

- Orgel, Stephen. *Impersonations* (The Performance of Gender in Shakespeare's England). Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. XV + 179.
- Grady, Hugh. *Shakespeare's Universal Wolf* (Studies in Early Modern Reification). Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. VIII + 241.
- Bate, Jonathan. *The Genius of Shakespeare*. Londres, Picador, 1997, pp. VIII + 386.

Pilar Hidalgo Andreu  
Universidad de Málaga

En la introducción a su estudio de algunas de las cuestiones genéricas en la Inglaterra renacentista que más atención crítica han recibido en los últimos quince años, Stephen Orgel? conocido por sus trabajos sobre Ben Jonson e Inigo Jones, y por su excelente edición de *The Tempest* para la Oxford University Press, señala que el título original había sido el mismo de su artículo de 1989 «Nobody's Perfect; Or Why Did the English Stage Take Boys for Women?», que apareció en el número de la revista *South Atlantic Quarterly* dedicado al tema general de *Displacing Homophobia*. (Orgel 1989) Durante siglos, las historias del teatro inglés han considerado el hecho de que los papeles femeninos fueran interpretados por muchachos como un asunto menor, explicable por la tradición de producciones universitarias exclusivamente masculinas, y de un teatro medieval a cargo de unos gremios también exclusivamente masculinos (un punto éste que Orgel examinará más adelante). La ausencia de las mujeres de los escenarios se atribuía al daño que la aparición en ellos hubiera producido en su modestia y reputación. Frente a esta explicación, Orgel aduce el ejemplo de España, Francia e Italia pero en lugar de repetir su pregunta inicial («Why did the English stage take boys for women?»), que ahora considera inadecuada, decide plantear otras: «What is the relation between the construction of gender on the stage —any stage— and in society at large; why has the uniqueness of gender construction on the English stage never seemed problematic until now; and —perhaps even more substantive— what would qualify for us as an adequate explanation?» (p. 2)

Orgel comienza poniendo en duda la ausencia de las mujeres del teatro inglés, y cita actuaciones de mujeres en las «masques» cortesanas y el papel de Lady Alice Egerton en el *Comus* de Milton. Estos ejemplos sugieren que las mujeres estaban ausentes sólo de los escenarios públicos, e incluso en este caso Orgel ofrece puntualizaciones: si parece comprobado que ésa era la situación de los teatros públicos en la época de Shakespeare, no ocurre lo mismo con el teatro medieval y el de las primeras décadas del siglo XVI. Puede que los datos que Orgel tome de diversos especialistas no sean suficientes para cambiar radicalmente la presentación tradicional del teatro isabelino, pero sí es cierto que hacen que el lector se cuestione el papel de las excepciones y la regla en la construcción de la historia literaria. Son estas excepciones al modelo bipolar de la sexualidad y las relaciones de género en el Renacimiento inglés las que constituyen el núcleo de *Impersonations*; en palabras de Orgel: «This is a book about what has been unnoticeable and invisible». (p. 9)

Tras cuestionar que el teatro renacentista inglés fuera exclusivamente masculino, Orgel se pregunta si las mujeres constituyen el Otro en las obras teatrales de la época. En favor de esta tesis, cita el componente homosocial (en la denominación de Eve Sedgwick), pero por otro lado señala que el Otro es a menudo no la **mujer, sino el extranjero**. Es obvio que la otredad de la mujer depende de su diferencia con el hombre, pero la diferenciación genérica no está tan clara como podría suponerse. Puesto que ésta suele construirse a partir de la diferencia biológica entre hombres y mujeres, Orgel examina una cuestión que ha sido objeto de bastante atención en los últimos tiempos: los conceptos anatómicos y fisiológicos que se desprenden de los tratados médicos renacentistas, especialmente los ginecológicos. La creencia de que existe una homología entre los genitales femeninos y los masculinos, y de que los seres humanos comienzan sus existencia biológica como hembras, aunque está ya en Galeno, fue objeto de numerosas elaboraciones por los tratadistas renacentistas.

Orgel relaciona estos conceptos anatómicos con las críticas contra el travestismo del teatro. Los muchachos que hacían los papeles de mujer corrían el riesgo de perder su naturaleza masculina. Bajo este temor, Orgel, siguiendo la línea de varios críticos actuales (Levine 1986; Rackin 1987; Howard 1988) detecta otro que enlazaría con la cuestión de la homosexualidad renacentista: el temor a que el joven cuerpo masculino oculto bajo las ropas de mujer incitara el deseo de los espectadores. Este es uno de los argumentos utilizados en la polémica anti-teatral por John Rainoldes y William Prynne, y aparece de forma tan obsesiva que lleva a Orgel a la siguiente conclusión:

The assumption here is first that the basic form of response to theatre is erotic, second that erotically, theatre is uncontrollably exciting, and third, that the basic, essential form of excitement in men is homosexual — that indeed women are only a cover for men (p. 30)

La cuestión de si los espectadores renacentistas «veían» al personaje femenino sobre el escenario o al joven que lo interpretaba ha sido objeto de intenso debate, aunque es obvio que la evidencia de que disponemos impide hallar una respuesta satisfactoria que vaya más allá de la pura especulación. En el capítulo 3, «The Eye of the Beholder», Orgel prosigue el tema central de *Impersonations*, la razón por la que el teatro inglés en la época de Shakespeare usó a muchachos en los papeles femeninos. Tras citar la ansiedad expresada en los panfletos anti-teatrales, Orgel señala que la cultura inglesa de la época no demostró un temor especial hacia el homoerotismo, y pasa revista al material tomado de los archivos judiciales y otras fuentes documentales, y que ha sido objeto de los estudios de Bray (1982) y Smith (1991), sobre cuestiones como la amistad masculina, lo que se entendía por el delito de sodomía, y la relación de Jacobo I con sus favoritos. En el terreno del teatro, Orgel no puede por menos que dedicar atención a la relación homosexual en *Edward II* de Marlowe; la conclusión a la que llega es que el amor entre hombres era percibido como menos amenazante que el amor de los hombres a las mujeres, y que la exclusión de las mujeres de los escenarios se fundamentaba en el temor real a la sexualidad femenina, y en especial a su capacidad de provocar la sexualidad masculina (p. 49).

He citado más arriba la afirmación del autor en la Introducción en el sentido de que la intención de su estudio es llamar la atención sobre aspectos de la cultura renacentista que han resultado «invisibles». El capítulo 4, «Call me Ganymede», se abre con el análisis de dos «substituciones eróticas shakespearianas» que Orgel piensa han sido pasadas por alto por los editores de las piezas de Shakespeare y por los críticos. La primera se produce al comienzo de *Twelfth Night*, cuando Viola decide presentarse ante el duque Orsino «as an eunuch», y a continuación se viste de hombre y adopta el nombre de Cesario. Es este nombre lo que Orgel encuentra significativo, relacionando su origen etimológico en *caedo*, *caesus* (que en César aludía a su nacimiento mediante cesárea) con la castración explícita en eunuco, y con la intención que Viola expresa de convertirse en cantante de Orsino. La figuración de Viola como eunuco y, en *As You Like It*, de Rosalind disfrazada de Ganymede como «catamite», forman parte de la desestabilización de las categorías genéricas que supone la presencia en los escenarios de muchachos erotizados, a medio camino entre hombres y mujeres. Orgel es consciente de que la refiguración radical de las piezas de Shakespeare llevada a cabo en los últimos veinte años se presta a la crítica de que se convierten los textos renacentistas en modernos o posmodernos (véase Levin, 1990; Vickers, 1993); su justificación es que «however responsible we undertake to be to our texts and their contexts, we can look only with our own eyes, and interpret only with our own minds, which have been formed by our own history» (p. 64).

El hecho de que los «boy actors» tuvieran la condición de aprendices, pero aprendices de oficios como carniceros, orfebres, albañiles, etc., y el que no fuera seguro que pasaran a desempeñar papeles masculinos una vez alcanzada la edad viril, hace que, para Orgel, lo más significativo fuera, no el que las compañías teatrales fueran exclusivamente masculinas, sino el que estuvieran compuestas de hombres y muchachos, y el que éstos estuvieran en la posición de dependencia de aprendices. Orgel aporta también información interesante acerca de la composición de los gremios, que tradicionalmente se ha considerado masculino, y señala que, por ejemplo, en Southampton a comienzos del siglo XVII casi la mitad de los miembros de los gremios eran mujeres (p. 73)

Los críticos que defienden la existencia de una inestabilidad genérica en la Inglaterra renacentista han dedicado considerable espacio a la polémica sobre el hombre afeminado y la mujer mascu-

linizada, que alcanzó su punto máximo con la publicación en 1620 de *Hic Mulier y Haec-Vir*. Como es bien sabido, la vestimenta propia de cada género formó parte esencial de la polémica, y bajo el título de «Masculine apparel», Orgel analiza las contradicciones en la construcción de la masculinidad a partir de los retratos de destacados aristócratas, y de la iconografía de personajes como Alejandro Magno o figuras mitológicas. Pero fueron las mujeres travestidas en las calles de Londres, y no la ambigüedad en la iconografía masculina, las que atizaron la polémica. La presencia de personajes femeninos travestidos en el teatro resalta el interés de la cuestión desde el punto de vista literario, aunque Orgel centra la atención en mujeres travestidas de la vida real (como el famoso caso de Mary Frith) y en varios episodios tomados de la vida de la aristocracia, en los que la mujer travestida aparece, no como la ficción romántica de las comedias, sino como una estrategia anti-patriarcal.

La intención última de Orgel al presentar las excepciones («boy actors», mujeres aprendices, mujeres travestidas, hombres «afeminados») es desmontar dos conceptos totalizadores como «patriarcal» y «mujeres», y señalar que, en la cultura renacentista, todo el mundo era mujer en algunos aspectos, en el sentido de que ocupaba una posición «femenina» respecto a alguien (aprendices respecto a maestros, hijos menores respecto a primogénitos). El séptimo y último capítulo de *Impersonations*, «Visible figures», está dedicado al caso contrario, es decir, al de mujeres que desempeñaron papeles «masculinos» en la esfera pública.

Curiosamente, Orgel no considera a ninguna mujer escritora, y aunque menciona a Elizabeth Cary, lo hace en su papel de Lady Falkland y del desafío a su marido que supuso la conversión al catolicismo, Orgel selecciona en primer lugar a dos aristócratas, Penelope Rich y Bess de Hardwick, la primera porque vivió abiertamente con su amante Lord Mountjoy, y la segunda porque, tras enviudar por segunda vez, manipuló un sistema legal que favorecía a los hombres, y logró incrementar notablemente la fortuna familiar en circunstancias difíciles.

La tercera mujer es Mary Frith, conocida como Moll Cutpurse, de la que Orgel considera la biografía publicada en 1662, tres años después de su muerte, y la aparición en la pieza de Middleton y Dekker *The Roaring Girl*. Hija de un zapatero londinense, Mary Frith tuvo una educación buena para la época, entró en el servicio doméstico, lo dejó y adoptó vestimenta masculina. A partir de entonces su vida se desarrolló en los bajos fondos de Londres, donde prosperó hasta su retiro. Para Orgel, la carrera de Mary Frith ejemplifica la capacidad que poseían algunas mujeres de manipular el sistema en beneficio propio con notable astucia y confianza en sí mismas. Aunque, como en otras secciones de *Impersonations*, lo que interesa al crítico no son las posibilidades reales de emancipación femenina, sino el género como zona liminal inestable dentro de la cultura.

Si *Impersonations* ofrece un conciso y elegante resumen de las lecturas críticas recientes sobre la inestabilidad genérica en la literatura renacentista, *Shakespeare's Universal Wolf: Studies in Early Modern Reification* de Hugh Grady es un intento ambicioso de vivificar la crítica marxista de Shakespeare, subsumida ahora en el materialismo cultural/la poética cultural. Grady es el autor de un original y documentado estudio sobre la crítica de Shakespeare en el siglo XX en relación con el paradigma estético modernista (Grady 1991); de ahí que no sea sorprendente que tanto la introducción como la conclusión del libro planteen la posición de Shakespeare dentro del contexto posmoderno. Grady incide en una vieja cuestión cuando afirma que, para él, el posmodernismo supone una continuación de la modernidad hacia una nueva fase con final abierto.

Los efectos de la conexión posmodernista se dejan sentir, según Grady, en la deconstrucción textualista, la crítica feminista y la pérdida de la condición privilegiada de la obra de arte frente al contexto histórico que sería uno de los rasgos del nuevo historicismo. Precisamente la historicización de Shakespeare refleja un efecto fundamental de la influencia posmodernista, aunque Grady señala agudamente que el historicismo (si bien el viejo) había sido ya una de las soluciones a la necesidad de profesionalización de los estudios literarios a comienzos del siglo XX.

Uno de los aspectos más originales de *Shakespeare's Universal Wolf* es el uso que Grady hace de conceptos teóricos de la Escuela de Frankfurt a fin de ofrecer alternativas a la hegemonía de Althusser en la crítica neomarxista. Toma como central la cuestión de la subjetividad y el anti-humanismo tal como ha sido teorizada en numerosos trabajos del materialismo cultural, especialmente en

los estudios de Dollimore (1984) y Belsey (1985), y aunque acepta como punto de partida de la crítica posmodernista que «the self is not some eternal, unchanging spiritual substance, but a complex, historically changing outcome of the development of humanity in society» (p. 9), cuestiona la manera en que el «humanismo» ha sido teorizado como una ideología poderosa y eatable, y convertido en significativo de una serie de contradicciones visibles a lo largo de tres siglos de modernidad. Tanto la Introducción («A Posmodernist Shakespeare: The Current Critical Debate») como el primer capítulo («'An Universal Wolf': Reification in Early and Late Modernity») son bastante densos, y requieren una lectura atenta a fin de asimilar los argumentos y conceptos que Grady maneja dentro de un amplio marco de referencias filosóficas. Conviene explicar el título del libro, tomado de la siguiente cita de *Troilus and Cressida*:

Then every thing include itself in power.  
Power into will, will into appetite,  
And appetite, an universal wolf  
(So doubly seconded with will and power),  
Must make perforce an universal prey,  
And last eat up himself. (I. iii. 119-24)

Grady es consciente de la ironía que supone el que las líneas provengan del mismo discurso de Ulises que había desempeñado un papel central en la formulación de la visión del mundo isabelina de Tillyard. Es obvio que el interés de Grady no se dirige a la jerarquización social derivada del orden cósmico, sino al proceso de reificación cuyo origen sitúa en los comienzos de la modernidad, y que alcanzaría su momento de máxima expansión y hegemonía en los finales del siglo XX. Aunque el concepto aparece bajo diferentes nombres en la teoría crítica y el posestructuralismo francés («sistemas» en Habermas, «poder» en Foucault, «razón instrumental» en Horkheimer y Adorno), Grady toma el término «reificación» de Lukács para referirse a la tendencia general, dentro de las sociedades capitalistas, hacia la construcción inconsciente de estructuras sociales —fundamentalmente la economía y la burocracia estatal— que se presentan ante los sujetos individuales como condiciones de la vida social que resultan opresivas, controladoras, fuera del alcance, pero «dadas». (p. 34) Puesto que, como ya indiqué más arriba, Grady no cree en una ruptura posmoderna, sino que percibe la continuidad entre la modernidad temprana y la tardía, no sólo encuentra los efectos de la reificación en algunos textos shakespearianos, sino que está convencido de que esta presencia sólo puede ser percibida en todo su significado en el momento histórico actual. De hecho, Grady declara la orientación «presentista» de su crítica, y muestra sus reservas ante la historización del teatro renacentista que es uno de los rasgos definitorios en la construcción del Shakespeare posmoderno:

This new relevance of Shakespeare is another important reason... why the present rush toward historicism in evidence within Shakespeare scholarship at the moment is misplaced. In an important sense, we in the twentieth century are the best-situated audience for several of these plays, much better formed by historical experience to appreciate the significance, applications, and limits of themes which for their original audiences must have often seemed either too speculative and pessimistic, or... simply traditional and orthodox» (p. 33. La cursiva es de Grady)

Tras rastrear la genealogía de la reificación en Marx, Lukács, la Escuela de Frankfurt y en las diversas etapas del pensamiento de Foucault, Grady pasa a centrar su investigación en las piezas de Shakespeare en las que el dramaturgo incide en un conjunto de ideas que sólo serían formuladas de forma teórica siglos después de su muerte. De las cuatro piezas que Grady analiza, tres son tragedias (pues como tal considera a *Troilus and Cressida*, además de las tradicionales *Othello* y *King Lear*) y la cuarta, comedia (*As You Like It*). Grady expresa su preferencia por un final feliz; de ahí la organización de los capítulos del libro, que comienza con la visión totalmente negativa de *Troilus and Cressida*, pasa por el pesimismo no tan completo de *Othello*, la todavía débil, pero perceptible afirmación de alternativas utópicas a la reificación en *King Lear* y concluye con la celebración e investigación de la utopía en *As You Like It*.

El tropo de Ulises que conecta el poder, la voluntad y el apetito, y que sirve de título al libro, es el punto de partida para el análisis de la razón instrumental en la pieza. Grady postula la existencia

de dos epifanías en la obra: el brutal asesinato de Héctor a manos de los mirmidones (no se puede hablar de muerte en combate), y la «traición» de Criseida, que, como indica el uso de comillas, él no ve como tal. Grady no percibe una diferenciación moral entre el campo troyano y el griego, y sigue en este punto a la crítica historicista al postular el cuestionamiento implícito de las ideologías aristocráticas del amor cortés y el heroísmo, puestos en tela de juicio en las dos epifanías y en otros momentos de *Troilus and Cressida*. Ya que Grady se ha mostrado muy consciente de los problemas de periodización que implica no sólo el posmodernismo, sino términos como «early modern» y «modernity», traza cuidadosamente la inserción de una pieza con material homérico en la modernidad temprana de un universo desacralizado y una economía capitalista.

Como ya demostró en *The Modernist Shakespeare*, Grady posee un gran conocimiento de las diversas tradiciones de la crítica de Shakespeare en el siglo XX, y sabe por tanto que el extraordinario número de imágenes mercantiles en *Troilus and Cressida* había sido ya objeto de estudio. Grady se detiene en la escena segunda del acto segundo en la que el consejo de los troyanos debate si van a devolver Helena a su marido y acabar así con la guerra. Como han señalado críticos recientes que Grady cita (Bruster 1992; Engle 1993), el debate en torno al valor (value) y el uso metafórico de *tithes* incide sobre cuestiones acerca del intercambio mercantil y el mercado que justificarían el enfoque desde el punto de vista de la reificación en los inicios de la modernidad. No puedo seguir aquí toda la compleja y bien informada, aunque no siempre convincente, argumentación de Grady acerca de *Troilus and Cressida*, pero quiero dejar constancia de su conclusión; «This highly thematized play appears to be 'about' the processes of commodification, reification, and fetishization becoming society's ruling principles in the wake of a perceived collapse of a no-longer-viable theocentrism- or of a founding mythology, to put it another way» (p. 94)

El capítulo dedicado a *Othello* se centra en Yago como encarnación de la razón instrumental, en lo que Grady califica de reformulación estratégica de la larga tradición de los «Iago critics» y de la más reciente de los estudios de Greenblatt y Dollimore (Greenblatt 1980; Dollimore 1984), que él considera equivalentes en cuanto a valor e influencia dentro de los paradigmas recientes de la crítica de Shakespeare (algo que, desde mi punto de vista, resulta cuando menos sorprendente), y ello a pesar de que Dollimore excluye a Yago de su análisis del «Jacobean malcontent» como vehículo de una crítica ideológica implícita, pero no por eso menos radical (p. 105). La mayor parte del capítulo, sin embargo, está dedicada a la cuestión racial en *Othello* y se resiente de ese *presentism* que en otras ocasiones es uno de los valores del libro, ya que a pesar de la historización del texto, Grady no puede escapar de los parámetros del pensamiento académico actual que resultan anacrónicos en el análisis de una pieza jacobea.

Mayor interés tiene el capítulo dedicado a *King Lear*, una obra con una larga tradición dentro de la crítica marxista. Grady elige el tratamiento que da Habermas a los problemas de legitimación como el más adecuado para una pieza que incorpora la resistencia al poder, puesto que Habermas no es tan pesimista como Foucault, Horkheimer o Adorno en cuanto al dominio de la reificación en la sociedad contemporánea. Según Grady, la crisis de legitimación en *King Lear* se produce en la segunda parte de la obra cuando el poder pasa a Goneril, Regan y Cornwall. Grady analiza los significados de «Nothing» y la conexión con la expulsión del orden Simbólico, e intenta eludir la división de los personajes entre representantes del Bien y del Mal, lectura que desde Bradley ha informado diversas interpretaciones humanistas, entre ellas la del humanismo marxista. Sin embargo, la historización de la posición de *King Lear* como la transición de un mundo feudal sacralizado a otro científico y capitalista, identificado a veces con el estado de naturaleza de Hobbes, tiene antecedentes tan lejanos de la posición ideológica de Grady como el estudio de Danby (Danby 1949), y a pesar de las ambigüedades que Grady encuentra en el campo del Bien, la polarización moral que la pieza impone es ineludible: «there is no question of formal moral equality between Lear's archaic and disintegrating realm of medieval correspondences and the nihilistic, appetitive dynamics of instrumental political rationality put into action by the play's modernizers— in that sense, to speak of an operative "good and evil" in the play's moral economy is unobjectionable, indeed, inevitable» (p. 160-1).

Grady sigue a críticos recientes al buscar en Edgar un enfoque desde los márgenes que elude la estrategia totalizante de la pieza. La resistencia frente al poder y la posibilidad de cambio residen en

los momentos de solidaridad de personajes plebeyos (el título del capítulo es «Reification and the Plebeian: *King Lear*») tras la tortura de Gloucester, que Grady explica desde el concepto de Habermas de un mundo vital (*lifeworld*) separado de los sistemas reificantes y capaz de generar resistencia.

En la conclusión del libro, Grady defiende su posición teórica dentro de la tradición marxista de la crítica de la reificación como un modo de evitar lo que él percibe como la versión domesticada y desradicalizada que la profesionalización de los estudios literarios, (tan brillantemente analizada en sus etapas anteriores en *The Modernist Shakespeare*), ha ido imponiendo en los nuevos paradigmas críticos. El abandono posmodernista que todas las versiones de la mitología de la Ilustración que postulan una historia teleológica y la idea de progreso, hacen que, según Grady, Shakespeare sea ahora más contemporáneo que nunca: «he has emerged as a critic of modernity at that point at its very verge when we are forced to try to imagine again what can lie beyond it» (p. 223).

Aunque se trata de libros muy distintos, tanto *Impersonations* como *Shakespeare's Universal Wolf* se encuadran en el paradigma posestructuralista, si bien el uso que Grady hace de teorizaciones de la Escuela de Frankfurt resulta original, aunque no vaya acompañado de la revisión de Foucault y Althusser que se ha producido en otras disciplinas que no son la teoría literaria. El estudio de Jonathan Bate *The Genius of Shakespeare* es una obra muy personal que queda al margen de cualquiera de los paradigmas dominantes. El hecho mismo de utilizar la palabra *genio* sin entrecomillarla es casi un gesto de desafío, aunque uno de los apartados del estudio se ocupa del proceso mediante el cual la palabra adquirió su significado actual y se aplicó a Shakespeare. Catedrático en la Universidad de Liverpool, Bate es un excelente estudioso de Shakespeare que comenzó analizando la relación del dramaturgo isabelino con los poetas románticos, produjo luego un profundo y documentado estudio de la influencia de Ovidio en Shakespeare, y se ha encargado de la edición de *Titus Anthonicus* para la tercera serie de *The Arden Shakespeare*. En el Prefacio a *The Genius of Shakespeare*, tras señalar la posición preeminente de Shakespeare no sólo en la cultura inglesa, sino en la universal, Bate afirma que ni la vida ni la carrera del dramaturgo son suficientes para explicar su genio, y que un conocimiento de la «pre-life» y la «after-life» de su arte son esenciales. De este modo la primera parte del libro está dedicada a los orígenes de Shakespeare, y la segunda a sus efectos.

En el capítulo 1, «A Life of Anecdote», Bate presenta una narración clara y entretenida de lo que se conoce acerca de la vida de Shakespeare y de su carrera teatral en Londres; el segundo, «Shakespeare's Autobiographical Poems?» es un examen de los sonetos y de las especulaciones que se han hecho sobre una posible relación con la vida del poeta, y en él Bate ofrece su propia hipótesis acerca de la identidad tanto de la «Dark Lady» como de «Mr. W. H.» El tercer capítulo está dedicado a la polémica sobre la autoría de las obras de Shakespeare, el cuarto a la influencia de Marlowe, y el quinto intenta definir «the peculiarity of Shakespeare» a través del análisis del uso que hizo de sus fuentes, por un lado, y de los comentarios de algunos de sus detractores, especialmente Tolstoi, por otro.

La segunda parte, bajo el título general de «The Shakespeare Effect», se abre con un capítulo dedicado a la evolución del significado de la palabra *genio* y de la reputación artística de Shakespeare. No es extraño que Bate se detenga en la recepción alemana de Shakespeare, sin duda uno de los episodios más fascinantes de la historia intelectual de Europa. El análisis, que naturalmente no pretende ser exhaustivo, del efecto Shakespeare lleva a Bate de Goethe a Freud, de los poetas románticos ingleses y Sir Walter Scott a la pintura de Fuseli, con un interesante apartado sobre la tardía recepción francesa de Shakespeare, y el papel del dramaturgo inglés en la música de Berlioz y en la polémica revolucionaria de Víctor Hugo. Sería demasiado largo detallar aquí todas las ramificaciones del efecto Shakespeare que Bate incorpora a su estudio, y no hay que olvidar además que todos estos materiales son parte de la averiguación de por qué Shakespeare se ha convertido en el símbolo universal del genio literario.

Bate no comparte la tesis de los que llama «New Iconoclasts» (de hecho, los materialistas culturales), quienes, a partir de determinadas apropiaciones nacionalistas de Shakespeare en momentos históricos muy concretos como la Primera Guerra Mundial, atribuyen el éxito del dramaturgo a la propaganda conservadora: «My quarrel with the New Iconoclasm is that it seems to have a vested interest in ignoring the contribution which Shakespeare has made to the lives and works of people whom 'radical' critics ought to care about— people like the Chartist Thomas Cooper and the poet of *négri-*

tude Aimé Césaire, people whose radicalism brought about real historical change» (p. 191) La historia de las apropiaciones políticas de la obra de Shakespeare es bastante compleja y abarca contextos históricos y posiciones ideológicas muy variadas; pare Bate, como para numerosos críticos, se inicia con la representación de *Richard II* en las vísperas de la rebelión de Essex, un episodio por cierto de cuyo significado histórico ha dado una lectura bastante diferente Leeds Barroll (Barroll 1988).

La originalidad de *The Genius of Shakespeare* no se limita a la posición del autor al margen de los paradigmas dominantes (que por otro lado demuestra conocer). Aunque el libro tiene un fuerte impulso narrativo y se lee como una buena novela, la riqueza y variedad de los materiales hace que el lector se pregunte a veces por la existencia de un hilo conductor, que el autor revela en las últimas páginas en una indagación que parte de Wittgenstein y Austin y concluye con una fantasía histórica en la que Lope de Vega desempeña un papel central. El que en los umbrales del siglo XXI críticos con el talento y los conocimientos de Orgel, Grady y Bate apliquen metodologías tan diversas y planteen cuestiones tan diferentes en el análisis de la obra del dramaturgo isabelino, es otro dato que añadir a la historia de lo que Bate caracteriza como «el efecto Shakespeare».

## OBRAS CITADAS

- Barroll, Leeds 1988: A New History for Shakespeare and His Time. *Shakespeare Quarterly* 39: 4, 441-64.
- Belsey, Catherine 1985: *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. Londres y Nueva York: Methuen.
- Bray, Alan 1982: *Homosexuality in Renaissance England*. Londres: Gay Men's Press.
- Bruster, Douglas 1992: *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danby, John F. 1949: *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of «King Lear»*. Londres: Faber.
- Dollimore, Jonathan 1984: *Radical Tragedy; Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Brighton: Harvester.
- Engle, Lars 1993: *Shakespearean Pragmatism: Market of his Time*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grady, Hugh 1991: *The Modernist Shakespeare: Critical Texts in a Material World*. Oxford: Clarendon Press.
- Greenblatt, Stephen 1987: *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- Howard, Jean E. 1988: Crossdressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England. *Shakespeare Quarterly* 39: 418-40.
- Levin, Richard 1990: Unthinkable Thoughts in the New Historicizing of English Renaissance Drama. *New Literary History* 21: 3, 433-47.
- Levine, Laura 1986: Men in Women's Clothing; Antitheatricality and Effeminization from 1570 to 1642. *Criticism* 28: 121-43.
- Orgel, Stephen 1989: Nobody's Perfect; Or Why Did the English Stage Take Boys for Women? *South Atlantic Quarterly* 88.1: 7-29.
- Rackin, Phyllis 1987: Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage. *PMLA* 102.1: 29-41.
- Smith, Bruce R. 1991: *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vickers, Brian 1993: *Appropriating Shakespeare: Contemporary Critical Quarrels*. New Haven y Londres: Yale University Press.