

**Be Copy Now:**  
**Retroalimentación y dialéctica de la vida y el teatro en**  
**Shakespeare, *Henry V* 3.1**

José Angel García Landa

Universidad de Zaragoza (España)

<http://www.garcialanda.net>

2007

Once more unto the breach, volvemos a la arenga de Enrique V a sus soldados durante la toma de Harfleur. Siempre me ha parecido un texto ejemplar de la metaficcionalidad de Shakespeare, la manera en que mezcla teatro y vida: la vida, imitación del teatro, y de la vida; y el teatro, imitación de la vida, y del teatro. No en círculo vicioso, sino en espiral dialéctica de retroalimentación.

KING HARRY

Once more unto the breach, dear friends, once more,  
Or close the wall up with our English dead.  
In peace there's nothing so becomes a man  
As modest stillness and humility,  
But when the blast of war blows in our ears,  
Then imitate the action of the tiger.  
Stiffen the sinews, summon up the blood,  
Disguise fair nature with hard-favoured rage;  
Then lend the eye a terrible aspect,  
Let it pry through the portage of the head  
Like the brass cannon, let the brow o'erwhelm it

As fearfully as doth a gallèd rock  
O'erhang and jutty his confounded base,  
Swilled with the wild and wasteful ocean.  
  
Now set the teeth and stretch the nostril wide,  
Hold hard the breath and bend up every spirit  
To his full height. On, on, you noblest English,  
Whose blood is fet from fathers of war-proof,  
Fathers that, like so many Alexanders  
Have in these parts from morn till even fought  
And sheathed their swords for lack of argument.  
  
Dishonour not your mothers; now attest  
That those whom you call'd fathers did beget you.  
Be copy now to men of grosser blood,  
And teach them how to war. And you, good yeomen,  
Whose limbs were made in England, show us here  
The mettle of your pasture; let us swear  
That you are worth your breeding; which I doubt not;  
For there is none of you so mean and base,  
That hath not noble lustre in your eyes.  
  
I see you stand like greyhounds in the slips,  
Straining upon the start. The game's afoot.  
Follow your spirit, and upon this charge  
Cry 'God for Harry! England and Saint George!'

*Exeunt. Alarum, and chambers go off within. (1)*

Una vez más a la brecha, abierta *cunt-like* en los muros femeninos de Harfleur. El ataque a la fortaleza como agresión masculina, y violación de Francia feminizada. Luego veremos que cada guerrero es un auténtico falo erecto personificado. Vencer o morir en el empeño: riesgo de impotencia, el rey amenazado. En la paz, el hombre es una polla fláccida, "modest stillness and humility"; pero la guerra exige el salto del tigre . . . "Stiffen the sinews,

"summon up the blood": imágenes de rigidez y de cuerpos cavernosos que se inflan; para entrar en erección agresiva, no hay otra vía sino la teatralidad: comportarse "como un tigre", o "como un hombre": "summon up" sugiere que tiene algo de invocación a las fuerzas ocultas, algo escondido de ordinario bajo la superficie.

Los términos miméticos abundan aquí: no solo "imitate", sino "disguise": lo que hacen los actores todo el día. No es sorprendente que esta arenga a los soldados sea también una arenga metadramática a los actores. Cómo ser soldados quiere decir: cómo imitar a los soldados, cómo actuar como soldados, cómo dar el pego, siendo un actor, de que se es un soldado; o, si se prefiere, cómo hacer que la máscara se adhiera a la piel y se convierta en la auténtica cara. Un Shakespeare Stanislavski *avant la lettre*, su propio Actor's Studio Method. (2).

Una vez la "fair nature" esté convenientemente disfrazada, habrá desaparecido, y únicamente quedará "hard-favoured rage", o su imitación perfecta, es decir, indistinguible de la realidad, pues la realidad es la imitación perfecta de la realidad.

El ojo también ha de recibir, artificialmente, voluntariamente, algo que no le es propio ("lent"), una mirada asesina. El ojo será como un cañón, es decir, como otro falo rígido y amenazador, listo para el disparo mortífero; la cara es una tronera que enmarca

la mirada masculina agresiva (donde pone el ojo pone la bala). Este cañón de la mirada disparará para mayor énfasis al final del parlamento, en una eyaculación súbita de la agresión que va acumulando este discurso.

La imagen del acantilado rocoso nos revela que este rostro tenso y agresivo es también una personificación de la nación enfrentada a su vecino (Dover, con la costa rocosa como orgullo nacionalista agresivo; la misma imagen que en el parlamento inicial de la obra). Recordemos la asociación en inglés renacentista entre *pride*, orgullo, y excitación sexual o erección (es muy gráfico a este respecto el episodio del gigante Orgoglio en *The Faerie Queene*). (3).

Instrucciones detalladas siguen sobre cómo meterse en la piel del soldado perfecto: Enrique dirigiéndose a sus huestes es como Hamlet dando instrucciones a su compañía teatral. Si quieras enfadarte, hazte el enfadado; si quieres ponerte como un energúmeno, empieza a gritar. Empezarás actuando, acabarás actuando como un energúmeno. Enrique, y Shakespeare, lo saben. De ahí los cantos guerreros, los gritos antes de la carga, las lanzas agitadas ("rising at your name"), Santiago y Cierra España, o San Jorge, etc. — o Bush entonando "With God on Our Side".

Vuelven las imágenes de rigidez, de erección tensa a la vez del cuerpo y el alma, como en la excitación sexual (es la sexualidad de la guerra, masculina, claro): "bend up every spirit to his full height", viagra mental. Y la agresividad sexualizada no sólo prueba la masculinidad del interesado, sino también la de su padre, la línea patriarcal no amenazada por peligro de bastardía, por esas traidoras mujeres (que se quedan solas en casa, haciendo vaya usted a saber qué con los afeminados, mientras sus maridos van a la guerra con la pandilla varonil y homosocial). Los padres ya lucharon contra el francés, y sus hijos harán lo mismo: *ergo*, astillas de tal palo, la prueba es la agresividad. O quizá sea todo teatro, pero hay que hacerlo real, "Which I doubt not" —hombre, la duda ofende. Toquemos madera, que esto es material sensible, "dishonour not your mothers".

Aquellos a quienes llaman padres, en todo caso, también lucharon "en estas partes" de la mañana a la noche, y luego... el descanso del guerrero. Las espadas fálicas, a su vaina/vagina correspondiente; "and sheathed their swords for lack of argument", engendrando legítimamente a quienes mantengan el orden patriarcal. Como otros tantos Alejandros. Más tarde (IV.7) se comparará a Alejandro con Henry, de modo un tanto caricaturizado: Alexander the Pig, un personaje de actos quizá brutales, y grandeza indiscutible pero quizá sujeta a otras perspectivas menos idealizantes.

Y estos Alejandros, que imitan al tigre, o a sus padres, o a su abuelo Eduardo, o a los actores, o a los soldados, o sus genitales, o a sí mismos, o a su profesor Enrique (actor consumado donde los haya . . .) —estos Alejandros, digo, que imitan al imitador (Enrique actuando "like himself" que decía el Coro inicial, y a la vez imitando a Marte . . .) —estos imitadores, copias de copias, han de ser a la vez los originales (o sea, "copy", lo que se ha de copiar) exhibidos para la imitación de los soldados más vulgares, la plebe, que sigue a sus mejores. *Be copy now, acting out.* Son la encarnación de su tierra, éstos también (como Enrique es "our brother England"), y también enardecidos por la retórica patriótico-religiosa, y también siguiendo, desdoblados o fuera de sí, a su espíritu, creado por el Discurso.

Esta lectura, a la vez freudiana (Freud y Anna, [4] en lo que tiene de repetición de pulsiones básicas reprimidas) y metateatral, en la línea de Anne Righter (5), James Calderwood (6) o Judd Hubert (7) (o de William Shakespeare), podría complementarse con unos toques de desconstrucción, en la línea de las "Declaraciones de independencia" de Derrida, actos inaugurales que crean la propia situación que ha de fundamentarlos (8). Hoy leía el comentario de Hillis Miller en *Speech Acts in Literature* (9), y con frecuencia me volvía la cabeza a este fragmento de *Enrique V.*

*To wit:* Los actos de habla tienen una dimensión inaugural. Las declaraciones de independencia constituyen (declaran, inventan) la ciudadanía y la nación en cuyo nombre se hace la declaración. Que se lo digan a los catalanes, o a los vascos, antiquísimos reynos. Pero esto mismo sucede en mayor o menor grado con muchos otros (¿todos los?) actos de habla. Las declaraciones de amor: *je t'aime*. "Como la Declaración de Independencia", dice Hillis Miller, "'Je t'aime' creates the event it names". Bonito análisis hace Hillis Miller de palabras tan socorridas y sobadas, tan citacionales, de "esa frase desfasada" que decía Braulio. Se lo recomiendo a los amantes, a los amaturos, y a los antes amantes. Y, en cuanto a Enrique, su invocación al ardor guerrero de los ingleses, quién lo duda, tiene una dimensión inaugural, y retroactiva. Luego vuelvo a la retroacción.

J. L. Austin, el de *Cómo hacer cosas con palabras* (10) escribió un artículo sobre el fingimiento, "Pretending" (11), refutando a Errol Bedford (12), que parecía negar la posibilidad del fingimiento uniendo demasiado rígidamente, más rígidamente todavía que Enrique, la expresión de la ira con la experiencia de la ira. (¿Craso Error?). Vamos, que decía Errol que no estábamos enfadados a menos que lo externalizásemos o demostráramos (— es muy British, esto). Austin introdujo la distinción entre actos de habla constativos (que constatan un estado de cosas) y actos de habla realizativos o performativos (que constituyen o crean tal

estado de cosas). Y se vio con frecuencia asaltado por los problemas de trazar una línea entre ellos. Para Hillis Miller, esto es porque no hay acto de habla que no tenga una dimensión realizativa. En el caso que nos ocupa, y con respecto a la expresión de las pasiones, de las cuales somos sujeto activo y pasivo, sujetos a ellas:

"El problema de la pasión, sin embargo" —nos dice Miller —"no es sólo la distinción, con frecuencia indecidible, entre actividad y pasividad, sino también el problema de la oposición dentro/fuera, o, por ponerlo en términos de la distinción entre enunciados constativos y realizativos, el problema de si la expresión externa de la pasión, por medio de palabras u otros signos, simplemente informa, de modo constativo, una emoción que ya existe internamente, o si la expresión externa crea, realizativamente, la pasión interna. ¿Siento primero amor y luego digo 'I love you', o el decir 'I love you' produce el estado apasionado de estar enamorado?" (Miller, 9: 159, traducción mía, donde la hay).

Wittgenstein también se preocupaba, en su *Libro Marrón*, sobre la posibilidad de expresar estados de ánimo y la medida en que la expresión del estado de ánimo puede ser (in)distinguible del estado de ánimo. Dice Wittgenstein que "si frunzo el ceño con rabia" - (portage of the head) –

"siento la tensión muscular del ceño fruncido en la frente, y si lloro las sensaciones alrededor de mis ojos son obviamente parte, y una parte importante, de lo que siento. Esto es, creo, lo que quería decir William James cuando decía que un hombre no llora porque está triste, sino que está triste porque llora." (13)

Vaya, William James . . . un tipo pragmático; otro que pensaba que lo nuestro es puro teatro (14). Sigue Wittgenstein,

"The reason why this point is often not understood, is that we think of the utterance of an emotion as though it were some artificial device to let others know that we have it. Now there is no sharp line between such 'artificial devices' and what one might call the natural expression of emotions"

(Wittgenstein, 13; cit. en Miller, 9: 164).

Como Enrique V, como William James, y como Derrida, Wittgenstein se pasma al descubrir que somos semas y habitamos un universo semiótico. Todo teatro. *Il n'y a pas de hors-d'oeuvre. The Show Must Go On.* Husserl (15) también nos había dicho, en cierto modo, que no hay bambalinas para el ego, o más bien, que cuando las visitamos nos llevamos todo el tablado con nosotros, no podemos abandonar a nuestro personaje. (Genial la escena de

las bambalinas en la película de Laurence Olivier, mostrando a Enrique, rey y actor, entrando teatralmente a su corte / teatro). (16).

Concluye Hillis Miller, casi como si comentase directamente nuestro texto de Shakespeare,

"¿Está la 'expresión' "[the pressure, que diría Shakespeare] de una emoción, ya sea por medio de palabras, o por medio de signos como llorar o fruncir el ceño, relacionada con la emoción de modo cognitivo o realizativo [performatively]?"

(9).

A Wittgenstein le faltaban los conceptos de Austin, claro. Pero ya Shakespeare en cierto modo estaba diciendo: "*Performatively!*"

El teatro toma la vida, con su elemento teatral, y lo recarga, lo enfatiza reflexivamente, y lo devuelve a la vida, para que, más teatralizada, imite al arte y proporcione así una vida estéticamente más compleja para la imitación artística. La retroacción: la vida así representada por el teatro a la vez existía y no existía antes de ser representada: la *performance* es performativa, y no redundante. Lo representado a la vez lo reconocemos en la vida y lo constituimos, por primera vez, aumentando la densidad semiótica de la realidad humana. Enrique hace a sus soldados

(cuya pasta auténtica desconocemos) en el campo de batalla, se hacen con sus acciones, imitándose a sí mismos, o a su idea de sí mismos.

Todo teatro, y Miller nos dice que mejor creérnoslo. En última instancia, no podemos saber si los demás hacen teatro, o si simplemente hacen bien su papel (o sea, lo hacen a fondo). Ignoramos si se lo creen ellos mismos, e ignoramos hasta qué punto son importantes sus dudas sobre su papel. Nuestro papel nos aconseja actuar como si los demás actuasen "like themselves". Como si la cara fuese la máscara más cara, la máscara que al moverla nos convence de que estamos en nuestro papel. *Larvatus prodeo*, como decía Barthes; y señalando esa máscara (17) distraes la atención de la otra. *A visor for a visor* (18): de este teatro surgen, nos dice Shakespeare, la monarquía, la masculinidad, el patriotismo, el heroísmo, la emoción más salvaje, los deseos sexuales. Y el teatro, que todo lo presenta y lo representa, lo alimenta y lo retroalimenta.

## Referencias

- (1). William Shakespeare *Henry V* (c. 1599, pub. 1600). En *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Ed. Stanley Wells y Gary Taylor. Oxford: Clarendon, 1997. 567-97. También: *King Henry V*. Ed. Andrew Gurr. (New Cambridge Shakespeare). Cambridge: Cambridge UP, 1992.

- (2). Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*. Trad. Bernardo Fernández. (El Libro de Bolsillo, 573). Madrid: Alianza, 1985.
- (3). Edmund Spenser, *The Faerie Queene*. Ed. A. C. Hamilton. 1977. Londres: Longman, 1980. I.vii: 97-98.
- (4). Anna Freud, "VII. El *acting out*." From *The Writings of Anna Freud*. In Anna Freud, *Obras escogidas*. Biblioteca de Psicoanálisis). Barcelona: RBA, 2006. 449-60.
- (5). Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*. (Penguin Shakespeare Library). Harmondsworth: Penguin, 1967.
- (6). James L. Calderwood, *Metadrama in Shakespeare's Henriad: RICHARD II to HENRY V*. Berkeley, 1979.
- (7). Judd D. Hubert, *Metatheater: The Example of Shakespeare*. Lincoln: U of Nebraska P, 1991.
- (8). Jacques Derrida, "Déclarations d'Indépendance." En Derrida, *Otobiographies*. Paris: Galilée, 1984. 13-32. Ver también José Ángel García Landa, "Aclaración de la Declaración," en García Landa, *Vanity Fea* 5 Jul. 2006.  
<http://garciala.blogia.com/2006/070503-aclaracion-de-la-declaracion.php>  
2006-07-28
- (9). J. Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*. (Meridian: Crossing Aesthetics). Stanford: Stanford UP, 2001. 63-139.
- (10). J. L. Austin, *How to Do Things with Words*. 2nd ed. Ed. J. O. Urmson y M. Sbisà. Oxford: Oxford UP, 1975.
- (11). En *Philosophical Papers*. Ed. J. O. Urmson and G. J. Warnock. Oxford: Oxford UP, 1961. 1970. 1979.
- (12). Errol Bedford, "Emotions." PAS. Volume lvii. 1956-57; reimp. en *Essays in Philosophical Psychology*, ed. Donald Gustafson. Garden City (NY): Doubleday-Anchor. 1964. pp. 30-41.
- (13). Ludwig Wittgenstein, *The Brown Book*, en *The Blue and Brown Books*. Oxford: Blackwell, 1958. 2<sup>a</sup> ed. 1969. Cit. en Miller (9).
- (14). William H. Gass, "A Spirit in Search of Itself." (William James). En Gass, *Fiction and the Figures of Life*. Boston: Godine, 1979. 157-63.
- (15). Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*. Ed. y trad. Mario A. Presas. Madrid: Tecnos, 1986.
- (16). *Henry V*. Dir. Laurence Olivier. Escrita por Laurence Olivier y Alan Dent, basada en la obra de Shakespeare'. Reino Unido: Two Cities Film, 1944. En *William*

*Shakespeare: Laurence Olivier: Películas.* 3 DVDs. Barcelona: Filmax Home Video/Círculo de Lectores, 2002.

(17). Roland Barthes, por ej. en "Littérature et métalangage." 1959. En Barthes, *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964, 1971. 106-7.

(18). Mercutio en *Romeo and Juliet* I.4.

(19). Ver también José Ángel García Landa, "Sonetos de amor y otros delirios." Reseña de la obra de Alfonso Plou y Carlos Martín. En García Landa, *Vanity Fea* 20 marzo 2006.

<http://garciala.blogia.com/2006/032001-sonetos-de-amor-y-otros-delirios.php>

2006-04-07

\*\*\*

Una versión preliminar de este artículo apareció en *Vanity Fea* 24 junio 2006.

<http://garciala.blogia.com/2006/062401-be-copy-now.php>

2006-07-02