



REVISTA DE LIBROS

## Comentario bibliográfico

### **Greenblatt, Stephen: *Shakespeare's Freedom*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.**

**María Agustina Saracino**

UBA

*m\_agostina84@hotmail.com*

**D**esde sus primeras publicaciones Stephen Greenblatt ha sabido cimentar una solida posición como referente ineludible no solo de los estudios de la cultura<sup>1</sup> y el teatro de la Inglaterra temprano moderna,<sup>2</sup> sino de toda una forma de comprender las relaciones entre la literatura y la sociedad que la cobija que, desde la década de 1980, se conoce como *New Historicism*.<sup>3</sup> Retomando tanto los aportes de la crítica literaria neomarxista de Raymond Williams como los estudios de Michel Foucault, esta corriente crítica propuso hacer foco simultáneamente en la historicidad de los textos y la textualidad de la historia, realizando una lectura horizontal donde los textos literarios son leídos en el marco de su “co-texto”: la red de textos no literarios que informan un determinado periodo de una cultura

1 Greenblatt, Stephen: *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and His Roles*, New Haven, Yale University Press, 1973; *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, Londres, Harvard University Press, 1990; *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

2 Greenblatt, Stephen: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1989; Greenblatt, Stephen, Cohen, Walter, Howard, Jean et al. (eds.): *The Norton Shakespeare*, Nueva York, W. W. Norton, 1997; Greenblatt, Stephen: *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Princeton University Press, 2002; *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, Nueva York, W. W. Norton, 2005.

3 Greenblatt, Stephen y Gallagher, Catherine: *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2001; Greenblatt, Stephen: *The Greenblatt Reader*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2005.

dada. Desde esta perspectiva se ha tendido a privilegiar los géneros, obras y escritores marginales, así como las anécdotas y situaciones puntuales que permiten vislumbrar las formas en que la energía social circula, es modificada e incluso contestada en y por los textos literarios. Puede afirmarse que los estudios de Greenblatt han contribuido a ampliar la mira de los académicos hacia los autores y obras no canónicas al tiempo que han vuelto a situar las relaciones entre el artista y su época, el individuo y la sociedad, en la agenda de los estudios literarios y culturales.

*Shakespeare's freedom*, obra que reúne una serie de conferencias brindadas por el autor en la Johann Wolfgang Goethe-Universität y la Rice University y que ha pasado algo desapercibida por la inmediata edición del monumental *The Swerve: How the World Became Modern*,<sup>4</sup> hace de esta última problemática el centro de su indagación. Al proponer un recorrido por un amplio espectro de la obra shakesperiana, es un texto que sin dudas aprovecha mejor a quienes tienen algún conocimiento de este vasto corpus, aunque Greenblatt logra volver accesible a los legos en la materia los puntos centrales de su argumentación mediante una magistral elección de citas y una prosa siempre diáfana y plagada de anécdotas personales que hacen fácilmente entendible el enorme atractivo que sus textos han tenido dentro y fuera del ámbito académico.

*Shakespeare's freedom* esta estructurada en cinco capítulos. El primero de ellos aborda, a modo de introducción, el marco histórico en el cual se sitúa la obra de Shakespeare, en particular los aspectos vinculados a las concepciones estéticas y al debate político y religioso en que se sustentaron los ideales absolutos con los cuales dialoga la obra del dramaturgo. Allí, Greenblatt presenta la tesis de la obra: "Shakespeare as a writer is the embodiment of human freedom" (p. 1). Esa libertad consistiría en la capacidad demostrada por el dramaturgo para indagar y explorar tanto las restricciones que las pretensiones absolutistas presentes en la sociedad isabelina imponían a sus integrantes, como los propios límites que encontró la realización práctica de dichas pretensiones.

En los capítulos siguientes, el autor analiza cómo son trabajados los conceptos de belleza, de odio y la ética de la autoridad en la obra shakesperiana, tanto dramática como lírica. Para ello sigue una estructura similar en los tres apartados: repone el escenario general, es decir, cuáles

---

4 Greenblatt, Stephen: *The Swerve: How the World Became Modern*, Nueva York, W. W. Norton, 2011.

eran las normas y códigos culturales dominantes en cada caso, para luego ir a los textos y mostrar las diversas formas en que Shakespeare pone en entredicho esos modelos absolutos sin cuestionarlos abiertamente, proceso en el cual se produce “what he [Theodor Adorno] has called Shakespeare’s ‘breakthrough into mortal and infinitely rich individuality’” (p. 4). En el quinto y último capítulo Greenblatt retoma, a modo de conclusión, el tema de la individuación en referencia al problema que es, sin duda, central para él: el de la posibilidad de que Shakespeare haya concebido algún tipo de autonomía estética en y para su obra.

De este modo, el capítulo 2 “Shakespearean beauty marks” comienza reconstruyendo el ideal de belleza renacentista mediante un repaso por textos como *De re aedificatoria* (1452) de Leon Battista Alberti y por la propia obra arquitectónica de Alberti y la pictórica de Leonardo Da Vinci. Allí se esboza una concepción de la belleza en tanto razonada armonía de todas las partes de un cuerpo; rostros y cuerpos sin ninguna característica distinguible, pero armoniosas en sus proporciones, constituían el ideal de belleza del cual participaba la cultura de la Europa temprano moderna, incluyéndolo a Shakespeare. Para esta forma de entender lo bello, especifica Greenblatt, cualquier marca distintiva, como las arrugas o cicatrices, eran consideradas aborrecibles por ser contrarias a la condición de santidad inmaculada que la tradición judeocristiana tendía a asociar con lo bello y ser, por ende, recordatorios de la imperfección y mortalidad del género humano. Constituían una excepción determinadas marcas explicitadoras de status social como las cicatrices de guerra, signos de honor al interior de las clases nobiliarias. Dentro de este paradigma, entonces, donde la forma más difundida de apreciar la belleza era enumerar las diversas partes que conformaban el conjunto perfectamente simétrico y armonioso, “the result was a virtually programmatic impersonality” (p. 22) de las figuras y personajes representados.

Sin contradecir el canon estético del momento, Shakespeare habría logrado ir más allá de estos códigos culturales para establecer una concepción personal de la belleza, como, por ejemplo, la esbozada en *Cymbeline* (c. 1610). Allí, Posthumus Leonatus describe el lunar de su esposa Innogen, de acuerdo a los cánones de la época, como “another stain as big as hell can hold” (p. 48). Shakespeare, nos descubre Greenblatt, presenta esta visión como misógina y, a la vez, una ilusión paranoica al contraponerle su propia visión del lunar al que compara con el diseño de una delicada flor, marca a la vez natural, inocente e individualizante y por ello amenazante para la

sociedad patriarcal imperante.

El capítulo 3 “The limits of hatred”, ahonda aún más en este problema de la individualización radical en la figura de la otredad que más destaca en la obra de Shakespeare: el cruel Shylock de *The Merchant of Venice* (c. 1596-1598). Mientras en *Othello* (c. 1603), nos muestra Greenblatt, el amor de Desdemona por el moro confirma la cercanía que podían alcanzar en la época los extremos de la fealdad y la belleza, y la manera en que esta expresa su atracción por Othello nos deja entrever la fuerza del código cultural imperante: “I saw Othello’s visage in his mind” (p. 5). En *The Merchant*, el eje sobre el que discurre la obra parece tocar fibras más hondas de las sociedades occidentales: la aparente perenne necesidad de delimitar el campo de lo político en términos de amigo-enemigo. Pero Greenblatt pone en duda la supuesta carencia de contenido específico que según Schmitt<sup>5</sup> caracteriza a esta estructura de posiciones, y muestra como, al menos en la cultura de la Europa temprana moderna, lo judío era el *locus* privilegiado de la negación constitutiva de la construcción identitaria del occidente cristiano, que el autor sostiene ha sido reemplazado por el Islam en los tiempos que corren. Así, en *The Merchant* la conversión forzada, pero consentida, de Shylock plantea el fin del problema judío en términos de una aniquilación de la diferencia por medio de la asimilación cultural y la pérdida de la propia identidad individualizante. Era el único fin posible para un personaje que Shakespeare construye como la quinta esencia del judío, tal como era caracterizado por la cultura dominante de la época, y a la vez tan humano como el cristiano Antonio en quien busca vengar los agravios que a título personal y colectivo le han perpetrado:

Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions; fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us do we not bleed? If you tickle us do we not laugh? If you poison us do we not die? And if you wrong us shall we not revenge? (p. 66).

El odio de Shylock, no obstante, tiene sus límites en la Ley bajo la cual pretende reclamar una libra de la carne del deudor Antonio; ante la imposibilidad de poder ejecutar la pena sin transgredir la Ley, Shylock debe elegir entre la conversión o la muerte, lo cual vuelve su

---

5 Schmitt, Carl: *El Concepto de lo Político*, Madrid, Alianza, 2002 [1932].

asimilación no menos perturbadora que su radical individualidad como judío. Inquietud que no hace más que crecer, nos muestra Greenblatt, si volvemos a *Othello* para presenciar el odio sin límites de Iago y la necesidad de Othello de darle sentido al engaño del que fue presa y que lo convirtió en asesino dándose muerte, no sin antes inculparse por la muerte de Desdemona refiriéndose a si mismo como “base Judean who threw away a pearl worth all his tribe” y como “a malignant and turbant Turk” (p. 73). En los orígenes del Estado moderno en occidente, parece decirnos Shakespeare, la diferencia individualizante era necesaria y soportable cuando podía sujetarse a los límites de la Ley, a la cual contribuían a legitimar en su carácter represivo con su presencia. Quienes desconocían esos límites, incisivamente representados por Iago, miembro pleno de la elite dirigente, son quienes vuelven al poder vulnerable a su propio discurso de dominación al desenmascarar el carácter convencional de sus fundamentos, por lo que resultan inconceptualizables y solo desaparecen de la escena.

El capítulo 4 “Shakespeare and the ethics of authority” da cabal cuenta de los méritos de Greenblatt para captar en un instante la atención del lector. Su relato del encuentro con Bill Clinton en pleno *affaire* Lewinsky, su abordaje del ex presidente y el breve intercambio en torno a *Macbeth* —“I think *Macbeth* is a great play about someone whose immense ambition has an ethically inadequate object.” (p. 74) es la opinión que le merece la tragedia al entonces presidente —, introduce amenamente el tema a desarrollar: “whether it is posible in Shakespeare to discover an ‘ethically adequate object’ for human ambition” (p. 75). A través de un erudito repaso por clásicos como *Macbeth* (c. 1606), *Richard III* (c. 1591-1592), *Henry IV* (c. 1596-1597), *King Lear* (c. 1605-1606), *Julius Caesar* (c. 1599) y *Hamlet* (c. 1599-1601), Greenblatt descubre a los monarcas de Shakespeare lejos del ideal absolutista que reclamaba para sí la sanción divina, aunque el orden restaurado al final de cada una de estas tragedias y dramas históricos intente revestirse de ribetes morales. En dichas obras lo que distingue a los gobernantes eficaces parece ser la capacidad de sobrevivir los peligros del poder, por lo cual su comportamiento es más bien despiadado, frío y calculador, como el Claudius usurpador del trono del padre de Hamlet, antes que encarnación práctica de un conjunto de normas éticas. Tal vez por ello, nos dice Greenblatt, a Shakespeare parecen fascinarle los personajes que intentan evadir las responsabilidades de la autoridad solo para descubrir que no hay escapatoria sino el desastre público, al pasar a ocupar el poder alguien

más ambicioso y cruel, y privado, al resultar imposible la vuelta sin más del destinado a mandar a la esfera privada. A través de estas trágicas historias Shakespeare parece esbozar un persistente escepticismo acerca de la posibilidad de establecer códigos éticos universales, lo que va de la mano con su negación a acordar con “a distinctive and false picture of the moral life, according to which the truly moral self is characterless” (p. 83). Ello, y esto es tal vez lo más importante de la interpretación de Greenblatt, se funda en su práctica artística: “a conception of the moral self as characterless was not for Shakespeare a philosophical blunder so much as an undoing or denial of his life’s work” (p. 83).

Ello nos lleva al último capítulo, “Shakespearean Autonomy”. En el apartado de mayor indagación conceptual del libro, Greenblatt parte del concepto de autonomía estética delimitado por Theodor Adorno<sup>6</sup> para, descartando la posibilidad de su existencia en la temprana modernidad europea, rastrear, en cambio, el derrotero del concepto de autonomía tal y como puede ser reconstruido en distintos tipos textuales de la época y en la propia obra de Shakespeare. Partiendo de una definición difundida en la época de autonomía como “libertie to live after ones owne law” (p. 95), en la que el sentido de libertad se aproximaba al de libertinaje y se oponía al primado de la Ley, el autor descubre al recorrer la obra shakesperiana cómo desde una posición socialmente marginada, propia de la gente de teatro, el dramaturgo encontró un espacio donde lo que primaba no era la obligación, el deber, el prestigio académico o la seriedad estética, sino el placer. De allí el atractivo constante que sobre él ejerció el teatro público; de ahí también la posibilidad de entrever y explorar las simetrías que existían entre el actor y la teatralidad del poder tal como se vivía en el siglo XVII, tan bien recreada en *Julius Caesar* y tan contraria al ideal aristocrático de ejercicio de la autoridad.

Por otro lado, Greenblatt nos señala que la misma idea de autonomía emergió en esos momentos como algo más que lo opuesto a la Ley, al reivindicar James I su derecho no solo a crear la Ley sino también a gobernar prescindiendo de ella. Shakespeare indagó en los límites de estas

---

6 Esquemáticamente, puede decirse que Adorno plantea la simultánea autonomía y heteronomía del arte ya que para constituirse como tal debe negar su dependencia de la sociedad de la que proviene para, en esa negación, terminar constituyendo su particular autonomía. Por ello lo constitutivo mismo de la autonomía del arte es este movimiento dialéctico que impide que la autonomía sea absoluta. Adorno, Theodor W: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004 [1970].

pretensión absolutistas del poder monárquico en comedias como *The Comedy of Errors* (c. 1591-1592) y *A Midsummer Night's Dream* (c. 1595), donde los gobernantes comienzan viéndose compelidos por la Ley a actuar de cierta manera para, finalmente, suspender o dejar sin efecto su ejecución, es decir, actuar según su propia voluntad pero sin enfrentar abiertamente el imperio de la Ley. Siguiendo esta línea de lectura, Greenblatt señala como Shakespeare profundizó su tratamiento ficcional del tema en torno a tres ejes: la autonomía respecto al destino mortal que acecha al ser humano; la autonomía respecto a la sociedad y sus imperativos normativos; y la autonomía mental del individuo, entendida en términos creativos y cognoscitivos. Las tres dimensiones son trabajadas en distintas obras y personajes, pero es en *Coriolanus* (c. 1607) donde Shakespeare las aborda conjuntamente en la imagen del exiliado romano que ya no teme a la muerte, se ha liberado de las constricciones de su sociedad al haberse visto compelido a abandonar Roma por no acceder a los ritos del poder con sus implicaciones de dependencia, y rechaza los llamados de los afectos afirmando

I'll never  
Be such a gosling to obey instinct, but stand  
As if a man were author of himself  
And knew no other kin (p. 109).

Sin embargo, como en el caso del odio de Shylock o de Prospero y su intento de escapar de las obligaciones del poder, *Coriolanus* pronto ve derrumbarse sus ansias de autonomía ante las súplicas de su madre, que es a la vez progenitora y símbolo de las constricciones afectivas, racionales e institucionales que vuelven al ser humano un hombre y al sueño de la completa autonomía una quimera deshumanizadora.

Es solo a la obra de arte, nos dice Greenblatt, que Shakespeare parece atribuir la capacidad de trascender sus constricciones materiales no por capacidad mimética, sino por negación. Esta capacidad de concebir al artista y su obra como la más libre de todas aquellas actividades desarrolladas por el hombre no sería producto del *Genio* shakesperiano, como podría entenderlo sin más Bloom,<sup>7</sup> sino de su elaboración de una tradición filosófica que arranca en Platón y de la

---

7 Ver Bloom, Harold: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1999 [*El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 2005] y *Shakespeare: The Invention of the Human*, Nueva York, Riverhead Books, 1998 [*Shakespeare, la invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002].

propia experiencia que le ofrecía la práctica y la concepción estética de contemporáneos como Marlowe o Sidney. Así, al igual que sus reyes deben observar la Ley o solo desconocerla sin enfrentarla, la concepción estética de Shakespeare no puede escapar de los estreñimientos de su sociedad: el acuerdo social que le permite al artista crear requiere que este se proclame explícitamente inofensivo y subordinado a los poderes dominantes, lo que hace en el epílogo de *A Midsummer* cuando al equiparar su arte con el sueño le quita relevancia práctica a lo que expresa al difuminar sus vínculos con la realidad. Pero Shakespeare no sería Shakespeare si no indagase en las ambivalencias de ese límite también; así lo hace en el epílogo de *The Tempest* (c. 1611), donde lejos de requerir la indulgencia del público alegando el carácter irreal de lo allí representado, Prospero busca la empatía de los espectadores (y del poder capaz de censurarlo) con estas palabras:

As you from crimes would pardoned be,  
Let your indulgence set me free (p. 121).

Sueño y Crimen son, de esta forma, los dos polos que delimitan el espacio en que se desenvuelve la creación artística; una concepción que permite vislumbrar la conciencia del Bardo acerca de las posibilidades, los límites y, sobre todo, los riesgos de su arte. Un arte que indagando los límites de lo imaginable y lo decible en su época construyó una obra capaz de trascenderla. En versos del famoso *Sonnet 63*:

His beauty shall in these black lines seen,  
And they shall live, an he in them still green (p. 113).