

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/297920714>

La política espectacular de Julio César

Article · November 2014

CITATIONS

0

READS

16

1 author:



[José Angel García Landa](#)

University of Zaragoza

415 PUBLICATIONS 63 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



HERAF - Hermenéutica y Antropología Filosófica [View project](#)

La política espectacular de *Julio César*

José Angel García Landa

Universidad de Zaragoza

garciala@unizar.es

Vuelve César, siempre vuelve César—sea disfrazado de Napoleón, de Mussolini o de Chávez. Nos proyectaban en la biblioteca María Moliner el *Julio César* de Mankiewicz, basado en la tragedia de Shakespeare; presentado y comentado por Antonio Duplá, de la Universidad del País Vasco, en un ciclo sobre cine e historia. La semana siguiente, *Troya*—con *Pitt the younger*.

¿Era Julio César de izquierdas?—le pregunto al conferenciante, *invidiously*, en el debate. "El dictador democrático", lo llama Luciano Canfora: y es que César era el líder del partido de la plebe, y se aupaba al poder con un incontestable apoyo popular—de unas masas romanas que, por plebeyos que fuesen, eran los patricios del imperio, y estaban maleados por tanto por las subvenciones de César a costa de las extorsiones al resto del imperio. Así que lo del tema de la democracia y las izquierdas está demasiado difícil como para analogías sencillas: lo que sí está claro es que los conspiradores que acabaron con su vida lo hacían por preservar no una "democracia" y unas libertades igualitarias, sino más bien para defender unas instituciones aristocráticas, que corrían el riesgo de ser arrinconadas por César. Y, desde luego, también era César un golpista, apoyado por su ejército "más acá" del Rubicón. Todo el episodio es ocasión para muchas reflexiones y analogías sobre la legitimidad del poder, el liderazgo carismático, la tiranía, el correcto uso de las instituciones, la legitimidad o no del tiranicidio—y las estrategias más adecuadas para el golpe de estado. Podría decirse que, como sucedió en la guerra civil española, fue el golpe de estado fallido de los conspiradores—tras el golpe de estado fallido de César, fallido para él—el que causó o reanudó la guerra civil.

Las analogías son engañosas, claro, pero también ilustrativas por lo que tiene esta tragedia de emblemático y arquetípico—como dice Casio, "*cuántas veces en el futuro será representada otra vez esta alta escena, en estados no nacidos, y en acentos aún desconocidos*" (III.i, 111-13). Shakespeare era muy dado a estas perspectivas de retrospectión prospectiva, y sin duda se echaba aquí una flor a sí mismo y su fama futura, con sus ejercicios de metateatralidad. Pero también era consciente de las analogías

con su misma época—sin que sea conveniente buscar equivalentes exactos de los personajes de su drama en la Inglaterra isabelina. Un buen ejercicio en esta línea, resituando *Julio César* en 1599, lo hace James Shapiro en su reciente biografía de Shakespeare enfocada en ese año (*1599: A Year in the Life of William Shakespeare*).¹ Tal vez Shakespeare, al traer a colación a un César, pensase especialmente en el conde de Essex y sus dudosas aventuras al frente del ejército de Irlanda durante la campaña de ese año. Aunque también la figura de César, autócrata sin descendencia, debe algo a la reina Isabel. Más que paralelismos exactos, es el juego de habladurías, intrigas partidistas y estrategias de propaganda lo que aporta la realidad vivida de Shakespeare a esta recreación de Roma. También la cuestión del tiranicidio era candente, con la *fatwa* del Papa contra la Reina de Inglaterra, con las teorías de Buchanan justificando el tiranicidio, y con la condena del tiranicidio en los escritos del que muy pronto sería rey de Inglaterra, Jacobo I—otro éste que andaba en boca de los círculos selectos y de los *hoi polloi*, en tanto que Isabel I se negaba a designar sucesor y en tanto gravitaba por Londres el fantasma de las guerras civiles y de las luchas por el poder, una atmósfera que tan bien había retratado Shakespeare en sus dramas sobre el siglo XV.

—oOo—

Reseñamos aquí con más detalle, en *intermezzo*, el capítulo de Shapiro sobre Julio César, el 8 de su libro, que sigue al capítulo 7: [Book Burning](#).

8. *¿Es fiesta hoy?* —La agitación popular en Roma y Londres, en *Julius Caesar*.

Versa este capítulo de *1599: A Year in the Life of Shakespeare* sobre algunos contextos de la Inglaterra de 1599 oportunos para la comprensión del drama de Shakespeare *Julio César*. En *Julio César* las alusiones al ambiente político de Roma aparecen llenas de "anacronismos" y alusiones religiosas fuera de lugar—cosa que muchos críticos posteriores intentaron excusar en Shakespeare. Pero según Shapiro lo que hace Shakespeare es muy deliberadamente imbuir a su argumento de Roma antigua con una ambientación que nos recuerda más la atmósfera de intriga política y tensión religiosa del Londres contemporáneo.

La relación entre autoridad religiosa y política era una fuente de conflictos e incertidumbres desde la secesión de la iglesia anglicana. El papa Pío V excomulgó a Isabel I en 1570 y liberó a sus súbditos de obediencia. A medida que se hizo claro que no iba a tener descendencia, quienes temían una sucesión católica se acercaron gradualmente a posiciones cuasi-republicanas para defender una sucesión protestante (por ejemplo las de Thomas Wilson en su inédito "The State of England", 1600). Se debatía aquí la fuente de autoridad política—si es el rey o el pueblo. Se volvió políticamente imprudente hablar para nada de la cuestión de la sucesión de Isabel; se publicaban especulaciones al respecto en Escocia o el continente; en Inglaterra estaban

prohibidas. Los principales sucesores in pectore eran Jacobo de Escocia (el que en efecto la sucedió), el conde de Essex, y la infanta de España. De Jacobo era dudoso su compromiso con el protestantismo. Otro peligro eran los asesinos católicos—tras el fracaso de la Armada en 1588, hubo diversos intentos de asegurar una pronta sucesión de la corona inglesa por el procedimiento de eliminar a la reina. O a su posible sucesor Jacobo. Las intrigas políticas y religiosas eran las mismas.

Shakespeare introdujo el término "assassination" en la literatura inglesa, en *Macbeth*. El tema le era familiar. Quizá fuese pariente lejano suyo (por la rama Arden) John Somerville, que en 1583 había intentado asesinar a la reina; fue asesinado en la cárcel antes de su ejecución, pero otros conspiradores fueron ejecutados en esa ocasión, incluyendo al suegro de Somerville, Edward Arden. Shakespeare le puso el nombre de Somerville a un paisano de Warwickshire en *Henry VI 3*; no sabemos con qué ojos vio en su momento este complot.

Justo en los meses previos al estreno de *Julio César* hubo varios intentos de magnicidio, usados por el gobierno para volver al pueblo contra los conspiradores y predicadores infiltrados por los jesuitas. Edward Squires, uno de los asesinos, corsario con Drake, había caído prisionero de los españoles y se le había sometido a un lavado de cerebro. Volvió a ser corsario inglés una vez liberado, esta vez con Essex, y en este año de 1597 envenenó la silla de Essex y también la silla de montar de la reina—sin éxito. Otros hubo, capturados, torturados y ejecutados (*hanging, drawing & quartering*). Hubo un panfleto de Bacon aireando esta conspiración, y contrapanfletos jesuitas negándola. También el gobierno inglés jugueteaba con el asesinato como arma política—estudiando la posibilidad de asesinar al rebelde Tyrone en Irlanda.

El *Julio César* de Shakespeare dramatiza el uso político del asesinato como una medida extrema que da lugar a consecuencias imprevisibles e incontrolables. En el drama parece quedar claro que a pesar de sus buenos motivos Bruto no ha calculado las consecuencias—o sea, la guerra civil que ocupa la segunda mitad de la obra. Los argumentos a favor del tiranicidio van seguidos de la demostración de las sangrientas consecuencias que tuvo.

Otra cuestión de las que se traslucen en *Julio César* son los conflictos sobre el calendario y las fiestas. Por el solsticio de primavera de 1571, pudo ver Shakespeare cómo se cambiaban las vidrieras de la iglesia de Stratford por ventanas de cristal simple. Quizá lo del solsticio fuese coincidencia, o quizá quedase recuerdo de los antiguos festivales populares ahora suprimidos bajo el protestantismo. Ya años antes (siendo John Shakespeare miembro del ayuntamiento) se habían eliminado las imágenes de santos del interior de la iglesia; aunque el pueblo estaba desorientado y desconfiado ante estos cambios, visto que recientemente se había pasado de los extremos protestantes de

Eduardo VI a los extremos católicos de María Tudor. Bajo Isabel era el ayuntamiento quien decidía cómo ordenar la iglesia, prohibiéndose actuaciones de espontáneos reformistas. Se ha hablado de Shakespeare y su familia como criptocatólicos: de hecho la mayoría del país tenía en su pasado familiar el peso o recuerdo de la tradición católica aunque se hubiese hecho a los nuevos modos del culto oficial. De entre las pinturas blanqueadas de la iglesia de Stratford, San Jorge parece haber tenido especial predicamento; también en las fiestas locales en su honor, con dragón y pólvora y todo. Shakespeare pudo haber nacido el día de San Jorge—la lanza de su blasón incluso recuerda a la de la pintura de San Jorge de Stratford, observa Shapiro. Pero la fiesta había sido eliminada, y también el desfile con dragón. Se había mantenido la festividad en la reforma del santoral de Enrique VIII, ya importante; pero Eduardo VI redujo más las fiestas y suprimió a San Jorge. Con Isabel volvió sin embargo el día de San Jorge como festivo brevemente; luego se quitó de nuevo. El 23 de abril, quizá su cumpleaños, bien podría Shakespeare preguntarse si era fiesta o no.

En los días festivos, por orden del Parlamento de 1571, los no gentilhombres debían llevar una gorra especial de lana; esto duró hasta 1591. La gente era consciente de que el calendario y las fiestas obedecían a tendencias y presiones políticas. El mismo calendario juliano usado en Inglaterra (el tradicional, vigente desde su institución por Julio César precisamente) era distinto del calendario gregoriano introducido en el continente en 1582. La reina hubiera seguido la reforma del papa Gregorio, pero sus obispos estaban renuentes a dar ninguna señal de sumisión al Papa, e Inglaterra se quedó con el calendario juliano hasta bien entrado el siglo XVIII. En *Julio César* hay preguntas sobre las fechas, sobre si es fiesta o no, alusiones a las gorras de fiesta... No es casual quizá que las distintas rebeliones de esta época que han pasado a la historia iban unidas a nombres de fiestas o antiguas fiestas. La cuestión de "si es fiesta o no hoy" estaba políticamente cargada. Los reformistas habían introducido ansiedad en el calendario.

La reforma protestante había suprimido espectáculo de la religión, imágenes y ceremonias; el teatro religioso popular, la música, y era aversa a las fiestas populares. No es extraño que el teatro pasase a ocupar un espacio ritual y de creación de imágenes públicas que antes iba asociado al ritual católico. Había emergido, de hecho, del drama religioso. Y al retener esta energía semiótico-social, pronto se hizo el teatro blanco de las sospechas e irritación de los reformadores. Philip Stubbes es indicativo a este respecto, tronando contra la disposición de la gente a asistir a obras de teatro en lugar de a sermones.

"As it turned out, in the hands of Shakespeare and his fellow playwrights, this theatre not only absorbed social energies that had become unmoored in a post-reformation world, but also explored in the plays it staged the social trauma that had enabled it to thrive, the repercussions of which the culture had not fully absorbed". (172)

Le atraen a Shakespeare los momentos de cambio, de transición; se ve en sus historias "de romanos" anteriores, *Tito Andrónico* y *Lucrecia*, momentos de cambios de régimen. También lo es el asesinato de César. Pero Shakespeare lo reimagina en términos contemporáneos, como un duelo de "púlpitos" entre Bruto y Antonio. También las alusiones a las vestimentas de días festivos, y al boca a boca de las noticias populares, todo esto nos hace pensar en el Londres contemporáneo. También las alusiones a la Lupercalia, a las "Ceremonias" y a los adornos puestos y quitados a las estatuas, añaden una atmósfera de tensión religiosa, política y popular muy contemporánea. "Los polemistas católicos y anglicanos llevaban décadas batallando sobre el tratamiento de las imágenes políticas. Pocas cosas les parecían a los católicos más hipócritas que la adoración que dedicaban los protestantes a los iconos políticos, y la supresión que hacían de los religiosos" (177). Invitaba a malentendidos y confusiones entre lo sagrado y lo secular; es célebre la difusión y uso de las imágenes de Isabel, idealizadas y rejuvenecidas. En *Julio César* se llama la atención al contraste entre la debilidad física efectiva de César y su imagen idealizada; esto parece una alusión indirecta a Isabel y su obsesión con proyectar una imagen adecuada para fines políticos.

"The opening scenes of the play feel more contemporary than classical. The theologically tinged language, the casual references to Elizabethan dress codes, professions, guilds and shops, chimney tops and windows, and soon enough to pulpits, clocks, books with pages, and nightgowns, all contribute to a sense that either Shakespeare cared little about historical accuracy, or wanted to collapse the difference between classical Rome and Elizabethan London" (178-79).

Incluso en "triumfo" de César, el gran desfile público, recuerda a los espectáculos londinenses organizados por la corte o por el Ayuntamiento — espectáculos alegóricos y alusivos a los que habían contribuido muchos de los colegas de Shakespeare, aunque no él, significativamente. Una descripción de un "triumfo" semejante figura en su obra, en la recepción del victorioso Enrique V, con imágenes que enfatizan los paralelos con los triunfos romanos. Nos recuerda esto el mítico origen troyano, como Roma, de los británicos con el mítico Bruto (otro Bruto), y la supuesta atribución de la Torre de Londres a Julio César, otras cuestiones éstas a las que alude Shakespeare. La imaginería romana como fuente de autoridad y tradición ya se usaba en tiempos de Isabel—tenía ella en sus estancias un tapiz con el asesinato de César, de hecho. César era una figura simbólica potente y conocida.

El comienzo con las Lupercales nos proyecta a un ritual religioso-político, ligado a la identidad colectiva y al sacrificio—como preludeo de la acción central, el asesinato de César, que repite y actualiza esa escena sacrificial. También es significativamente ambiguo cómo presenta Shakespeare la escena política central (en la que César rechaza la corona) de modo indirecto, a través de la narración que hace Casca a Bruto y Casio.

No sabemos si César es realmente ambicioso o si es todo la interpretación de Casca. Es curioso que en Plutarco César es mucho más intrigante, realmente había preparado este espectáculo para sondear la opinión popular, y decide que no es favorable a que se haga con la corona, a pesar de haber infiltrado a partidarios suyos entre la multitud para que liderasen las aclamaciones. Shapiro observa que esta escena de Plutarco recuerda mucho a la escena de *Richard III* en que Ricardo y Buckingham manipulan a la multitud, sin éxito, con agentes infiltrados... En Julio César, en cambio, elige Shakespeare suprimir este asunto de la manipulación, y no cargar la balanza contra César.

César se apropia de una festividad religiosa para fines políticos. Esto también es un signo de los tiempos nuevos, tras la Reforma; como lo es en *Enrique V* la idea de una celebración popular de San Crispín que conmemore una victoria militar. Las fiestas patrióticas asociadas a la nación son un invento nuevo asociado al nuevo auge del Estado como propietario del calendario. Los isabelinos tenían el 17 de noviembre, día del Acceso de la reina al trono, como fiesta política semirreligiosa (también un antiguo santo). Fue probablemente la primera fiesta política nacionalista del calendario anglófono, que iría seguida de otras como el día de Guy Fawkes, días de la Independencia, etc. Y el gobierno emitía instrucciones sobre los temas deseables a tratar ese día en los sermones, La pervivencia, reutilización, reciclaje o supresión de las antiguas fiestas católicas era motivo frecuente de debates, tensiones o tomas de posición por parte de puritanos, anglicanos o católicos, ya fuese para criticar al gobierno o para tomar posiciones junto a él. Los críticos puritanos rechazaban la manera en que los anglicanos y la reina reconvertían para sus fines los rituales y fiestas del catolicismo. Así por ejemplo un sermón "a dos voces" frente a San Pablo, en noviembre de 1599, donde un predicador defendió la fiesta de Acceso de la reina, y otro, Richardson, criticó veladamente la política que se estaba llevando en Irlanda.

Se llamó al orden al predicador Richardson en esta ocasión. El gobierno era sensible a las insinuaciones de que la reina fuese equiparable a un tirano, y también a las críticas de que había un culto político en torno a ella. Isabel estaba muy atenta a la importancia política de los sermones, y hacía lo posible por controlarlos con instrucciones ("tuning the pulpits", lo llamaba). En *Julio César* se reconoce una tensión muy isabelina entre la festividad religiosa popular tradicional, y su manipulación o reutilización con fines políticos y personalistas. Fue llamativa la manera en que se apropió Shakespeare de la historia romana para hacerla resonar con ecos presentes. Quedó memoria (en poemas de Weever, de Digges) especialmente del duelo de los oradores Bruto y Antonio, y de la intensidad con que sus personajes se grabaron en la mente del público—no abundan semejantes alusiones a obras contemporáneas. (*Señal quizá de la importancia creciente que estaba adquiriendo la oratoria pública sobre temas políticos como instrumento de creación de opinión y manipulación de masas*). Y hasta aquí el comentario y reseña de Shapiro.

—oOo—

Llama la atención en *Julio César* el contraste entre las intrigas de los Pocos, los aristócratas, y la necesidad a la vez de hacerse con el beneplácito de la plebe. Los oradores se dirigen al pueblo tras el asesinato, y aquí hay que subrayar la habilidad de Shakespeare al superponer casi sin transición la plebe romana, representada por actores en la escena, y el público de su teatro—una continuidad natural, tras las alusiones políticas isabelino-romanas que señala Shapiro. Pone así de relieve, de la manera más natural posible, la teatralidad de la política, y de los hombres públicos; será el mejor actor allí en las tablas (y no necesariamente el mejor guionista) quien asegure el triunfo de la obra.² Esto es especialmente efectivo en el teatro, claro: aquí el cine establece una mayor distancia entre el espectador de la sala y el plebeyo del foro, aunque Mankiewicz y Brando son especialmente eficaces conservando la ambigüedad allí donde conviene. Los oradores se dirigen a la plebe convenciéndoles de cuál es el bien de Roma, y el de la propia plebe—son las líneas de argumentación de Bruto y Marco Antonio respectivamente, podríamos decir. Es Bruto el que aparece como un *hombre honesto* en la tragedia, exponiendo su causa abiertamente e invocando el honor y la dignidad tradicional de Roma, mientras que Antonio es un sutil manipulador—una zorra frente a un león, en la terminología de Wyndham Lewis.³ Y sin embargo cabría argüir que la honestidad de Bruto llega hasta donde llega: pues el bien de la república romana y las libertades de sus aristócratas no tienen por qué ser el bien del plebeyo, ni garantía de las libertades de éste; y cuánto menos del esclavo o del galo moribundo. Ya nos recordaba Poe en "La carta robada" que la expresión ciceroniana *homines honesti* quiere decir "gente de nuestro partido."

Es impresionante la tragedia de Shakespeare por las transformaciones de sus personajes, y por las consecuencias inesperadas de sus actos—esas ironías del destino que nos vamos haciendo, a medida que nuestros planes y nuestra ordenación mental de la realidad se estrellan contra los planes y planteamientos de los demás—y contra la dura realidad. Casio está movido por la envidia tanto como por la defensa de las instituciones republicanas. También aparece en principio como un manipulador maquiavélico, una zorra hablando a favor de los leones. Bruto, por el contrario, se presenta como la reencarnación de su antepasado, y garantía de la República contra tentaciones monárquicas. Es un personaje más íntegro—estoico, desinteresado hasta donde hemos dicho, un intelectual que defiende un bien abstracto, un poco como los revolucionarios franceses, trazando un plan que si bien es de por sí razonable, en realidad no se sustenta sobre bases firmes, y se estrellará contra la realidad. De hecho, la caracterización de César que hace Bruto como "el huevo de la serpiente"—que todavía no es tirano pero llegará a serlo—tiene mucho de diagnóstico acertado, sí, pero también de soberbia intelectual: ¿cómo se atreve Bruto a calcular y controlar el futuro de esta manera, a hacer semejante ejercicio de retrospectión anticipada, pues no en otra cosa se basa este

asesinato preventivo? Como si su intervención en la cadena de las cosas fuese a enderezarlas, como si Bruto controlase el tiempo y el curso de las cosas.⁴ Así pues, es Bruto un personaje ambivalente como todos, un recto idealista que contribuye como el que más al caos que arrasa Italia con la guerra—y al cesarismo tiránico que quería evitar, esta vez en las figuras de Marco Antonio y Octavio, con sus listas de condenados a muerte.

Está la tragedia estructurada también en una serie de ironías sucesivas, basadas como digo en parte en la transformación de los personajes una vez han sellado alianzas y trazado planes contra un tercero. César, por supuesto, ya ha perdido contacto con la realidad, y está autoendiosado; cree que lo ve todo y no ve sino parte—es carne de conspiración. Ante los augurios tiene una actitud titubeante: los rechaza y los consulta, los desautoriza y los reinterpreta; creyendo conocer a los hombres como Casio, desconoce a Bruto, en quien confiaba. Casio, el flaco envidioso, primero manipula a Bruto para sus fines, pero al final es él quien se ve seducido: sufre por los desprecios de Bruto a su carácter—no soporta la mala opinión de su amigo y aliado; podríamos decir que, frente a Bruto, ha depuesto sus intrigas y está en actitud suplicante, como esos amantes despechados de Shakespeare en las parejas semirrománticas de amigos íntimos de *The Two Gentlemen of Verona*, *El Mercader de Venecia* o *Twelfth Night*. No es casual, quizá, que sea John Gielgud quien lo interprete en la película de Mankiewicz, con un toque de fascinación homosexual.

Más ironías con Antonio: si parece al principio un indolente seguidor de César, va sacando su verdadera talla por partes, engañando a los conspiradores con un ajustado juego de dolor y nobilitas romana—y pronto vuelve a la plebe, partido de César, contra Bruto y Casio. Como estratega militar también sigue la táctica de la zorra, atacando emboscado en lugar de en campo abierto—y sin embargo, esta ironía queda para la historia, será él mismo la víctima de Octavio, ante quien se confía. Antonio ha constituido un triunvirato junto con Lépido y Octavio, esperando seguramente ser el César de ese triunvirato, craso error, pues como su nombre indica será César Augusto quien lo cese a él. No bastará con aliarse y liarse con Cleopatra para seguir los pasos de César al poder—y total para qué, en un mundo de intrigas. Antonio critica a Lépido por su escasa visión en cuanto éste sale de la reunión, sin saber que con el tiempo—en otra tragedia de Shakespeare y otra película de Mankiewicz—él mismo será víctima de un Octavio llamado a suceder con más éxito a su tío abuelo, pues mejor supo que nadie mantener las formas republicanas y a la vez acumular poder después de haberse cepillado a los senadores (manteniendo, eso sí, el Senado).

Es una vez más la dinámica de la ceguera estratégica descrita por Lacan: el que ha visto con penetración, y ha trazado un plan, cae víctima de su propio éxito, pues se confía en su [visión privilegiada \(en su ceguera\)](#)⁵ y no se sabe objeto de los planes de otros.

También Shakespeare analizó esta dinámica, antes de "La carta robada" de Poe. Quizá de ahí su escepticismo ante revoluciones e intervenciones planificadas en la realidad política: con la perspectiva del que llega a toro pasado, sabe que siempre hay factores inesperados, que la realidad es más compleja que los planes, y que siempre hay alguien al lado con quien no contaban ni los césares ni los conspiradores, pero con quien sí contará la Historia.

Por cierto, parece ser que las últimas palabras de Augusto fueron muy shakespearianas — "*¿Os ha gustado la función?*" —, aludiendo a su papel magistral como emperador en el teatro del poder... Si es que a eso de que la vida imita al arte que dicen unos, o el arte a la vida que dicen otros, hay que matizar que se imitan cada uno imitando al otro... hay un cierto progreso entre el ingenuo y desilusionado "*et tu, Brute*" de César y este saludo de cortina de Augusto, su versión corregida y aumentada. *The show must go on...*

NOTAS

- (1). Ver Shapiro, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*; en especial el capítulo "Is this a Holiday?" —y mi reseña del mismo con ese título. El presente artículo combina dos notas sobre Julio César aparecidas en *Vanity Fea*.
- (2) Responde así la obra al análisis dramático propuesto por Judd Hubert, que resalta la teatralidad exitosa como clave de la acción en Shakespeare.
- (3). Wyndham Lewis, *The Lion and the Fox*.
- (5). Sobre este aspecto de profecía autocumplida, y sobre los elementos edípicos en la figura de Bruto, puede verse mi nota "Tragedy and the Oedipal Subject", reseña del libro de Nicholas Ray *Tragedy and Otherness*.
- (4). Aludimos al análisis de Jacques Lacan en su seminario sobre *La carta robada* de Poe. Es especialmente interesante la discusión subsiguiente en el volumen *The Purloined Poe*, editado por Muller y Richardson. Sobre el análisis de la perspectiva superior en Poe, ver mi artículo "Poe-tics of Topsight", o su desarrollo en "Acritical Criticism, Critical Criticism."

REFERENCIAS

García Landa, José Angel. "Poe-Tics of Topsight." *Vanity Fea* 26 abril 2007.

<http://garciala.blogia.com/2007/042601-poe-tics-of-topsight.php>
2007-05-04

_____. "Julio César." *Vanity Fea* 21 nov. 2008.

<http://garciala.blogia.com/2008/112101-julio-cesar.php>
2008

_____. "Is This a Holiday?" *Vanity Fea* 11 abril 2009.

<http://vanityfea.blogspot.com/2009/04/is-this-holiday.html>
2009

_____. "Acritical Criticism, Critical Criticism: Reframing, Topsight, and Critical Dialectics." *SSRN* 28 agosto 2008.

<http://ssrn.com/abstract=1259696>
2008

_____. "Tragedy and the Oedipal Subject: Shakespeare (and Freud)." In García Landa, *Vanity Fea* 30 agosto 2011.

<http://vanityfea.blogspot.com/2011/08/tragedy-and-oedipal-subject-shakespeare.html>
2011

Hubert, Judd D. *Metatheater: The Example of Shakespeare*. Lincoln: U of Nebraska P, 1991.

Lacan, Jacques. "Le séminaire sur 'La Lettre volée'." 1955. En Lacan, *Ecrits I. (Points)*. París: Seuil, 1970. 1.19-77.

_____. "Seminar on 'The Purloined Letter'." Trad. Jeffrey Mehlman. En *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Ed. John P. Muller y William J. Richardson. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988. 28-54.

Lewis, Wyndham. *The Lion and the Fox: The Role of the Hero in the Plays of Shakespeare*. Londres: Grant Richards, 1927. Nueva York: Barnes and Noble, n. d.

Muller, John P., y William J. Richardson, eds. *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988.

Ray, Nicholas. *Tragedy and Otherness: Sophocles, Shakespeare, Psychoanalysis*. Oxford: Peter Lang, 2009.

Shakespeare, William. *Julius Caesar (The Tragedy of Julius Caesar)*. 1599, pub. 1623. Introd. Katharine Eisaman Maus. En *The Norton Shakespeare*. Ed. Stephen Greenblatt et al. Nueva York: Norton, 1997. 1525-89.

Shapiro, James. *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. Londres: Faber and Faber, 2005.

Películas:

Cleopatra. Dir. Joseph Leo Mankiewicz. Comenzada por Rouben Mamoulian. Con Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, Pamela Brown, George Cole, Hume Cronyn, Cesare Danova, Kenneth Haigh, Andrew Keir, Martin Landau, Roddy McDowall, Robert Stephens, Francesca Annis, Herbert Berghof, Michael Hordern, John Hoyt, Carroll O'Connor. Todd-AO. EE.UU., 1963. (Parcialmente inspirada en Shakespeare).

Julius Caesar. Dir. Joseph L. Mankiewicz. Guión de Joseph L. Mankiewicz, basado en Shakespeare. Con Marlon Brando, James Mason, John Gielgud, Louis Calhern, Edmond O'Brien, Greer Garson, Deborah Kerr, George Macready, Michael Pate, Alan Napier, Ian Wolfe, Douglass Dumbrille, Edmund Purdon. Dir. art. R. Cedric Gibbons y E. Carfagno. Fotog. Joseph Ruttenberg (b/n). Música de Miklos Rozsa. Ed. John Dunning. Prod. John Houseman. 121'. EE.UU.: Loew's Inc., 1953.