

“El Renacimiento de un gigante”: problematizaciones políticas y morales en *Julius Caesar* de Shakespeare.

Tomás Yábar Bilbao¹

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

tyabarbilbao@gmail.com

Resumen

En 1623, el primer folio escrito por William Shakespeare de *Julius Caesar* fue originalmente nombrado como *The Tragedie of Iulius Caesar*. Este hecho puede llevar a concluir que la obra trata específicamente acerca de la caída de Julio César, pero este trabajo se centra alrededor de cómo se problematiza al lector/espectador a través de este drama político, observando las diversas representaciones de los personajes que divergen y oscilan entre el ámbito público y el privado.

A partir del análisis acerca de el uso de la persuasión y la retórica en los distintos espacios de la obra, se considera que las problemáticas que nacen de *Julius Caesar* no apuntan a dar conclusiones específicas sobre conocimientos concretamente “políticos”, sino a poner el eje en temas recurrentes de la naturaleza humana en sociedad como la libertad, la lealtad y la soberanía.

Palabras clave: Shakespeare; Renacimiento; Julio César; Retórica; Política

...el espíritu humano está hecho de tal manera, que le es más accesible la ficción que la verdad. Si alguien desea una prueba palpable y evidente de esto, no tiene más que entrar en una iglesia cuando haya sermón, y allí verá que si se habla de algo serio, la gente bosteza, se aburre y acaba por dormirse; pero si el voceador (me he equivocado, quise decir el orador) comienza, como es frecuente, a contar algún cuento de viejas, todos despiertan, atienden y abren un palmo de boca.

Erasmus de Rotterdam, *Elogio de la locura*

En 1623, el primer folio escrito por William Shakespeare de *Julius Caesar* fue nombrado originalmente como *The Tragedie of Iulius Caesar*, obra que pertenece al ciclo romano que desarrolla el

¹ Tomás Yabar Bilbao es estudiante de Letras desde 2017, actualmente adscrito a Literatura del Renacimiento bajo la dirección de Mariano Vilar y Paula Hoyos Hattori. Se encuentra investigando la relación con los Antiguos y la configuración con la política y la retórica en el ciclo romano de Shakespeare, mediante investigación y traducción de bibliografía pertinente.

dramaturgo inglés. El altisonante nombre del líder político asesinado vuelve a repetirse una y otra vez a lo largo de los milenios, tanto en el renacimiento inglés como en la etimología de palabras como “Tsar” o, como bien ubica Eduardo Rinesi en su libro *¡Qué cosa, la cosa pública!*, en problemáticas populares dentro de la política moderna.

Este hecho puede llevar a concluir que la obra trata específicamente acerca de la caída de Julio César, pero este trabajo se centra alrededor de cómo se problematiza la relación de las clases sociales y sus representantes a través de este drama político, observando las diversas representaciones de los personajes y su relación con lo “popular”, que diverge y oscila entre el ámbito privado y el público.

La fuente principal de los eventos acaecidos sobre el final de la vida de Julio Caesar a la que Shakespeare tuvo acceso fue la traducción de Sir Thomas North del *The lives of the Noble Grecians and Romanes* de Plutarco, una combinación de hechos históricos mezclado con leyenda y ficción. Específicamente, el dramaturgo inglés acude a una condensación de la trama para servirse de los temas recurrentes del ser humano en la república.

Para el medievo inglés la literatura romana resultó siempre un accesorio de uso marginal con respecto a otras preocupaciones como la moralización cristiana, quedando por fuera el interés genuinamente clásico de la historia. Sin embargo, algunos escritores como Lydgate posibilitaron una visión de Roma como una tragedia potencial, pero no fue hasta Erasmo de Rotterdam que la historia clásica romana adquirió un sentido de individualidad: “Los ingleses parecen haber sido inconscientes del nuevo historicismo hasta la época de Erasmo” (Dean 2021: 89). Es consensuado ampliamente por la crítica que sin Erasmo no hay Shakespeare. Por eso, si agregamos el bien conocido *motto* que encabezaba la compañía teatral *The Lord Chamberlain's Men* de la que formaba parte William Shakespeare, *Totus mundus agit histrionem*, a la temática histórica, pensar al mundo como un escenario quizás puede ayudarnos a comprender las cuestiones que se ponen en juego al recuperar y ficcionalizar un episodio tan significativo como el magnicidio de Julio César.

Eduardo Rinesi, filósofo y politólogo argentino, quien proporciona gran parte de las interpretaciones para este trabajo, sostiene que el “ciclo romano” de Shakespeare es definitivamente republicano y contiene una trama política:

...*la política*, pura y simple, aparece exclusivamente en sus piezas situadas en la república romana. Los problemas de legitimidad en los reinados, en la república son permanentes y constitutivas, por eso hay política siempre. (Rinesi 2021: 44)

The Tragedie of Iulius Caesar plantea la tensión entre la ambición individual por el poder, la cultura romana y la búsqueda del bien común que implica el gobierno republicano. Los conflictos emanados desde el problema del poder y gobierno en la república resulta provechoso observarlos, según Rinesi, mediante la definición dada por Cicerón de la *Res publica* o *Cosa pública*, que sería: “*La Cosa pública* como interés general, patrimonio colectivo, grandeza de la patria y la felicidad del pueblo.” (Itálica del autor. *Ibid*)

Por otro lado, vale intercalar el problema del “Cesarismo” dentro de la esfera pública: donde ya no se designa el gobierno de un romano virtuoso, cercano y querido por los plebeyos como lo había sido Julio César, sino el de una deidad. Esta tensión se ve reflejada en el texto, donde se encuentra al mismo tiempo un Julio César tan querido y aclamado por el pueblo, como auto referente en su importancia y su posición en la cadena del ser: “But I am constant as the Northern Star, Of whose true fixed and resting quality/ There is no fellow in the firmament” (Shakespeare 2004: 67).

En base a esto continua Rinesi:

Esta diatriba contra el nombre de César como contrincante de la república, (...) proviene en la antigüedad de la convicción de muchos escritores (de ascendencia aristocrática-estoica en la mayoría de los casos) de que el riesgo para la cosa pública y las amenazas a la libertad de los romanos estaba siempre en los atributos del César, nunca en el Senado. (2021. 12)

De esta manera, se puede articular una lectura del texto oponiendo, de un lado, al César y sus configuraciones y, por otro lado, al Senado y sus conspiradores, cuyas figuras principales resultan Casio y Bruto. El eje principal de esta división impuesta por el mismo Shakespeare se articula

principalmente, según L. C. Knights, a través de la conciencia del contraste entre los ámbitos públicos y privados. Es decir:

Que se pretende que seamos conscientes de los personajes como hombres, de los rostros que se esconden tras las máscaras, está suficientemente claro. No sólo todos los personajes principales se despojan en algún momento de sus vestimentas y se les permite aparecer como esposos, amos de casa y amigos, sino que todos, a su vez, destacan las características personales de los demás.

Por ende, las configuraciones entre los espacios públicos y privados en *Julius Caesar* resultarán un eje principal a delimitar, sumado al concepto central que otra vez propone Rinesi en cuanto que todo en *Julio César* es retórica y persuasión.

Al tener retórica tanto en los espacios privados como en los públicos, se analizará en una primera instancia cómo la trama política y el odio de clase se configuran en la esfera privada, para luego encarar las distintas maneras persuasivas que se instauran dentro de la *Cosa pública* en el duelo discursivo entre Antonio y Bruto después del asesinato de César.

La oposición entre la plebe y la aristocracia se pone en escena desde el primer momento de la obra, donde la sensibilidad socio-política que demuestra Shakespeare es evidente. El autor evidencia lo anterior cuando Murellus, un tribuno romano, exhorta a los plebeyos que festejan el retorno de César como “¡You blocks, you stones, you worse than senseless things!” (Shakespeare 2004: 34) poniéndolos así muy por debajo en la cadena del ser, concepto desarrollado por E. M. W. Tillyard. Esto, dice Rinesi, es porque:

los plebeyos se disponen a asistir a la fiesta popular con la que se va a celebrar la gloria de Julio César y los tribunos les reprochan esa devoción a un líder al que evidentemente no quieren ni respetan. (2021: 154)

El rumoreo y el odio de clase se decantan en la primera instancia de persuasión y de ámbito privado que nace entre Casio y Bruto, donde los gritos y aplausos de la “chusma” se escuchan como fondo de la conversación que los principales conspiradores elaboran en secreto. El episodio retórico consiste en Bruto como protagonista y Casio como “espejo” que lo deja verse a él mismo:

Brutus: for the eye sees not itself/ But by reflection, by some other things. Cassius: And since you cannot see yourself/ So well as by reflection, I, your glass,/ Will modestly discover to yourself. (Shakespeare 2004: 37)

Así es como Bruto pondera las razones por las cuales los conspiradores creen que César debe morir, entre ellas por ejemplo que un Dios no puede tener fiebre: “Tis true, this god did shake/ His coward lips did from their colour fly”. (Shakespeare 2004: 38)

Al mismo tiempo que los conspiradores oyen los clamores por el nombre de César elucubran acerca de los motivos por los que un político tiene semejante posición por encima de ellos, denotando su debilidad humana ¿Por qué tomarlo entonces como un Dios? “What should that name be sounded more than yours?”(Shakespeare 2004: 39). Estos cuchicheos, definitivamente persuasivos, como elabora Rinesi, son:

Confabulación, sucesión de cuchicheos, de diálogos a un costado de la escena, de visitas nocturnas a las casas de los intrigantes y de planes trazados a la sombra y en secretos. (2021: 65)

De esta manera, los temas del ámbito privado recubren toda la conspiración y el odio de clase que el sector aristocrático siente por el pueblo y su líder elegido.

Por otro lado, la escena privada entre César y su esposa Calpurnia deja entrever quizás la imagen más humanizada y empática que configura Shakespeare de Julio César, quizás hasta “feminizada” podría decirse en contraposición con su lugar de Dios. Dicha escena consta de la primera instancia de una doble persuasión en la obra donde el sueño supernatural de la esposa de César consigue persuadir por un instante que no vaya al senado, al contarle que:

Like a fountain with a hundred spouts, Did run pure blood, and many lusty Romans,/ Came smiling and did bathe their hands in it. (Shakespeare 2004: 61).

Calpurnia logra convencer a su esposo, favoreciendo quizás al argumento de que el César en esta obra no es el mismo ser implacable que se describe en la historia. Rinesi sostiene que esta configuración de César con heridas abiertas consiste en una feminización frente a la herida cerrada

que por ejemplo corresponde a un Coriolano, al contraponer una efusiva herida sangrante con una herida cicatrizada de guerra.

En pos de ofrecer otra perspectiva de la feminidad en la obra se puede observar el episodio íntimo entre Bruto y su esposa Porcia, al dar el conspirador una descripción débil de la mujer: “It is not for your health thus to commit/ Your weak condition to the raw cold morning” (Shakespeare 2004: 56). Bruto describe a su mujer como débil aunque no hay ningún otro indicio de que sufra una enfermedad. Por lo tanto, esto podría aludir a una percepción de las mujeres como seres débiles y frágiles, de quienes se espera que permanezcan en la esfera doméstica y no se dediquen a la política o a cualquier otro asunto que requiera fuerza física o emocional.

Pero de todas maneras, la blandura de Julio César ante su esposa demuestra una humanización del Dios sempiterno que por momentos representa la figura del dictador. Aunque, la intervención de Decio re-configura la interpretación del augurio de Calpurnia para volver a persuadir a César, es decir, César resulta un personaje no tan “constante” y, finalmente, influenciado. Este hecho conduce directamente a que el líder romano vaya hacia el Senado en los Idus de Marzo y que la conspiración se desencadene efectivamente.

Esta contraposición entre la élite senatorial clasista y un César más empático y vulnerable culmina en las razones públicas que deben dar después de asesinar al líder popular, dice Rinesi:

Si alguien tiene que explicar en público lo que hizo después de que lo hizo, dijimos, es porque no hizo una consulta pública sobre si debía hacerlo *antes* de hacerlo. Y ahora, cuando vemos como Casio y Bruto y los demás cuchichean tratando de no ser oídos por nadie mientras el pueblo viva a César, entendemos porque era inimaginable esa consulta: porque la causa que animaba la conjura era una causa contra César y *contra el pueblo*, al que esta muchachada odiaba tanto como su líder. (2021: 111)

Ya que se evidenció el odio de clase de parte de los conspiradores y las configuraciones del César antes de su asesinato, se pasará al análisis que demuestra el duelo retórico entre Antonio y Bruto después de la muerte del César.

El duelo discursivo que entablan Bruto y Antonio luego del asesinato del líder político consiste en otra instancia de doble persuasión, esta vez siendo el pueblo romano quien es exhortado. Este cuadro demuestra lo desconectados que están los senadores de la *cosa pública*, pero al mismo tiempo resulta un cuadro que Shakespeare condensó de su fuente original para resaltar las cualidades morales del asunto.

...lo que nos cuentan los historiadores sobre lo que ocurrió en Roma después de la muerte de Julio César es que hubo dos actos, y en cada uno de ellos un discurso: uno el de las “razones públicas”, Bruto explicando sus motivos tiránicas, y el elogio de Antonio.” (2021: 177)

Shakespeare, entonces, sintetiza todo en un acto. En lo que corresponde al discurso de Bruto para dar sus razones públicas de por qué asesinaron a César se observa desde un principio que lo único que le interesa a este noble romano es darle órdenes a los plebeyos: su discurso empieza con “Be patient till the last” ; o sea, silencio. Solo hay un solo orador y ese soy yo.

Bruto utiliza en su discurso figuras clásicas como la *epanalepsis* que consiste en empezar y terminar una frase con la misma palabra: “Believe me for mine honour, and have respect for mine honour that you may believe.” También utiliza una *Epiphora*, que consiste en terminar una serie de cláusulas del mismo modo. “As Caesar loved me, I wept for him; as he was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I honour him; but, as he was ambitious, I slew him.” (74). Mediante estas figuras, Bruto ordena a la plebe que simplemente le crean por su honor, esconde las verdaderas razones del asesinato y dibuja a un César ambicioso y hostil sin dar razones reales.

El discurso del asesino de César culmina con una pregunta retórica petulante: “If any, speak; for him have I offended. Who is here so rude, that would not be a Roman?” (Shakespeare 2004: 79). Por ende, se puede concluir que en el discurso de Bruto se deja ver el desprecio por el pueblo y la confianza en su propia valía, pero esa confianza no es la de un guerrero, sino la de un noble. “No es la confianza de un jefe militar *heroico*, sino la de un jefe político *honorable*, no la de un noble de espada,

sino la de uno de toga” (Rinesi 2021: 183). De hecho, es esa petulancia de Bruto, junto a la torpeza de dejarlo hablar a Antonio después de él, la que está en la base de su próxima derrota.

Del lado completamente opuesto, el discurso de Antonio comienza con un pedido: “Lend me your ears”. Este líder cercano conoce la potencia del discurso fúnebre, y la diferencia fundamental que distingue ambos discursos es la autenticidad del verso, dice Rinesi:

Quizás la diferencia fundamental (...) sea que el “natural” verso de Antonio es el que permite expresar su real indignación, su verdadero escándalo, su auténtico amor al muerto, mientras que la “antinatural” prosa de Bruto revela que a su frío discurso lo ha preparado...(2021: 117)

Antonia continúa su discurso remarcando lo importante que era el pueblo pobre para César, “When that the poor have cried, Caesar hath wept:/ Ambition should be made of sterner stuff;” (Shakespeare 2004: 76). El orador en este caso resalta las emociones del César, pero también más tarde acudirá al patrimonio económico y público que dejó atrás para el pueblo, demostrando una vez más lo poco egoísta y ambicioso que el líder romano realmente era.

Quizás una de las diferencias más resaltables que existen entre ambos discursos es que Antonio pide permiso mientras que Bruto da órdenes (“And will you give me leave?”), y luego de pausar su discurso para recuperar su espíritu (elemento contrapuesto directamente con la pregunta retórica y estoica del asesino) les recuerda al pueblo que no ocupan un lugar bajo en la cadena del ser, sino que los reconoce como seres humanos: “You are not wood, you are not stones; but men;” (Shakespeare. 2004: 78)

Más allá de todas las diferencias entre ambos discursos, en los dos se encuentran:

dispuesta del modo más majestuoso y subrayado todas las figuras (ornamentos, schemata, tropos) de las retóricas de Quintiliano y Ciceron, que por otro lado eran una materia bien conocida en los currículos escolares en humanidades en la Inglaterra de los días de Shakespeare y sus contemporáneos. (Rinesi 2021: 179)

A modo de cierre podemos conjeturar sobre la intención de Shakespeare de representar a un Senado que perdió la brújula del interés común y público aunque pretendiera ser su encarnación. Lo

que se deja entrever tanto en los ámbitos públicos y privados es que los conspiradores terminan representando mediante su retórica un odio por lo popular, donde el odio hacia el César no representa un interés común sino un interés privado.

El mismo Rinesi concluye sobre el conspirador principal “No parece necesario decir aquí lo obvio, que es que Bruto, desde luego, no entiende nada” (2021: 203). Se puede conjeturar que Shakespeare quería demostrar, a través de su refinado manejo de la retórica clásica, que todo el motivo nacido del asesinato de César, que termina con la muerte de la república seguida de la sucesión del primer emperador romano Caesar Augusto, es culpa de los aristócratas asesinos que supuestamente querían defender la *cosa pública*.

En la obra, como en la historia, Marco Antonio gana este concurso de retórica. Los críticos están generalmente de acuerdo en que Antonio tiene el mejor discurso, aunque la cuestión del virtuosismo y la superioridad moral no se definen totalmente, debido al momento en que el aliado político de César enuncia las siguientes palabras: “Now let it work. Mischief, thou art afoot. Take thou what course thou wilt” (Shakespeare 2004: 81)

¿Resulta posible pensar que las intenciones de Antonio no se basan en la virtuosidad moral sino en intenciones maquiavélicas para retomar el poder en su favor? A partir de este verso se abren las posibilidades de interpretar el duelo retórico desde una pluralidad de ejes y oposiciones distintas, como el poder, el refinado uso de la retórica, la habilidad política o el acercamiento moral con la *Cosa pública*. Temáticas que, como es sabido, Shakespeare impulsa a no dar un cierre total, sino a problematizar y profundizar como cuestiones universales inherentes a la calidad del ser humano en la cadena del ser.

Referencias Bibliográficas:

Dean, Paul. 2021. “Tudor Humanism and the Roman Past: A Background to Shakespeare”. *Renaissance Quarterly*, Vol. 41, No. 1 (Spring), pp. 84-111.[Consulta: 29 de noviembre de 2021].

Rinesi, Eduardo. 2021. *¡Qué cosa, La cosa pública! Apuntes shakespearianos para una república popular*. Provincia de Buenos Aires: Ubu Ediciones.

Shakespeare, William. 2004. *Julius Caesar*. Hertfordshire: Wordsworth Editions. Ed. Cedric Watts.

Knights, L. C. 2005 "Shakespeare and Political Wisdom: A Note on the Personalism of "Julius Caesar" and "Coriolanus"", *The Sewanee Review*, Vol. 61, No. 1 , pp. 43-55. [Consulta: 1 de julio de 2022].