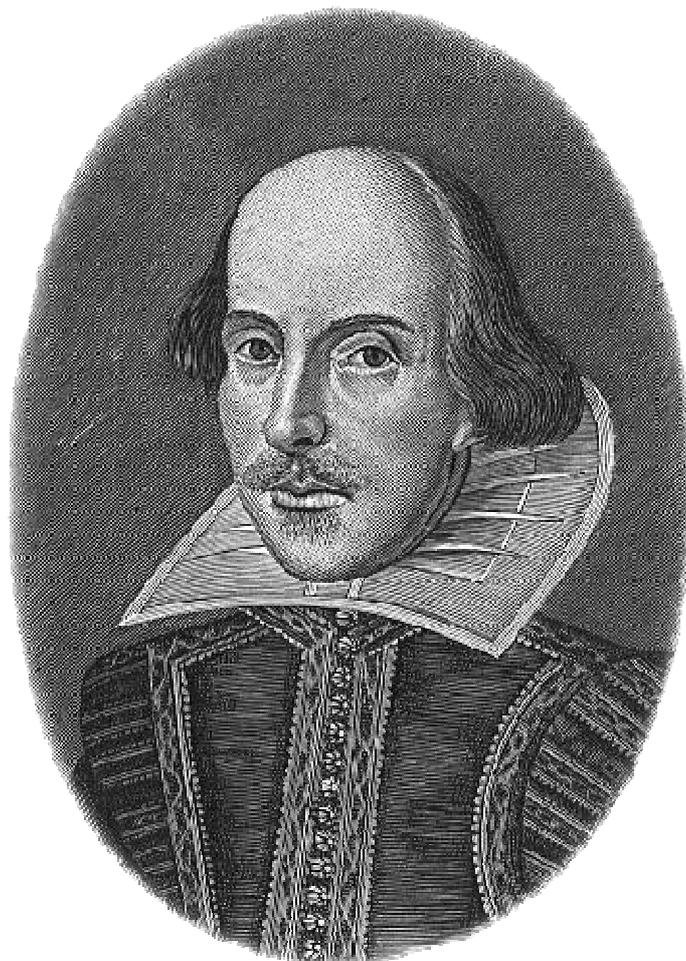


REVISTA LITERARIA KATHARSIS

# “Relativismo gnoseológico en las obras de William Shakespeare”

---

Lic. Paola Susana Solorza



Lic. Paola Susana Solorza  
-Universidad de Buenos Aires-  
[learningspanishba@hotmail.com](mailto:learningspanishba@hotmail.com)

Digitalizado por Revista literaria Katharsis  
[http:// www.revistakatharsis.org/](http://www.revistakatharsis.org/)  
Rosario R. Fernández  
[rose@revistakatharsis.org](mailto:rose@revistakatharsis.org)

## “Relativismo gnoseológico en las obras de William Shakespeare”

*Lic. Paola Susana Solorza*

-Universidad de Buenos Aires-  
learningspanishba@hotmail.com

Abstract: This research, concerning William Shakespeare and the historical context in which he wrote, is to demonstrate that Shakespeare portrays Truth as being relative throughout his literary work and that, ultimately, it is impossible for language to represent the world absolutely and accurately.

*“El libro no es otra cosa que el tránsito  
del mundo al teatro, la aparición teatral  
del mundo como texto... no una obra  
entre otras, sino la puesta en obra  
de todo lo que es...”*

*Philippe Sollers,  
“Literatura y totalidad”,  
La escritura y la experiencia de los límites*

La obra de William Shakespeare se inscribe en el período isabelino, en la Inglaterra del siglo XVI y, posteriormente, en el jacobino -la Corte de Jacobo I-, principios del siglo XVII, época en que da a luz sus últimas obras.

Este tramo histórico que arranca en el siglo XVI, con el absolutismo monárquico de la Reina Isabel I, supone una tensión creciente entre ciertos presupuestos gnoseológicos heredados de la Edad Media y las emergentes innovaciones que, poco a poco, iban abriéndose camino.

Aquella herencia medieval suponía una clara unificación a todo nivel: científico, religioso y político. Tal como Tillyard afirma en *La cosmovisión isabelina*,

se trataba de “un universo ordenado según un sistema fijo de jerarquías”<sup>1</sup> donde reinaba el “Orden” en sus más diversas expresiones: la cadena del ser, la danza cósmica, la teoría de las correspondencias y la duplicación micro-macrocósmica.

A nivel científico todavía reinaba la concepción geocéntrica, expuesta en la teoría clásica, donde la Tierra era concebida como centro del Universo. Ptolomeo demuestra que “todo es medida, música, todo concuerda y según su sitio emite la luz o la recibe... la Tierra está en el centro, fija, a su alrededor, con movimientos circulares y uniformes, se desplazan los cuerpos, insertos en distintas esferas”<sup>2</sup> Ya en Aristóteles encontramos esta cosmología esférica que se sostendrá durante toda la Edad Media y que el siglo XVI acogerá para preservar, en parte, la tranquilidad propia del hombre medieval, con plena seguridad de su lugar en el mundo. Sin embargo, la progresión de los cambios es inevitable y a fines de la primera mitad del siglo XVI, en 1543, Nicolás Copérnico opone al geocentrismo, el sistema heliocéntrico: “El centro del sistema lo ocupa el Sol y no la Tierra, que gira en torno a aquél como cualquier otro planeta.”<sup>3</sup> Obviamente la reformulación produce un desfase a partir del cual el centro deviene periferia, esto debió haber dado lugar a un cuestionamiento científico acerca de la validez o invalidez de las teorías, afectando, por lo tanto, el lugar de la Verdad.

De todos modos, como afirma Severo Sarduy en su obra, *El Barroco*: “Copérnico viene a perturbar el orden pero no se trata de una deconstrucción...” pues “modifica el sistema pero no lo subvierte”<sup>4</sup>, puesto que éste se mantiene pero con otro eje -el Sol-. Esta cerrazón sistémica es tal vez la que permite esa convivencia, en el período isabelino, junto a todo un conjunto de correspondencias jerárquicas que configuran una “*imago mundi*” aún estable.

Será Kepler -fines del XVI / principios del XVII- quien contribuya a la apertura del sistema, oponiendo a la concepción circular de las esferas (resto que

---

<sup>1</sup> Tillyard: 1984; p. 17.

<sup>2</sup> Sarduy: 1968; p. 34.

<sup>3</sup> Coleclough – Mora – Wille: 1996, p. 66.

<sup>4</sup> Sarduy: 1968; p. 32.

Copérnico guardaba todavía por influencia del esquema aristotélico), la concepción elíptica. Ya no se trata de círculos perfectos sino de elipses, perdiéndose la noción de centro único. Con Kepler se deconstruye finalmente el sistema. Sarduy afirma que este descentramiento conlleva “el pensamiento de la infinitud... sin lugares ni espesores precisos”<sup>5</sup>. Esto ha de haber ocasionado una perturbación radical del hombre y su relación con el mundo, pues tanto el lugar de la Verdad como el del sujeto cognoscente comienzan a desmembrarse y la aparente unidad que la época isabelina había heredado de la Edad Media, ocupa ahora el lugar de una ilusión.

Algo semejante ocurre en el plano religioso. Durante la Edad Media, la Iglesia fue el factor de cohesión, organización y centralización de la vida de Occidente, aunque a partir de los siglos XIV y XV, la unidad religiosa comienza a tambalearse con el denominado Cisma de Occidente (1378-1417) que divide a la Cristiandad y cuestiona la autoridad papal. Pero es en el siglo XVI, época que nos compete, cuando tiene lugar la Reforma de Lutero, en 1517, a partir de la cual cabe destacar la importancia de las tesis luteranas sobre la libre interpretación de la Biblia, hecho que ofrece un claro contraste con la univocidad de sentido que la Iglesia Católica imponía a la lectura bíblica. De este modo, se accede a un cuestionamiento de la Verdad y, paralelamente, del poder que la sustenta. En el plano político esto es obviamente percibido como una amenaza, pues a partir de esta libertad en el conocimiento ya se estaría dando cuenta de que las verdades no son más que convenciones sociales y tal como afirma Jorge Dotti en “Razón y Modernidad”: “que unos manden a los muchos sólo puede lograrse por consenso”<sup>6</sup> con lo cual la monarquía podía entonces, ser cuestionada.

La época isabelina es un momento histórico de tensión entre lo heredado y lo emergente, apegada aún a la tradición y, al mismo tiempo, reflexionando sobre su posible reformulación. Las obras de Shakespeare estarán atravesadas

---

<sup>5</sup> Íbidem; p. 36.

<sup>6</sup> Dotti: 1991; p. 17.

por toda esta problemática y darán cuenta del cuestionamiento a los presupuestos dados. Dicho cuestionamiento deberá entenderse como “relativización” de todo lo que pretenda erigirse el lugar de un absoluto –el lugar de la Verdad-. Esto se encuentra en estrecha relación con lo ya mencionado acerca del ámbito científico y religioso, donde la aparente unidad comienza a ser socavada.

A partir de aquí entonces, el presente trabajo tendrá por objeto demostrar que en las siguientes obras: *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta*, *La Tempestad* y *Troilo y Crésida*, se pone de manifiesto un cuestionamiento de lo cognoscible a través del lenguaje, en esa compleja relación que se establece entre lenguaje y realidad - y que denominaremos “representación”-

Este planteamiento que en las obras shakespearianas se da entre los siglos XVI y XVII, conformará el eje central que impulsará fuertemente todo el pensamiento moderno hasta nuestros días. En “Razón y Modernidad”, Jorge Dotti define a la modernidad afirmando que “ante todo, el [nuevo] modelo se caracteriza por un fuerte desplazamiento hacia la gnoseología [...] se concluye en la renuncia a saber cómo son las cosas en sí mismas, en beneficio del esfuerzo por dilucidar cuáles son las condiciones que nos permiten conocer algo...”<sup>7</sup> y tal es el procedimiento al interior de las obras seleccionadas para el análisis, con lo cual vemos que su autor se inclinó más por el polo innovador de su época, dejando un poco de lado el peso de la tradición, en este sentido. Será esta noción de un Shakespeare “moderno” la que nos permitirá establecer luego una comparación con la obra de Jorge Luis Borges, dado que éste retoma a Shakespeare siguiendo efectivamente la línea gnoseológica.

Finalmente, en estrecha relación con todo aquello que relativiza las posibilidades de aprehensión de una verdad absoluta, se situará el problema de la identidad, pues la reflexión sobre los límites de todo conocimiento repercutirá generando una desconfianza con respecto a la conciencia que conoce, dando

lugar a la crisis del sujeto.

Una primera definición amplia y general del concepto de representación es la siguiente: “figura, imagen o idea que sustituye a la realidad”<sup>8</sup> Esto estaría dando cuenta de dos ámbitos bien diferenciados: la realidad y aquello que la sustituye. La realidad es en sí misma producto de una sustitución y dado que como Walter Benjamin afirma en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, “... no podemos representarnos en ninguna cosa una completa ausencia de lenguaje”<sup>9</sup>, toda actividad gnoseológica estaría determinada en gran parte por éste. *Hamlet* es, sin duda, un claro ejemplo de esta problemática. En el Acto I, escena 3, Laertes, dirigiéndose a Ofelia afirma: “... si dice que te quiere, conviene a tu sensatez creerlo en la medida en que pueda hacer un hecho de sus palabras... que es sólo en la medida en que le acompañen las principales opiniones de Dinamarca.” Es decir, que ya desde el comienzo de la obra, se pone de manifiesto una desconfianza con respecto al lenguaje como algo que se encuentra, en cierta medida, alejado de los hechos o la realidad propiamente dicha; en otros términos, está claro que esta disyuntiva aparece ante una imposibilidad de asimilar las palabras a los hechos. Resulta interesante añadir a esto la idea de que la correcta adecuación palabra-realidad sólo pueda lograrse mediante el consenso o el acuerdo conjunto, pues ello remite no sólo al hecho de que Hamlet sea Príncipe y, por lo tanto, sus palabras requieran la aceptación de su rango sino que, en una lectura más lingüística si se quiere, esto estaría poniendo el énfasis en aquella cualidad necesaria de la palabra en tanto signo para ser aceptada como tal, lo que Saussure denominaba “el carácter colectivo del signo”; esto deja vislumbrar otra característica más importante que es la arbitrariedad en las denominaciones, lo que hace necesario ese acuerdo y lo que a la vez, genera la desconfianza en el acto de nombrar como algo alejado de

---

<sup>7</sup> Dotti: 1991; p. 20. (El subrayado es mio)

<sup>8</sup> *Diccionario Enciclopédico Abreviado*: 1955; Vol. VI; p. 1049. (El subrayado es mío)

la cosa en sí.

En el mismo Acto I, escena 3, Hamlet se ve en la necesidad de otorgar cierto aval a las palabras y lo hace mediante el juramento. Según Austin<sup>10</sup> el juramento es un tipo de discurso performativo donde palabra y acto se dan de manera simultánea y, por lo tanto, habría en este caso, una asimilación más que una disyuntiva. Sin embargo, esto mismo es puesto en duda por Polonio, quien manifiesta una profunda desconfianza hacia los juramentos de Hamlet: “En resumen, Ofelia, no creas sus juramentos... que respiran como celestinos santificados y piadosos para engañar mejor.” (Acto I, esc. 3)

Significativamente el segundo juramento que tiene lugar en la obra se lleva a cabo ante aquello que en reiteradas oportunidades es considerado como “una ilusión”, el espectro del padre. Hamlet ordena a Marcelo y Horacio: “no hagáis saber jamás lo que habéis visto esta noche” (Acto I, esc. 5), donde, si bien la palabra se convierte en acto por medio del juramento, el sentido que le sirve de base remite no a una realidad concreta sino a algo que trasvasa los límites de la racionalidad y pertenece al ámbito de lo sobrenatural, con lo cual el origen de dicho juramento es factible de ser puesto en duda, como producto de una motivación “ilusoria”: jurar no contar aquello que aún más distante que la realidad del lenguaje, jamás podría ser dicho. A todo esto Hamlet agrega: “Horacio, hay más cosas en el cielo y la tierra, que cuantas se sueñan en nuestra filosofía.” (Acto I, esc. 5) De este modo, se muestra cómo a la incapacidad del lenguaje para expresar se suma el problema gnoseológico, dado que no se puede dar cuenta de aquello que se desconoce.

A partir del Acto II, esc. 1, surge lo que denominaremos “representación en segundo grado”, es decir, una representación menor dentro de la representación mayor que es la que configura la obra; también llamada “metarrepresentación”, siendo ésta la locura “simulada” por Hamlet. Con ello

---

<sup>9</sup> Benjamín: 1986; p. 139.

<sup>10</sup> Austin: 1980.

entra en juego otro concepto fundamental, caro a Shakespeare, el de “apariencia”, aparentar ser lo que no se es y, bajo esta noción, surge nuevamente la cuestión de las limitadas capacidades cognoscitivas: ¿cómo llegar a conocer lo real si median incluso las apariencias que engañan a la percepción?

La representación en segundo grado es además una reflexión al interior de la obra sobre la propia naturaleza de todo lenguaje que es en sí mismo representación. Anne Barton en ‘Shakespeare and the limits of language’ afirma: ‘Words do not simply interpret events and emotions. They create reality in the act of defining it’<sup>11</sup> Como si se tratara de crear una realidad paralela, lo cual retoma aquella idea de “sustitución” de una cosa por otra que habíamos esbozado en una primera definición general del concepto de representación. Si equiparamos sustitución a creación, es posible establecer toda una sinonimia que nos llevará indefectiblemente al concepto de “ficcionalización”. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche afirma que “la verdadera esencia de las cosas es una invención del ser pensante... sin la cual no sería capaz de representarse las cosas a sí mismo” a lo que luego agrega: “sería imposible tener conocimiento de algo sin haberlo falsificado de esta manera.”<sup>12</sup> De este modo, la verdad no sería más que una invención, confluyendo en una síntesis verdad/falsedad donde cada uno se torna su contrario o literalmente “es” su contrario. Esto en *Hamlet* se manifiesta como “puesta en abismo”, el nivel de representación donde ficción y realidad se confunden y que Hamlet introducirá diciendo: “EL drama es la realidad en que atraparé la conciencia del Rey.” (Acto II, esc. 2) Sólo a través de la ficción Hamlet podrá acceder a la verdad -y comprobar que su tío es realmente el asesino de su padre- contribuyendo a una relativización radical de la misma.

Inmediatamente antes de que se produzca la “puesta en abismo” dentro de la obra, tiene lugar el questionamiento de la identidad: “Ser o no ser: esa es la

---

<sup>11</sup> Barton: 1971, pp. 19-30. (El subrayado es mío)

<sup>12</sup> Nietzsche – Vahinger: 1990; p. 27. (El subrayado es mío)

cuestión” (Acto III, esc. 1), donde hay una relativización del ser por medio de su negación, la muerte pero donde, a su vez, es relativizada la muerte misma. Hamlet sostiene: “... tiene que preocuparnos qué sueños podrán llegar en ese sueño de muerte”. Puesto que soñamos en vida cabría la posibilidad de soñar la muerte y aún trasvasar ese estado con futuros sueños. Por lo tanto, no hay en el discurso de Hamlet afirmación del ser, ni siquiera del “no ser” sino mera dubitación. Como se había mencionado en la introducción al presente trabajo: al ser cuestionado el lugar de la Verdad en el discurso, el sujeto comienza a dudar de sí mismo. Si como afirma Dotti en “Razón y Modernidad”, “el objeto de conocimiento depende de las condiciones subjetivas del conocer”<sup>13</sup>, desde el momento en que ese objeto es relativizado en una ficción, el sujeto que es el que crea esa ficción, comienza a ver sus propias limitaciones para con la “ilusión” de verdad, incluso de su propia identidad, y se desconoce: “¿Fue Hamlet quien ofendió a Laertes? Nunca Hamlet, si Hamlet es arrebatado de sí mismo y cuando no es él mismo, si ofende a Laertes no es Hamlet quien lo hace. Hamlet lo niega. ¿Quién lo hace entonces? Su locura. Si así es, Hamlet forma parte de los ofendidos, su locura es el enemigo del pobre Hamlet”. (Acto V, esc. 2) En este caso, la crisis de la identidad está representada a través de la locura, una locura en principio fingida que constituye luego el asidero perfecto para desembocar en la bifurcación del ser. La locura actúa como negatividad, vaciando de sentido la identidad del propio Hamlet. En este punto resulta interesante establecer la relación con John Keats, poeta romántico inglés, y lo que él denomina ‘negative capability’: ‘its essence is that it has no self -it is everything and nothing [...] I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason’<sup>14</sup>

Hamlet es y no es Hamlet, es todo y nada a la vez. En un breve relato,

---

<sup>13</sup> Dotti: 1991; p. 18.

<sup>14</sup> Hough: 1963, p. 170

“Everything and nothing”, Jorge Luis Borges retoma esta problemática en una especie de “ficcionalización” de la identidad del propio Shakespeare, que asimila a su vez al teatro y a la condición de actor de aquél, donde se genera un pasaje desde la nada: “Nadie hubo en él, detrás de su rostro... y de sus palabras...” hacia una multiplicidad: “... en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la de actor... juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquél otro”, para desembocar nuevamente en la nada: “retirado de la escena volvía a ser nadie”<sup>15</sup>. Borges, al comienzo de su relato, habla de “vacuidad” y en *Hamlet* esa vacuidad, además de en el discurso dubitativo del ser, se encuentra representada mediante el recurso de la locura del personaje. La locura es significativamente la crisis de la racionalidad, de las bases y de los presupuestos que conforman el sólido fundamento del sujeto cognoscente.<sup>16</sup>

Hacia el final de este breve relato borgeano leemos: “... se supo frente a Dios y le dijo: ‘Yo que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo’. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: ‘Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie’”<sup>17</sup>

Es interesante aquí cómo esa falta de unidad del sujeto es consecuencia directa de la pluralidad del referente -Dios- En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche también da cuenta de esta compleja relación entre Verdad e identidad: “... si [el hombre] pudiera salir, aunque sólo fuese un instante de esa creencia que lo tiene prisionero, se terminaría en el acto su conciencia de sí

---

<sup>15</sup> Borges: 1999; p 53. (El subrayado es mío)

<sup>16</sup> Otro relato borgeano que hace alusión a este tópico es “La memoria de Shakespeare”, que cuenta la historia de un hombre al que le es ofrecida la prodigiosa memoria del talentoso escritor y, a raíz de ello, comienza a experimentar profundos cambios en su persona: “Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón” (p. 80), por lo cual decide traspasar ese don a otra persona. Pero aún habiéndolo hecho afirma: “En la vigilia soy el profesor Hermann Soergel, que maneja un fichero y que redacta trivialidades eruditas, pero en el alba sé, alguna vez, que el que sueña es el otro”, de manera que nunca le es restituida la total unidad de su persona. (Borges: 1997, pp.63-82. El subrayado es mío)

<sup>17</sup> Borges: 1999; p. 56. (El subrayado es mío)

mismo.”<sup>18</sup> Esto debe complementarse, a su vez, con aquello mencionado en un comienzo sobre las tesis luteranas, de modo que esta pluralidad se abre camino en todo sentido. En *Hamlet* aparece una alusión a este quiebre de la unidad en el Acto V, esc. 1, la escena del cementerio, donde el Aldeano Primero le pregunta al Aldeano Segundo: “¿Cómo entiendes las Escrituras?”, lo que estaría dando cuenta de una apertura interpretativa.

En *Macbeth* al igual que en *Hamlet*, se pone de manifiesto el desfasaje existente entre lenguaje y realidad; y el discurso profético de las brujas enfatiza esta cuestión, pues marca una no simultaneidad entre la expresión y los hechos, con un desplazamiento a futuro. Asimismo, Macbeth afirma: “... mi pensamiento, cuyo crimen sólo es todavía imaginario, trastorna de tal modo mi simple condición de hombre, que toda acción queda sofocada en suposiciones, y nada es sino lo que no es.” (Acto I, esc. 3) De modo que también él propicia un desplazamiento a futuro con un desfasaje entre su pensamiento y la posterior concreción del crimen, lo cual es percibido por el mismo personaje como un “trastorno” que hace tambalear toda certeza y suscita la duda existencial. Así, en *Macbeth* como en *Hamlet*, ese cúmulo de incertidumbres remite a una “vacuidad” que es atribuida a la locura simbólica –si bien en *Hamlet* el recurso es más elaborado puesto que conforma una representación en segundo grado- aquí sólo aparece levemente aludida y en boca de Banquo, refiriéndose al estado de Macbeth: “Mirad cómo vuestro compañero está fuera de sí.” Por otra parte, en *Macbeth* la acción tiene rápida concreción, porque contrariamente a *Hamlet*, Macbeth manifestará una plena conciencia en el lenguaje: “... ahora voy a coronar mis pensamientos con acciones; sea pensado y hecho...” (Acto IV, esc. 1); lo que dará lugar a la ironía trágica, debida precisamente a la ostensible ambigüedad de los oráculos a los que él otorga un sentido unívoco.

Es justamente aquella última profecía que parecía otorgarle la plena certeza de que conservaría su vida, la que lo conduce inevitablemente a la

---

<sup>18</sup> Nietzsche-Vahinger: 1990; p. 29. (El subrayado es mío)

muerte. Ésta afirmaba: “Nadie nacido de mujer puede hacerte daño”, por lo cual Macbeth se enfrenta, llegado el momento, a Macduff, todavía con plena confianza en la univocidad del sentido hasta que aquél le confirma que “fue arrancado antes de tiempo del vientre materno”. Entonces sólo atina a maldecir a esos “demonios engañosos” que lo enredaron con el “doble sentido”, antes de morir a manos de Macduff. La figura del equívoco lingüístico es clave a lo largo de toda la obra; con respecto a las profecías, Macbeth ya había afirmado: “... empiezo a temer los equívocos del diablo, que miente con apariencia de verdad” (Acto V, esc. 4)

*Romeo y Julieta* es también una obra que gira en torno a la ambigüedad y la arbitrariedad lingüística. En el discurso de Romeo se da constantemente un juego de opuestos; negando lo que primero afirma Romeo deconstruye su propio lenguaje configurando una especie de oxímoron que le quita asidero a la palabra. Anne Barton afirma en este sentido: ‘language arrives at self-contradiction’<sup>19</sup>, condición ésta que lo llevará, del mismo modo que sucede en *Hamlet*, a una crisis de identidad: “Bah, me he perdido a mí mismo, no estoy aquí, no es Romeo éste...” La vacuidad del lenguaje que desestabiliza al ser se hace explícita en el Acto I, esc. 4, cuando Romeo exclama: “¡Calla Mercucio, calla! Hablas de nada.” Es un cuestionamiento del lenguaje en tanto signo, como mero significante vaciado de significado. El problema del signo y su referente devela la arbitrariedad inherente al lenguaje: “el nombre surge siempre fuera de lo nombrado.”<sup>20</sup> Julieta afirma: “Sólo tu nombre es enemigo mío: tú eres tú mismo, aunque no seas Montesco ¿Qué es eso de Montesco? No es mano, ni pie, ni brazo, ni cara ni ninguna otra parte que forme parte del hombre... ¿Qué hay detrás de un nombre? Lo que llamamos rosa, olería tan dulcemente con cualquier otro nombre: igual Romeo [...] Romeo, quítate tu nombre... que no es parte de ti...”

---

<sup>19</sup> Barton: 1971; p. 30.

<sup>20</sup> Sarduy: 1968; p. 72.

(Acto II, esc. 1) Es en este sentido que pueden establecerse innumerables relaciones con la obra de Borges, no sólo en lo que respecta al problema de la identidad, al que ya hemos hecho alusión, sino también en lo que refiere a la naturaleza del lenguaje. En “La imaginación razonada”, Guillermo García afirma -en un análisis sobre el relato policial en Borges- que “una de las tensiones temáticas fundamentales en la obra de Jorge Luis Borges es la operada entre el poder clasificador u ordenador de los diferentes discursos y lo caótico, ajeno e inaprehensible de la realidad hacia la cual se orientan...”<sup>21</sup>

En “El idioma analítico de John Wilkins”, Borges explicita esta postura con respecto al lenguaje en una cita de Chesterton: ‘El hombre... cree, sin embargo, que esos tintes [la realidad] ... son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos.’<sup>22</sup> Acaso lo más iluminador dentro de esta perspectiva sea el hecho de que al relativizar las posibilidades de la verdad en el lenguaje, entra en juego el carácter ficcional propio de todo discurso, reflexión ésta que en *Hamlet* se daba como “puesta en abismo” o quiebre de los límites ficción/realidad.

Al respecto, Guillermo García explica que “en esa inadecuación [lenguaje/realidad] se sustentaría cierta definición de lo ficcional en sentido amplio muy caro a Borges: la totalidad de los discursos, incluso los que se arrojan para sí un estatuto gnoseológico tenido por sólido, esto es, que se apoyan en rígidos criterios de verdad o verificabilidad, no dejarían de constituir caprichosas interpretaciones del ‘universo’, inútiles o ‘vanos’ intentos de dar cuenta de una realidad de por sí insensata e incomprensible para el hombre, vale decir, para sus parámetros de razón manifestados precisamente a través de la actividad discursiva.”<sup>23</sup>

En *Romeo y Julieta* el nivel de ficcionalización de lo real tiene lugar como metarrepresentación, cuando Julieta representa su propia muerte. El problema

---

<sup>21</sup> García: 1999; p. 16. (El subrayado es mío)

<sup>22</sup> Borges: 1960, pp. 135-136. (El subrayado es mío)

que ello acarrea es el malentendido por parte de Romeo, quien establece un correlato directo entre ficción y realidad sin cuestionamientos, lo que desembocará en tragedia. La representación es sólo una interpretación de lo real y si erróneamente es asimilada a algún criterio de verdad, se cae en el equívoco, del mismo modo que la interpretación unívoca conduce al fatal equívoco en *Macbeth*. Esto implicaría la apertura interpretativa partiendo de una imposibilidad: aprehender la totalidad.

Se cree que *La Tempestad* es una de las últimas obras de Shakespeare, sino la última, y tal vez por eso en ella la pluralidad y el artificio alcanzan su máximo desarrollo como punto cúlmine de la reflexión del arte sobre sí mismo. A ella es perfectamente aplicable la afirmación de Nietzsche: “el arte es la creación consciente de una ilusión estética”<sup>24</sup>. En *La Tempestad* todo es producto de la magia y la ilusión de un Próspero consciente de los recursos de su arte. En el Acto I, esc. 2, éste le explica a Miranda: “La horrible escena del naufragio que tan profundamente te movió a piedad, yo, y los recursos de mi arte, con esmero tal hemos diseñado, que ninguna alma ni un cabello tan sólo se ha perdido de quienes en la nave oyeras gritar y vieras hundirse.”

Al mismo tiempo que en la obra la conciencia de que todo es representación surge del personaje mismo, hay un reconocimiento escéptico de la imposibilidad de marcar una divisoria entre realidad y ficción: “Los actores eran espíritus y se desvanecieron... y de igual manera, la efímera obra de esta visión... el inmenso globo, y todo lo que en él habita se disolverá, y tal como ocurre en esta vana ficción desaparecerán sin dejar humo ni estela. Estamos hechos de la misma materia que los sueños y nuestra vida cierra su círculo con un sueño.” (Acto IV, esc. 1) A su vez esto se relaciona con la relativización que hace Hamlet de la vida y la muerte, donde todo fin es un “sueño de muerte”. Cabría entonces la posibilidad de que esa sensación de finitud fuera por qué no, “aparente”, y de

---

<sup>23</sup> García: 1999; p. 19. (El subrayado es mío)

<sup>24</sup> Nietzsche-Vahinger: 1990; p. 46.

hecho lo es tratándose de la “vida” de la obra. Figurativamente, al final de la misma, Próspero, como “Epílogo”, se dirige a los espectadores para que continúen la obra y, por lo tanto, su vida: “Aquí no me dejéis que ya recuperé mi ducado y perdoné al traidor...” Mediante esta apertura estructural de la obra hay una sugerencia de progresiva actualización a través de la interpretación, en nuevas y sucesivas ficciones: “Liberadme de mis ataduras, hacedlo con vuestras propias manos.” Anne Barton afirma que ‘the play itself [*The Tempest*] offers nothing closer to infinity than Prospero...’<sup>25</sup> Consciente de que toda interpretación será en sí misma inacabada en tanto que ficción y fragmento de la realidad, Próspero clama: “... no queráis abandonarme... cautivo de vuestro hechizo”, es decir, que no se trata de cristalizar el sentido sino de enriquecerlo dando cuenta de la pluralidad interpretativa a la que la obra se presta. Giorgio Melchiori en su Introducción a la obra afirma que “es por eso que no hay una *Tempestad* sino tantas *Tempestades* como interpretaciones sean posibles.”<sup>26</sup>

Perfectamente aplicable a ello es el perspectivismo nietzscheano: “... debemos suponer la herencia y perpetuación de las ficciones”<sup>27</sup>, esas ficciones que Nietzsche llama “perspectivas” como formas heterogéneas de ver el mundo, un mundo relativo, cuya eterna configuración se convalida en la diversidad de miradas que sobre él se proyectan.

Así, en *Troilo y Crésida*, cada punto de vista incluye la posibilidad de su contrario: en la primera escena miramos la circunstancia a través de los ojos de Troilo, en la segunda, a través de Crésida, en la tercera por los de Ulises, en la cuarta por los de Tersites y en la quinta, por los ojos de Héctor; el perspectivismo es patente en toda la obra.

La crisis de la identidad y la vacuidad que ello conlleva, también da lugar al perspectivismo. En *Troilo y Crésida*, cada personaje se define en función del otro: “¿qué es Aquiles?” / “¿qué es Tersites?” / “... dime, Patroclo, ¿qué eres tú?”

---

<sup>25</sup> Barton: 1971; p. 34.

<sup>26</sup> Melchiori: 2000; p. 37.

(Acto II, esc. 3), a lo que Patroclo responde: “Lo debes decir tú [Tersites] ya que me conoces.” Es decir, que se presenta a la mirada del otro como dadora de sentido, en una reciprocidad continua entre lo uno y lo diverso que deconstruye el concepto clásico de identidad como aquello idéntico a sí mismo<sup>28</sup>, de modo que se genera un nexo insuprimible entre identidad y alteridad, que conformará la concepción moderna de sujeto. En “Razón y Modernidad”, Dotti afirma que “si el lugar de la alteridad lo ocupan otros yoes, ellos están presentes en el proceso de constitución de la conciencia individual [...] Es ‘lo otro’ lo que penetra como fuerza disolvente de la unidad al presentar una mirada diferente.”<sup>29</sup> En *Troilo y Crésida*, Aquiles explicita esta cuestión de la siguiente manera: “... ni el ojo mismo, ese purísimo espíritu del sentido, se contempla a sí mismo, ni de sí sale –sino que ojo opuesto a ojo, saluda a cada cual con la forma de cada uno...” (Acto III, esc. 3) Al mismo tiempo que interpretamos el mundo, somos interpretados por otros y devenimos producto de lo diverso.<sup>30</sup>

### **Conclusión:**

Queda demostrado cómo en las obras de Shakespeare, inscriptas en un período transicional, de profundos cambios, donde detrás de toda certeza subyace una creciente incertidumbre, se “relativizan” verdad e identidad, socavando la unidad que ambas presuponen y dando lugar a la plurisemia, cuya consecuencia directa es la diversidad en los modos de ser y conocer; y la plena

---

<sup>27</sup> Nietzsche-Vahinger: 1990; p. 74.

<sup>28</sup> “Tomado del latín tardío ‘identitas’, derivado artificial de ‘idem’ (el mismo), formado según el modelo de ‘ens’ -ser- y ‘entitas’ -entidad- para traducir el griego, ταυτότης, idéntico. (Corominas-Pascual: 1980; Vol.III; p. 437).

<sup>29</sup> Dotti: 1991; p. 23.

<sup>30</sup> Vemos cómo ésta es una problemática eminentemente moderna y la encontramos también en el teatro pirandelliano: “... cada uno de nosotros -vea- se cree ‘uno’ pero no es verdad: y es ‘tantos’, señor, ‘tantos’, según todas las posibilidades de ser que hay en nosotros; ‘uno’ con éste, ‘uno’ con aquél, ¡diversísimos! Y con la ilusión, mientras tanto, de ser siempre ‘uno para todos’” (Pirandello: 1997; pp. 113-114. El subrayado es mío)

conciencia de que esta heterogeneidad es posible debido precisamente a una imposibilidad: conocer lo que “es”... sin mediaciones.

**Bibliografía:**

- BARTON, Anne (1971): ‘Shakespeare and the limits of language’; *Shakespeare Survey*; Cambridge University Press; Great Britain.
- BORGES, Jorge Luis (1996): “Everything and Nothing”; *El Hacedor*; EMECE; Buenos Aires.
- ----- (1997): *La memoria de Shakespeare*; Alianza; Madrid.
- BRADLEY, A. C. (1964): *Shakespearean Tragedy*; Macmillan & Co LTD; London.
- CHAMBERS, E. K. (1962): *Shakespeare: A Survey*; Pelican Books; Great Britain.
- COLECLOUGH, Elba- MORA, Claudio- WILLE, Juan Gabriel (1996): “Las prácticas sociales y el surgimiento de la ciencia moderna”; *La ciencia y el imaginario social*; Biblos; Buenos Aires.
- DOTTL, Jorge; “Razón y modernidad”; *Espacios*; U.B.A.; dic. 1991; nº 8/9.
- FOUCAULT, Michel (1985): *Las palabras y las cosas*; Siglo XXI; México.
- GARCÍA, Guillermo (1999); “La imaginación razonada”; *Acerca de Borges – Ensayos de Poética, Política y Literatura Comparada* (Jorge Dubatti - compilador); Editorial Belgrano; Buenos Aires.
- GARCÍA TORTOSA, Francisco (1990): “Lengua y tragedia en Shakespeare”; *Estudios Literarios Ingleses*; Cátedra; Madrid.
- HOUGH, Graham (1963): ‘Keats’; *The Romantic Poets*; Arrow Books LTD; Great Britain.
- NIETZSCHE, Friedrich – VAHINGER, Hans (1990): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*; Tecnos; Madrid.
- SARDUY, Severo (1968): *El Barroco*; Sudamericana; Buenos Aires.
- SHAKESPEARE, William (1964): *The Complete Works* -edited by Peter Alexander; Collins Clear-Type Press; Great Britain.

- ----- (1994): *Tragedias*; Planeta; Barcelona.
- ----- (2000): *La Tempestad*; Cátedra; Madrid.
- ----- (2000): *Troilo y Crésida*; Norma; Buenos Aires.
- TILLYARD, E. M. W (1984): *La cosmovisión isabelina*; F.C.E.; México.

Edición digital Pdf para la Revista Literaria Katharsis

[http:// www.revistakatharsis.org/](http://www.revistakatharsis.org/)

Rosario R. Fernández

[rose@revistakatharsis.org](mailto:rose@revistakatharsis.org)

Depósito Legal: MA-1071/06

Copyright © 2009 Revista Literaria Katharsis 2009