi sangre sobre vuestras cabezas!

(*Enrique VI* 2da parte, Acto V. Escena IV)

Ejercicio: Forjar una trama donde el personaje caído, antes de perecer, maldiga a su asesino.

Ejemplo: Uno grupo de soldados captura a un guerrillero de la sierra de Chiapas. Lo torturan para sacarle información pero el guerrillero no suelta ninguna palabra y, antes de que el capitán de los soldados le dispare un balazo en la

sien, el guerrillero se burla de los soldados por ser esclavos de poderosos políticos que, enfrente de sus narices, toman a sus mujeres e hijas y se roban su dinero y, aún así, ellos los obedecen como perros que son.

§

Tipo de recurso: El personaje se mira al espejo en un momento de crisis.

Obra: *Ricardo II* (1595)

Ejemplo en Shakespeare:

Ricardo:

No soy tu señor, hombre altanero y ofensivo,
no, ni el señor de nadie:

yo no tengo nombre, ni título no,
no aquel que me fue dado en la pila,
sino que ha sido usurpado: ¡Oh triste día!
que haya soportado tantos inviernos

y no saber ahora cuál es mi nombre!
¡Ah, que fuera un grotesco rey de nieve
y puesto al sol de Bolingbroke
me disolviera en gotas de agua!

Buen rey, gran rey —pero no grande en tu bondad—
si mi palabra vale todavía en Inglaterra
ordeno que me traigan rápido un espejo
que pueda mostrarme cómo es mi cara
desde que está en quiebra de majestad!

(*Ricardo II*, Acto IV, Escena I)

Ejercicio: Pensar una escena donde el personaje, después de cometer alguna atrocidad, se mire en el espejo.

Ejemplo: Un sicario va a matar a un enemigo que se esconde en un kínder para hacer de los pequeños niños un escudo que le salve la vida. El sicario lo mira detrás de los niños atemorizados y, por un momento duda en disparar, pero acciona su revólver sin importar nada. Después, al huir en su camioneta, se mira en el espejo del retrovisor y llora...

§

Tipo de recurso: Monólogo del personaje frente al espejo para después romperlo en mil pedazos.

Obra: *Ricardo II*

Ejemplo en Shakespeare:

Ricardo:

Dadme el espejo y leeré en él.

¿No se han hecho más hondas las arrugas?

¿Tanto ha golpeado el dolor en esta cara mía,
y no ha dejado heridas más profundas?

Me engañas espejo adulator

al igual que en la prosperidad mis súbditos.

¿Esta cara es la cara que cada día mantenía
diez mil hombres bajo su techo?

¿Es ésta la cara que, como el sol, deslumbraba la /
mirada?

¿Es ésta la cara que encaró tantas locuras
y que al final ha descarado Bolingbroke?

Una frágil gloria brilla en esta cara,
tan frágil es la gloria como la cara.

(Rompe el espejo contra el suelo)

Ahí está rota en cien pedazos;

mira, rey silente, la moral de este juego:

qué pronto mi pesar ha destruido mi rostro.

(*Ricardo II*, Acto IV, Escena I)

Ejercicio: Inventar una escena donde el personaje, después de haber cometido algo siniestro o estar en crisis emocional, rompa el espejo donde se mira.

Ejemplo: Una mujer es adicta a la cocaína y, por excederse en su consumo, olvidó ir al cumpleaños de su hijo de cinco años que vive con sus abuelos. En la resaca de cocaína, mira su rostro al espejo y, después de decir incoherencias, lo azota en el piso y toma un pedazo roto de espejo para mirar sus ojos vidriosos en él. Aprieta tanto el cristal que sus dedos se cortan y cubren de sangre el pedazo de espejo que sostiene entre sus dedos.

§

Tipo de recurso: Personaje que es consciente de su deformidad de cuerpo y espíritu, y decide actuar como villano.

Obra: *Ricardo III* (Escrita aprox. 1591 y 1592)

Ejemplo en Shakespeare:

Ricardo:

El rostro ceñudo de la guerra
 ha suavizado su fruncida frente:
 y ahora, en vez de montar armados corceles
 que pongan el miedo en el alma
 del feroz enemigo, se brinca
 ágilmente en la alcoba de una dama,
 con lascivo deleite al son del laúd.

Pero yo, que no estoy formado para proezas de amor
 ni hecho para cortejar a un amoroso espejo;

yo, burdamente modelado y manco de apostura
para lucirme ante una ninfa libertina
y retozona;
yo, amputado de esa bella proporción,
tímido en mi aspecto por la mendaz naturaleza
deforme, inacabado, echado antes de tiempo
a este anhelante mundo, apenas medio hecho
y tan renqueante y fuera de lugar
que me ladran los perros cuando ante ellos me paro.
En fin, yo en estos bucólicos tiempos de paz,
no encuentro placer en qué pasar el tiempo,
excepto mirar mi sombra al sol,
y cantar mi propia deformidad.
Y pues que no puedo actuar como galán
para entretener estos blandos y redichos días,
he decidido actuar como villano
y odiar los vacíos placeres de estos tiempos.
(*Ricardo III*. Acto I. Escena I)

Ejercicio: Plantear una escena donde el personaje es rechazado por su fealdad y, por ello, se comporta de manera antisocial.

Ejemplo: Uno de los líderes de la banda de secuestradores más temidas recuerda cómo en la infancia se burlaban de él por la fealdad de su aspecto físico (pues tenía cierto grado de elefantiasis en el rostro), y eso lo llena de tristeza. Pero ahora, junto con su banda, secuestra personas de alta sociedad y, aunque obtenga el dinero del secuestro, se divierte desfigurando el rostro de sus víctimas antes de entregarlas.

Tipo de recurso: Contraponer a su propio hermano ante su padre que es el Rey para quitarlo de la carrera real.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Ricardo:

Conjuras he tramado, peligrosas sospechas,
con delirantes augurios libelos y sueños,
para poner a mi hermano Clarence y al Rey
en mortal odio uno de otro,
y si el rey Eduardo es tan sincero y justo
como yo sutil, falso y traicionero,
Clarence, será hoy estrechamente enjaulado
porque yo ante el Rey auguro
que de sus hijos, “G”, será el verdugo.
Bajad pensamientos al fondo de mi alma.

(*Ricardo III*. Acto I. Escena I)

Ejercicio: Crear una situación donde un hermano hable mal del otro ante su padre para alojar la desconfianza.

Ejemplo: Un personaje dice a su padre (quien es el dueño de la empresa) que hay un fuerte desfaldo en las ganancias de la empresa. También le dice que siguió la ruta del dinero y lo encontró sustraído en una de las cuentas de su hermano. Obviamente el personaje hizo todo el artificio para inculpar a su hermano y orientar la pérdida de confianza del padre.

§

Tipo de recurso: Maldiciones de una mujer ante el cadáver de su esposo en contra del asesino de su esposo.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Lady Ana:

[...]

Pobre imagen, fría como una llave de un santo rey, / cenizas
apagadas de la casa de Lancaster,

desangrados despojos de sangre real...

¡que se me permita invocar a tu espíritu para oír / las quejas
de la pobre Ana,

esposa de tu Eduardo, de tu inmolado hijo,
apuñalado por la misma mano que abrió estas heridas!

Mira, en estas ventanas que dejan ir tu vida
vierto el bálsamo de mis pobres ojos.

¡Oh, maldita sea la mano que abrió estos agujeros!

¡Maldito el corazón que tuvo corazón para hacerlos!

¡¡Sufra más espantosa suerte el odiado miserable / que nos
trajo la miseria con tu muerte,

que la que yo pueda desear a víboras, sapos, arañas / o bicho
viviente que se arrastre!!

Si llega a tener hijo que aborto sea,

monstruo prematuro, cuya fealdad

asuste a la vista de su madre

y sea heredero de sus desgracias.

Si tiene mujer, que sufra por su vida con él,

como sufro yo por tu muerte sin ti

y por la de mi joven esposo.

(*Ricardo III*. Acto I. Escena II)

Ejercicio: Hacer una escena donde una mujer maldiga al asesino de su esposo frente al cadáver de éste.

Ejemplo: Una mujer recibe por WhatsApp la fotografía de su esposo acribillado en todo el cuerpo. En la fotografía también dice el mensaje “¡Saludos!”, y viene un *emoji* de carita feliz. La mujer llora de rabia y, ante la fotografía del celular,

maldice al asesino de su esposo que es su propio ex amante que lo ha hecho porque ella prefirió no seguir engañando a su marido por ser el padre de su hijo pequeño...

§

Tipo de recurso: Describir la perversidad de un personaje por medio de otro personaje que haya sido alguna de sus víctimas.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Lady Ana:

¡Sucio demonio, por Dios, huye y no nos aflijas!
Tú has convertido la tierra feliz en un infierno,
poblado de gritos y profunda voces de maldición.
Si te deleitas en mirar la atrocidad de tus actos
contemplan aquí una muestra de tus matanzas.
¡Oh, señores!, mirad, mirad, las heridas de Enrique / muerto
abren sus congeladas bocas y manan sangre.
Ten pudor, montón de deformidad,
pues tu presencia hace exhalar sangre
de frías y vacías venas donde ya no habita sangre;
tus actos, sin naturaleza humana
provoca esta lluvia antinatural.
(*Ricardo III*. Acto I. Escena II)

Ejercicio: Realizar una escena donde un personaje frágil describa la perversidad de un personaje siniestro.

Ejemplo: Una niña en el kínder dice a sus amigas cómo espía por las noches a sus padres y describe lo que el papá

hace a la mamá para obtener satisfacción sexual. Las amigas se aterran de lo dicho por la niña.

§

Tipo de recurso: Implorar la más cruel de las venganzas a Dios.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Lady Ana:

¡Oh, Dios que hiciste esta sangre, venga su muerte!

¡Oh, tierra que bebiste esta sangre, venga su muerte!

¡Cielos, golpead de muerte, con un rayo al asesino,

o tierra, ábrete en honda sima y trágale pronto

como has tragado la sangre de este buen rey apuñalado /

por su mano, que el infierno guió!

(*Ricardo III*. Acto I. Escena II)

Ejercicio: Pensar una escena donde un personaje implore a Dios la venganza más cruel en contra de su peor enemigo.

Ejemplo: Un hombre va a la Villa y, frente a la Virgen de Guadalupe, llora para que la deidad le permita vengarse de la manera más sanguinaria de su peor enemigo; el cual está prófugo ya que violó al hijo recién nacido del personaje en una borrachera de días y desenfreno de cocaína. El cura mira el llanto del hombre y se compadece de él.

§

Tipo de recurso: Describir cómo el asesino mata a la víctima y, al hacerlo, se justifica echándole la culpa al muerto.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Ricardo:

Me provocó su infame lengua
que echó sus culpas sobre mis hombros sin culpa.

(*Ricardo III*. Acto I. Escena II)

Ejercicio: Diseñar una escena donde el personaje confiese el asesinato de otro personaje y lo culpe por su propia muerte.

Ejemplo: Un niño acepta que aventó por las escaleras a otro niño para hacerle daño porque se lo ganó ya que se burló de él.

§

Tipo de recurso: Ofrecer su propia vida como forma de disculpa, así como la manipulación: “yo lo maté por ti...”

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Ricardo:

Ojalá lo fuera para morir de una vez;
porque ahora me matan con viviente muerte.
Tus ojos han hecho llorar a los míos amargas lágrimas
avergonzándolo con un raudal de gotas infalibles.

Nunca supliqué ni amigo ni a enemigo,
mi lengua no aprendió la suave palabra del halago.

Pero tu belleza es ahora la recompensa
y mi orgulloso corazón suplica y empuja
a mi lengua a hablar.

No enseñes a tu boca a desdeñar,
 pues para besar se hizo, señora
 y no para el desprecio.
 Si tu vengativo corazón no puede olvidar,
 Toma esta espada de afilada punta,
 húdela si quieres en mi sincero pecho
 y haz salir el amor por esa herida.
 Desnudo lo inclino al mortal golpe
 y de rodillas te rindo mi vida.

(Se arrodilla descubriendo el pecho y ella le apunta con la espada)

No, no dudes, yo maté al Rey Enrique
 –pero fue tu belleza la que me provocó.

Vamos, termina de una vez: yo apuñalé al joven Eduardo-
 Pero fue tu rostro celestial el que me impulsó.

(Ella deja caer la espada)

(Ricardo III. Acto I. Escena II)

Ejercicio: Reflexionar una escena donde un personaje confiese su delito y, para pagar su culpa, ofrezca su vida a cambio; pero realmente lo hace para manipular al otro personaje diciéndole que lo hizo por amor.

Ejemplo: Un hombre confiesa a la esposa de su hermano que él fue quien pagó a los testigos falsos para que culparan al marido de asesinato. Al hacerlo le da una pistola y le ofrece su pecho para que la esposa dispare. La mujer lo mira a los ojos, está a punto de hacerlo, cuando el hombre dice que si acusó falsamente a su hermano fue porque siempre ha estado enamorado de ella y sufre al ver cómo su hermano no la valora como gran mujer que es... La esposa, poco a poco, baja el arma hasta soltarla al piso.

Tipo de recurso: Envolver al personaje inocente como cómplice.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Ricardo:

Eso fue en tu ira.

Repítelo y a tu palabra,

esta mano que por tu amor mató a tu amor,

por tu amor matará un amor mucho más sincero,

de ambas muertes tú serás responsable.

(*Ricardo III*. Acto I. Escena II)

Ejercicio: Pensar en una escena donde el victimario envuelva a la víctima como si fuera cómplice del delito.

Ejemplo: Un niño que ha robado el lunch de otro niño es descubierto por éste. El niño ladrón dice que ha robado por hambre y porque él ha visto cómo el niño 2 desperdicia el lunch enfrente de él, sólo para hacerlo sentir mal. El niño 1 culpa al niño 2 del robo por llevar un lunch tan abundante y desperdiciarlo ante él, que no tiene nada.

§

Tipo de recurso: Mandar matar al propio hermano.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Ricardo:

Bien pensado. Aquí la tengo.

Ejecutadlo rápido, sed duros

y no atendáis sus súplicas. Clarence,
 es elocuente y quizá pueda mover
 a piedad vuestros corazones si le escucháis.
 (Ricardo III. Acto I. Escena III)

Ejercicio: Hacer una escena donde un personaje contrate a un asesino para que mate a su hermano.

Ejemplo: Un hombre se quiere quedar con la esposa de su hermano y, por ello, lo manda matar contratando a un asesino a sueldo; al cual le dice que su hermano le robó mucho dinero y que, por tanto, merece la muerte.

§

Tipo de recurso: Hacerse pasar por creyente cuando se es un malvado que articula todo a su conveniencia.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Ricardo:
 Hago el mal y soy el primero en gritar;
 la oculta maldad que destilo
 la vierto en graves cargos sobre otros,
 Lloro por Clarence —y he sido yo
 quien le ha puesto a la sombra—
 frente a la simple necesidad de
 Derby, Hastings y Buckinham;
 y a ellos digo que la Reina y su familia
 azuzan al Rey contra mi hermano.
 Se lo creen y más, me animan a vengarme
 de Dorset, de Rivers y de Grey.
 Entonces yo, suspiro y con un trozo de Evangelio,

digo que Dios nos tiene establecido
 devolver el bien del mal que recibimos;
 cubro así mi desnuda villanía
 con viejos y sueltos retales que robo
 de las Sagradas Escrituras, pareciendo
 un santo cuanto más como el diablo actúo.
 (*Ricardo III*. Acto I. Escena III)

Ejercicio: Diseñar una escena donde un personaje finge ser muy creyente para ocultar su maldad.

Ejemplo: Un hijo suministra desde hace mucho tiempo una gota diaria de veneno en la comida que da a su viejo padre porque éste fue, según él, muy duro en su infancia. Ante los demás familiares, el hijo llora y ruega a Dios por la salud de su padre. Los demás familiares miran con compasión el llanto y los rezos del hijo.

§

Tipo de recurso: Hacer un sueño como algún tipo de premonición y enunciarlo con imágenes poéticas.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Brakenbury:
 Decidme os ruego, ¿qué sueños fueron éstos?
 Clarence:
 Creí haber huido de la Torre
 y embarcaba para alcanzar Borgoña
 en compañía de mi hermano Gloucester,
 quien me invitaba a dejar mi camarote

y salir a pasear a cubierta;
 miramos desde allí hacia Inglaterra
 y evocamos los mil momentos duros
 que pasamos en las guerras de Lancaster
 y York. Al reconocer la mareante cubierta,
 me pareció que Gloucester tropezaba,
 y en su caída –al tratar de sujetarlo–,
 dio conmigo fuera de la borda,
 en las revueltas olas de alta mar.
 ¡Oh, Señor! ¡Qué dolor creí sentir al ahogarme!
 ¡Qué horrible zumbido del agua en mis oídos!
 ¡Qué imágenes horribles de la muerte ante mis ojos:
 miles de naufragos llenos de espanto,
 miles de hombres devorados por los peces!
 Lingotes de oro, enormes áncoras, amontonadas / perlas,
 piedras preciosas y valiosas joyas,
 dispersas todas en el fondo del mar.
 Algunas, se alojaban en las calaveras de los muertos
 y, en las vacías cuencas donde habitaran ojos, se incrustaban
 –como escarnio de ellos– refulgentes gemas,
 que al ciénago profundo del abismo cortejaban,
 burlándose de los huesos esparcidos.
 (Escena del asesinato de Clarence. Acto I. Escena IV. “La
 Torre de Londres”)

Ejercicio: Hacer una escena donde un personaje describa a otro un sueño donde le pasa algo por medio de imágenes poéticas que sean sórdidas o tenebrosas.

Ejemplo: Una mujer cuenta su sueño a su esposo donde le describe cómo su hermana le dice palabras en otro idioma que no entiende y, mientras lo hace, le da pecho a su hijo que murió en el parto. La mujer se siente angustiada porque en el sueño, la hermana estrella contra el piso al bebé y la

señala como si la acusara. El marido la abraza y la mujer llora porque ella tuvo un aborto que no sabe el marido.

§

Tipo de recurso: Hacer un favor a otro y éste le paga mal, así como enfatizar los hijos y la mujer del personaje mal correspondido.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Clarence:

¡Ay, Brakenbury, yo cometí todo esto
que ahora declara contra mi alma,
por la causa de Eduardo y mira cómo me paga!
¡Oh, Dios, si mi honda oración no te calmara
y quieres castigar mis errores,
descarga sobre mí solo tu ira
y perdona a mi mujer inocente y a mis pobres niños.
Te ruego, guardián, permanezcas aún conmigo:
me pesa el alma y quisiera dormir.

(Escena del asesinato de Clarence. Acto I. Escena IV. “La Torre de Londres”)

Ejercicio: Diseñar una escena donde el personaje se lamenta de haber ayudado a otro personaje que no le correspondió.

Ejemplo: Un hombre se queja ante su mujer de que su mejor amigo no le pagó el dinero que le había prestado (pues le mintió diciendo que lo utilizaría para hacer una gran inversión pero sólo lo defraudó), y el cual era el ahorro para que su hijo estudiara en una escuela de gran prestigio.

§

Tipo de recurso: Sentir miedo por condenar el espíritu propio antes de asesinar.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Asesino 2

¿Qué, le acuchilló mientras duerme?

Asesino 1

No, dirá que fue una cobardía, cuando despierte.

Asesino 2

¡Cómo! No despertará hasta el día del Juicio Final.

Asesino 1

Bueno, entonces dirá que le apuñalamos durmiendo.

Asesino 2

La mención de esa palabra “Juicio”, ha creado en mí un cierto remordimiento.

Asesino 1

¿Qué, tienes miedo?

Asesino 2

De matarlo no, teniendo la orden, pero sí de condenarme por haberle matado, contra lo cual ninguna orden me defenderá.

Asesino 1

Creí que estabas convencido.

Asesino 2

Y lo estoy: a dejarle vivir.

Asesino 1

Iré a contárselo al duque de Gloucester.

Asesino 2

No, te lo ruego, quédate un momento; espero que se me pase pronto esta vena de compasión. No me abandona si no es contando hasta veinte.

(Escena del asesinato de Clarence. Acto I. Escena IV. “La Torre de Londres”)

Ejercicio: Hacer una escena donde el asesino se arrepienta antes de matar a la víctima y le hable sobre Dios a su cómplice.

Ejemplo: Un hombre tiene la orden de matar al enemigo de su patrón (el cual es un político muy poderoso). Cuando está a punto de accionar la pistola para acribillarlo en el estacionamiento de un centro comercial, se arrepiente y dice a su cómplice que no lo puede hacer porque vio en el retrovisor del auto de la víctima una cruz que colgaba y eso le hizo pensar en Dios y en no condenar más su alma. El cómplice le contesta que está loco, que si no lo matan, entonces el jefe se enojará mucho con ellos y las consecuencias serán muy graves. Aun así, el hombre duda en matar a la víctima y, entonces, el cómplice le arrebató el arma de fuego para disparar.

§

Tipo de recurso: Emplear argumentos de justicia y de la ley (“¿quién me condena?”, “¿por qué se me condena?”, “¿bajo qué ley se me condena?”) por parte de la víctima antes de ser asesinado.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Clarence:

¿Os han escogido entre todos los hombres del mundo para asesinar a un inocente?

¿Dónde están las pruebas que me acusan?
 ¿Qué orden legal se ha presentado ante el rígido juez o quién ha dictado la amarga sentencia de muerte del pobre Clarence? Antes de ser convicto por el curso de la ley, es ilegal amenazarme con la muerte. Os exhorto, si tenéis esperanza de redención, por la amada sangre de Cristo derramada por amor de nuestros graves pecados, a que os marchéis y no pongáis las manos sobre mí, pues vuestro propósito es condenable.
 (Escena del asesinato de Clarence. Acto I. Escena IV. “La Torre de Londres”)

Ejercicio: Diseñar una escena donde la víctima neutralice a los asesinos a sueldo para que no lo maten, utilizando recursos de la ley.

Ejemplo: Un hombre que defraudó a su socio convence a los asesinos de que no lo maten con argumentos de la ley; les dice que si lo matan, la policía investigará al autor porque él ha dejado instrucciones de inculpar a su socio si no aparece vivo. También les enfatiza que su socio los va mandar matar para que la policía no los atrape y los haga confesar. Los sicarios dudan de matar o no a la víctima.

§

Tipo de recurso: Evocar la ley de Dios por parte de la víctima antes de ser asesinado.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Clarence:
 ¡Equivocados vasallos! El gran Rey
 de reyes, ordena en las tablas de su ley

que no matarás. ¿Vas a rechazar su precepto y cumplir el de un hombre?

Tened en cuenta que Él sostiene

La venganza en su mano y la arrojará

sobre la cabeza de aquel que rompa su ley.

(Escena del asesinato de Clarence. Acto I. Escena IV. “La Torre de Londres”)

Ejercicio: Plantear una escena donde la víctima evada la muerte por la mano de sus asesinos a partir de invocar la ley de Dios.

Ejemplo: Un ladrón que está a punto de ser linchado por la gente en la calle, menciona la ley de Dios para que no le hagan nada. La muchedumbre, al escuchar los ruegos del ladrón hacia Dios, no le hace nada.

§

Tipo de recurso: Mandar matar al propio hermano y hacer creer que el hermano que mandó asesinar ama al hermano víctima.

Obra: *Ricardo III*

Ejemplo en Shakespeare:

Clarence:

¡Oh! Si amáis a mi hermano, no me odiéis a mí:

yo soy su hermano y le amo a él.

Si os han sobornado, regresad,

yo os enviaré a mi hermano Gloucester, quien

os recompensará mejor por mi vida

que Eduardo por las noticias de mi muerte.

Asesino 1:

Estáis engañado. Vuestro hermano Gloucester os odia.

Clarence:

¡Oh, no, me ama y me ayuda

con cariño! Id a verle de mi parte.

(Escena del asesinato de Clarence. Acto I. Escena IV. “La Torre de Londres”)

Ejercicio: Elaborar una escena donde la víctima crea que su victimario le ama.

Ejemplo: Un jugador de fútbol no es considerado para jugar la final del campeonato. Él pregunta la razón y el entrenador le dice que por orden del dueño del equipo no está en la alineación. Él se sorprende y no lo cree porque el dueño del equipo es su hermano quien le ha dicho que siempre lo apoyará en su carrera. El jugador no lo acepta y llama por teléfono a su hermano para que ordene al entrenador que lo meta a jugar. Nunca le contesta el teléfono.

§

Tipo de recurso: Hacer una trama que contenga una subtrama.

Obra: *El Rey Lear* (1610)

Ejemplo en Shakespeare:

Empieza como un cuento, una leyenda, planteando dos líneas de argumentos. El Rey que reparte el reino entre sus hijas sometiendo el amor al capricho jerárquico y a la arbitrariedad del poder y, por otra parte, el conflicto entre Edmund y su hermano Edgar. (Lázaro, 2001 p. 169)

Ejercicio: Diseñar una trama central que aloje una trama secundaria y ambas tengan algún tipo de conexión entre el tema, los personajes, o el conflicto...

Ejemplo: La trama principal trata sobre un hombre que es rechazado por una mujer porque ella tiene otro amor y, entonces, el hombre jura vengarse de ella mandando aniquilar a su amor. La subtrama puede ser: el mejor amigo del hombre tiene problemas con su novia porque ella piensa que él no la ama lo suficiente y, por ello, ella cada vez es más fría y el amigo del hombre sospecha de infidelidad por parte de ella. La conexión de la trama y la subtrama es que ambos personajes no entienden a sus respectivas mujeres.

§

Tipo de recurso: Hacer que un personaje pregunte a otro una disyuntiva complicada por responder.

Obra: *El Rey Lear*

Ejemplo en Shakespeare:

Lear:

Traedme un mapa: Sabed que hemos dividido en tres
nuestro reino y en nuestra fija intención
liberar a la edad de negocios y cuidados,
pasándolos a fuerzas más jóvenes, mientras nos,
sin esa carga, nos arrastramos a la muerte,
decidme hijas mías, puesto que ahora dejamos
/ mando, territorio y preocupaciones de Estado,
cuál de vosotras podemos decir que nos ama más, ...
(*El Rey Lear*, Acto I. Escena I)

Ejercicio: Realizar una escena donde un personaje pregunte a otro sobre algo que sea muy difícil de responder porque implica afecto y emociones...

Ejemplo: La mujer le dice al hombre: ¿matarías a alguien por mí?

§

Tipo de recurso: Hacer que un par de personajes comploten contra otro.

Obra: *El Rey Lear*

Ejemplo en Shakespeare:

Goneril:

Hermana, no es poco lo que tengo que decir sobre lo que muy cerca nos atañe. Ya has visto lo cambiante que está en la edad. Lo que hemos observado de ello no es poca cosa. Siempre amó más a nuestra hermana; y el poco juicio con que la ha rechazado evidencia lo peor.

Regan:

Flaquezas de la edad; aunque nunca tuvo demasiado dominio de sí mismo.

Goneril:

Te pido que nos pongamos de acuerdo: si nuestro padre mantiene el poder con semejante disposición, esta reciente entrega de su herencia no hará sino perjudicarnos.

Regan:

Seguiremos pensando en ello.

Goneril:

Debemos hacer algo y pronto.

(*El Rey Lear*, Acto I. Escena I)

Ejemplo: Empleado 1 dice a Empleado 2: ¿has visto cómo el nuevo empleado trabaja más que nosotros? El empleado 2 responde: ¡es un maldito hipócrita que lo hace para quedar bien con el jefe! Empleado 1: ¡tendremos que quitarlo del camino! Empleado 2: ¿Cómo? Empleado 1: Hagamos creer al jefe que ese imbécil está cortejando a su mujer...

§

Tipo de recurso: Sabiduría del Bufón como sabiduría de vida.

Obra: *El Rey Lear*

Ejemplo en Shakespeare:

Bufón:

Tío, si yo tuviera dos sombreros y dos hijas...

Lear:

¿Qué, muchacho?

Bufón:

Pues que en caso de darles a ellas todas mis propiedades, guardaría los dos gorros para mí. Éste es el mío; vete a mendigar uno a tus hijas.

Lear:

Cuidado, pillastre, el látigo.

Bufón:

La verdad es el perro que hay que echar a la perrera a latigazos, mientras la gran perra cazadora apesta junto al fuego.

Lear:

¡Peste amarga sobre mí!

Bufón:

Granujilla, te daré algunos consejos.

Lear:

Hazlo

Bufón:

Toma nota, tío:

Ten más de lo que muestres,
habla menos de lo que sepas,
presta menos de lo que poseas,
cabalga más de lo que camines,
cerciórate antes de creer,
apuesta menos de lo que juegues,
dejad la bebida y las putas
y estate en tu casa,
así tendrás más de dos dieces por veinte.

(*El Rey Lear*, Acto I. Escena IV)

Ejercicio: Diseñar un diálogo donde un subalterno muestre al jefe que es un imbécil.

Ejemplo: El viejo dueño de una agencia automotriz ha regalado un auto de lujo a su joven amante, la cual se lo ha llevado para estrenar a Acapulco en un viaje “exclusivo” de amigas. El dueño de la agencia también da la tarjeta de crédito a su amante para que se divierta durante el fin de semana. El dueño regresa a la oficina de la agencia y el más fiel de sus viejos empleados, con quien tiene mucha confianza, le dice que, en ocasiones, el viejo es doblemente imbécil porque no ha aprendido nada de sus años de experiencia y por creer en la fidelidad de su joven amante. El dueño de la agencia quiere reprender al viejo empleado pero finge no escuchar nada...

Referencias

- ARTILES, G. (2004), *Un enigma llamado Shakespeare*, Fondo de Cultura Económica.
- AZAR, H. (1988), *Cómo acercarse al teatro*, Plaza y Valdés.
- BALLÓ, J. y Pérez, X. (2015), *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Anagrama.
- BENTLEY, E. (1998), *La vida del drama*, Paidós.
- BLOOM, H. (2005), *Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Anagrama.
- BLOOM, H. (2008), *Shakespeare. La invención de lo humano*, Verticales de bolsillo.
- CARRIÓN, J. (2015), *Teleshakespeare. Las series en serio*, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- CEBALLOS, E. (2013), *Cómo escribir teatro. Historia y reglas de dramaturgia*, Escenología.
- CHIMAL, C. (2012), *Futurama*, Fondo de Cultura Económica.
- COHEN, R. (2016), *Cómo piensan los escritores. Técnicas, manías y miedos de los grandes autores*, Blackie Books.
- COLERIDGE, S. (1977), *Shakespeare y la aptitud poética. Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/96154c33-bb51-4bae-ab0f-43b5e6568cd7/shakespeare-y-la-aptitud-poetica>

- CROCE, B. (2020), *Shakespeare. La poética de la creación*, La pajarita de papel.
- DANAN, J. (2012), *Qué es la dramaturgia*, Paso de Gato.
- EDMONDSON, P. (2016), *Shakespeare*, Turner Publicaciones.
- EGRI, L. (2009), *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, UNAM-CUEC.
- GARCÍA LORENZANA, F. (presentación, selección y traducción). (2016), *50 razones para amar a Shakespeare*, Plataforma Editorial.
- GERARD, A. (2009), *Un ensayo sobre el genio*, Siruela.
- HIDALGO ANDRÉU, P. (2012), El texto shakesperiano como crítica cultural: de Brave New World a Mrs Caliban, en De la Concha, A. (coord.), *Shakespeare en la imaginación contemporánea. Revisiones y rescritura de su obra*, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- HUGO, V. (s/f), *William Shakespeare*, Valencia, F. Sempere y Compañía
- LÁZARO E. (2001), *William Shakespeare. El cuchillo de la mente*, Valdemar.
- MAMET, D. (2008), *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama* (2a, ed). Alba Editores.
- PASO, F. (2004), ¿Qué hay en un hombre?, en Artiles, G. *Un enigma llamado Shakespeare*, Fondo de Cultura Económica.
- SHAKESPEARE, W. (2000), El mercader de Venecia, *Obras selectas*, Edimat Libros.
- SHAKESPEARE, W. (2010), *Ricardo III*, Andrés Bello.
- STEINER, G. (2012), *La muerte de la tragedia*, Siruela-Fondo de Cultura Económica.

Índice

Presentación	11
¿Por qué es importante la obra de William Shakespeare?	15
William Shakespeare: ¿escritor enmascarado detrás de otros escritores?	33
Legado shakesperiano: ¿cuál es la herencia de la obra dramática de William Shakespeare?	53
Recursos dramáticos shakesperianos: análisis y ejercicios	69
Referencias	107

La tempestad de la palabra...
algunos recursos dramáticos shakesperianos aplicables a la narrativa
de ficción

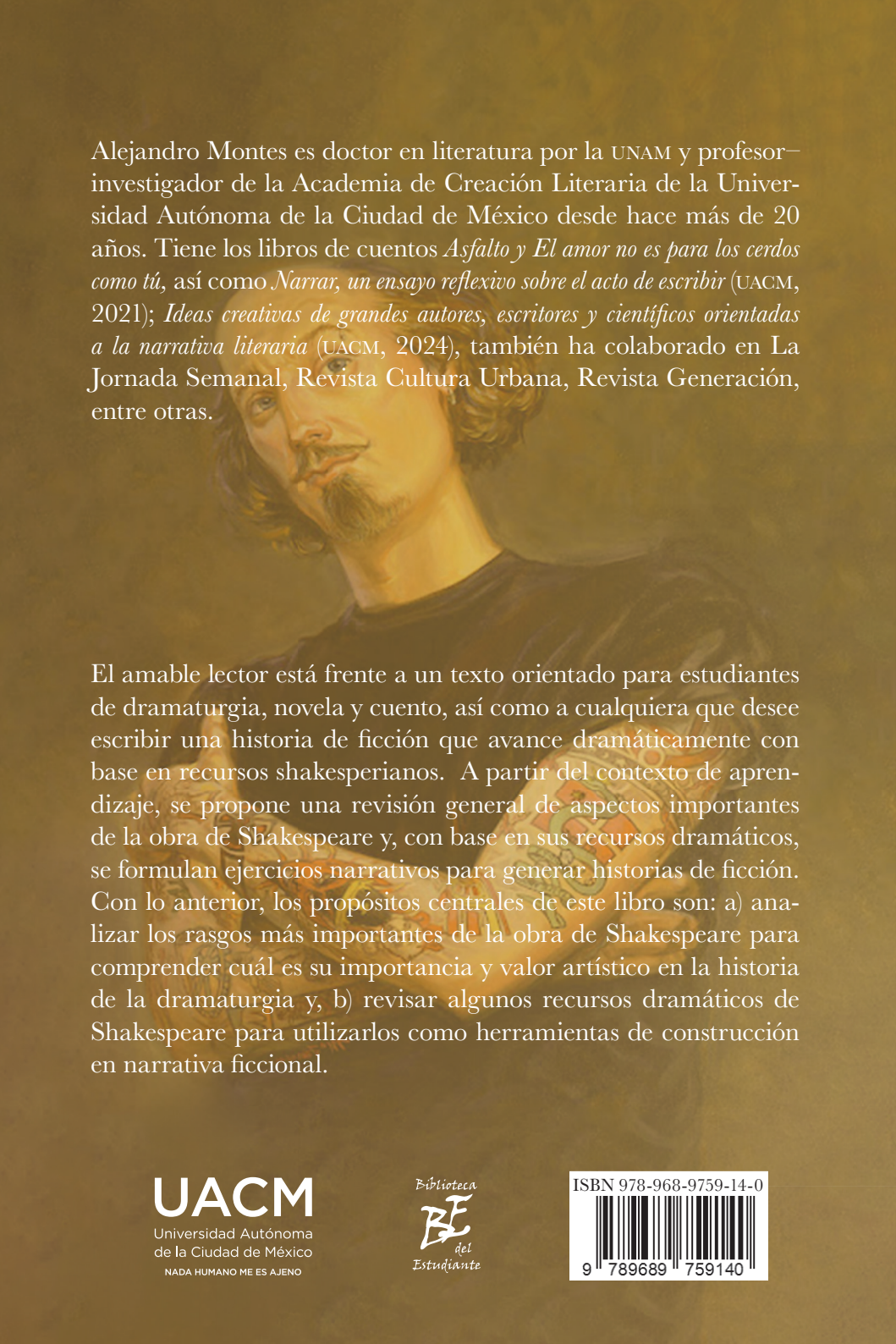
se terminó de imprimir en junio de 2026,
en los talleres de impresión de la
Universidad Autónoma de la Ciudad de México,
San Lorenzo, 290, col. Del Valle,
Alcaldía Benito Juárez, c.p. 03100, CDMX

El tiraje fue de 500 ejemplares.

Corrección de estilo: Nancy Sanciprián

Cuidado de edición: Betzabe Cano

Diseño editorial: Sergio Javier Cortés Becerril



Alejandro Montes es doctor en literatura por la UNAM y profesor–investigador de la Academia de Creación Literaria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México desde hace más de 20 años. Tiene los libros de cuentos *Asfalto* y *El amor no es para los cerdos como tú*, así como *Narrar, un ensayo reflexivo sobre el acto de escribir* (UACM, 2021); *Ideas creativas de grandes autores, escritores y científicos orientadas a la narrativa literaria* (UACM, 2024), también ha colaborado en *La Jornada Semanal*, *Revista Cultura Urbana*, *Revista Generación*, entre otras.

El amable lector está frente a un texto orientado para estudiantes de dramaturgia, novela y cuento, así como a cualquiera que desee escribir una historia de ficción que avance dramáticamente con base en recursos shakesperianos. A partir del contexto de aprendizaje, se propone una revisión general de aspectos importantes de la obra de Shakespeare y, con base en sus recursos dramáticos, se formulan ejercicios narrativos para generar historias de ficción. Con lo anterior, los propósitos centrales de este libro son: a) analizar los rasgos más importantes de la obra de Shakespeare para comprender cuál es su importancia y valor artístico en la historia de la dramaturgia y, b) revisar algunos recursos dramáticos de Shakespeare para utilizarlos como herramientas de construcción en narrativa ficcional.

UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
NADA HUMANO ME ES AJENO

Biblioteca
BE
del
Estudiante

ISBN 978-968-9759-14-0

