

## La memoria y la escritura: hacia una poética de la perduración en *The Sonnets* de William Shakespeare

Lucas Margarit  
UBA  
lucasmargarit@gmail.com

Palabras clave: *Renacimiento, Shakespeare, sonetos, memoria.*

### Resumen

El modelo que toma Shakespeare, es el del soneto italiano, el de Petrarca que llega a Inglaterra a través de los primeros sonetistas ingleses, Thomas Wyatt y Henry Howard, conde de Surrey. Sin embargo, introducirá variantes tanto en el conjunto general de los poemas, como dentro de la estructura individual de cada uno. Algunas de estas variantes ya habían sido utilizadas por Sir Philip Sidney en su ciclo *Astrophel and Stella* (circa 1580) donde comenzará a cuestionarse acerca de la naturaleza de las palabras. Las metáforas acerca de la escritura comienzan a aparecer dando un sentido múltiple a la mirada del escritor que comenzará también a plantear el motivo de la perduración y la memoria, de allí que pueda también considerarse la relación con la retratística como un género pictórico muy cercano a la creación de los personajes en el ciclo shakespereano.

*Y cuando quiera que nació entre los hombres un príncipe famoso,  
luego junto con él parece que nació el escritor que le celebrase y el eminente  
pintor que le enviase por todo el Mundo retratado.*

Francisco de Holanda, *Del sacar por el natural* (1549)

El ciclo de Sonetos de William Shakespeare nace en un momento histórico donde se produce la eclosión y la conformación del individuo en tanto sujeto que es consciente de su propia capacidad de descubrir y crear como también de poder interpretar el libro de la Naturaleza. La importancia de la noción de individuo como un ser particular incitará también al surgimiento de la biografía y del retrato que serán géneros que tendrán un lugar preponderante en el contexto del Renacimiento. La representación de individuos en

las obras artísticas es quizá un modo de ver el entrecruzamiento entre la sonetística shakesperiana y el arte del retrato que, en la Inglaterra del siglo XVI, tendrá como mayores exponentes a Hans Holbein el joven durante el reinado de Henry VIII y a Nicholas Hilliard durante el de Elizabeth I. Estas formas de representación son también motivos que remiten a la idea de “fama” y de perduración en el tiempo, una lógica que recupera desde el aspecto material la necesidad del recuerdo.

Vamos a retomar una cita de Jean-François Gilmont para comenzar con la lectura de los sonetos:

Si lo escrito se presenta como una sucesión de palabras, líneas y páginas que hay que recorrer linealmente desde el comienzo al final, el lector por ello no es menos libre de descubrir ese espacio a su manera. Mejor dicho, no es pasivo ante el texto, cuyos valores e ideas no acepta necesariamente (Gilmont, 2001, p.405).

En otros términos, Eugenio Garin plantea que la diferencia entre la Edad Media y el Renacimiento es la vinculación del pensamiento medieval a la religión y el del Renacimiento al avance de las ciencias (2001, p.9). Retomando lo que planteamos anteriormente, vemos que en este caso también se alude, siguiendo las palabras de Francis Bacon, a una diferente manera de ver el mundo: *scientia activa*, lo que ubica a estos nuevos lectores en una novedosa relación con los textos, ya no desde la inmovilidad del dogma, sino a partir de la toma de conciencia de su individualidad y sus particularidades.

La experiencia, por lo tanto, se ve modificada. Ya comienzan a mostrarse rasgos de una cultura letrada en expansión. Los hombres se cuestionan acerca de su propio quehacer, y en muchas oportunidades sus textos se vuelven comentarios metatextuales, reflexiones acerca de las palabras y de la escritura. Lo mismo sucede en el ámbito pictórico con las referencias al contexto de composición del propio artista. En el conjunto de marcas autorreferenciales, el lugar que comienza a ocupar la lectura es fundamental, ya que se empieza a configurar la imagen de un lector activo que será característico durante la modernidad hasta nuestros días. Asimismo, se preguntan acerca del lugar que ocupa el hombre en el universo y en su imaginario reubican al hombre en el centro, como una gran metáfora del orden perdido. En el ámbito pictórico, el retrato también pone al hombre como protagonista, y lo hace en busca de una posteridad y como una forma de exorcizar el paso del tiempo y la muerte a través de la construcción de una imagen perdurable. Asimismo, vemos en este género pictórico una focalización en el individuo, pero no sólo en el modelo retratado, sino también en el artista. De igual modo, estas mismas características se manifiestan en el conjunto de sonetos shakesperianos.

El modelo que toma Shakespeare, es el del soneto italiano, el de Petrarca que llega a Inglaterra a través de los primeros sonetistas ingleses, Thomas Wyatt y Henry Howard, conde de Surrey. Sin embargo, Shakespeare, introducirá variantes tanto en el conjunto general de los poemas, es decir tanto en el ciclo propiamente dicho como dentro de la estructura individual de cada poema. Algunas de estas variantes ya habían sido utilizadas por Sir Philip Sydney en su ciclo *Astrophel and Stella* (circa 1580) donde comenzará a cuestionarse acerca de la naturaleza de las palabras. Las metáforas acerca de la escritura comienzan a aparecer dando un sentido múltiple a la mirada del escritor. Leamos el soneto que inicia el ciclo de *Astrophel and Stella*:

Loving in truth, and fain in verse my love to show,  
That she, dear she, might take some pleasure of my pain,  
Pleasure might cause her read, reading might make her know,  
Knowledge might pity win, and pity grace obtain.  
[Amando de verdad, y deseando que mi amor en verso se mostrara

para que Ella, mi querida ella, alcanzara con mi dolor placer  
que el placer la llevara a leer, la lectura la hiciera conocer  
el conocimiento ganara su piedad, y la piedad gracia lograra.]<sup>1</sup>

En este soneto podemos ver de qué modo la tradición del género se cruza con las nuevas modalidades, es decir cómo las anteriores marcas de la idealización de la mujer coexisten con elementos que enfatizan la reflexión sobre la palabra escrita. Obviamente, esta reflexión traerá aparejado un continuo uso de verbos que indican el uso de la vista, por ejemplo “to show”, “read”, “see” junto a palabras que denotan la tradición oral que empieza a caer en desuso, por ejemplo “speak”. El texto enfatiza la finalidad de que los versos sean leídos por la amada (v.3) y que revelen “the blackest face of woe”. Más adelante vemos que el poeta se nos presenta como un lector (“Off turning others’ leaves to see...” (v.7)), es decir que busca la influencia de otros poetas para su propia escritura, con lo cual se nos muestra una toma de conciencia que responde a una mirada más moderna con respecto a la actitud del yo poético en el momento de elaborar su propio texto.

Marshall McLuhan en su trabajo *La galaxia Gutenberg* analiza los elementos visuales en la tragedia *Rey Lear* de Shakespeare. En este estudio McLuhan señala como característico de este período el abandono de una percepción totalizadora de los sentidos por una mayor influencia en la percepción del mundo del sentido visual. Dice McLuhan “La

---

<sup>1</sup> Todas las referencias al ciclo de Sir Philip Sidney pertenecen a la edición *Astrophil & Stella*, Traducción de Fernando Galván, Madrid: Cátedra, 1991.

renuncia a los propios sentidos, el desnudarse de ellos, será uno de los temas de esta tragedia. La separación de la vista de los demás sentidos ha quedado ya bien de manifiesto en la alusión de Lear a sus *más encubiertas intenciones*” (1998, p.22). Como señala más adelante, a partir de esta diferenciación de los sentidos en la percepción, la irracionalidad tiende a desplazar una visión ordenada del mundo. La unidad se ha perdido porque la mirada hacia el mundo es fragmentaria. Según John Culkin, “el hombre prealfabetizado vive en un mundo de simultaneidad sensorial” (Stearn, 1973, p. 65), dicha simultaneidad durante el período que estamos tratando es reformulada por nuevos acontecimientos que necesitan de una nueva percepción, no sólo más definida, sino también más específica, lo que implica también otra manera de pensar el mundo y la figura del hombre y su historia.

El énfasis puesto en el sentido de la vista también puede ser rastreado en la serie de sonetos de Shakespeare, publicada por primera vez en 1609, aunque por otros documentos podemos pensar que ya circulaban alrededor de la década del noventa del siglo anterior. El ciclo reúne 154 sonetos que elaboran un “continuum” sobre la problemática de la belleza y de su degradación por el paso del tiempo. Según Jan Kott, el Tiempo es el cuarto personaje de esta historia. Esta puesta en escena de la situación tiene una dinámica similar a la del diálogo, junto a la variación de la intensidad, nos permite pensar en la posible representación dramática de este texto lírico. (Kott, 1969, pp. 281 y ss.). Esta problemática coloca a los textos, otra vez, en un punto intermedio entre la escritura y la enunciación oral. Por otra parte, es clara la posibilidad de leer el ciclo como la constitución de retratos de cada uno de los protagonistas incluso de sí mismo. Como un gran retrato plural y narrativo que se va construyendo a través de cada uno de los sonetos.

Uno de los cuestionamientos que se presenta en el ciclo de sonetos amorosos de Shakespeare es acerca de la posibilidad que tiene el poeta de preservar la belleza del ser amado, entonces encontraremos que se propone tres maneras de preservarla. En primer lugar por medio de la herencia biológica ya que los hijos del joven repetirán los rasgos que lo caracterizan y que el yo poético admira en el amado. Por otra parte, no podemos dejar de considerar esta “herencia” física como una posibilidad no sólo de trascendencia, sino también como un modo de dar cuerpo a la “belleza del joven” a través de algo que la resguarde, como una antesala de la memoria. El cuerpo del amado sería, bajo esta perspectiva, el modo de recordar la belleza por parte del yo poético en esta primera instancia. Así, el cuerpo se convertirá en un modo de perpetuar la memoria. El cuerpo del hijo, perpetúa la belleza del cuerpo del padre.

Esta posible solución se nos presenta en los primeros 19 poemas. Por ejemplo en el soneto que inicia la serie podemos leer:

From fairest creatures we desire increase,  
That thereby beauty's rose might never die,  
But as the ripper should by time decease,  
His tender heir might bear his memory:

[Deseamos ver multiplicarse las más bellas criaturas, para que la rosa de la belleza no pueda nunca perecer; sino que cuando la más eflorescente haya de deshojarse por efecto del tiempo, logre su tierno vástago perpetuar su memoria]<sup>2</sup>

La mirada del poeta en este primer soneto se ubica en el centro de la inquietud que recorre el ciclo completo. El deseo de perduración de la belleza, más allá del posible arrebató del tiempo, se concentra en este soneto en el deseo de continuidad. La propagación de lo bello permitiría, a partir del heredero natural, la continuación y la expansión de la belleza en la memoria y formaría, de este modo, un cerco que combatiría a la muerte. Ser en el otro, es decir, dejar grabadas las propias cualidades en quien suceda al joven, a quien está dirigido el soneto. Este nuevo cuerpo sería como una tabula rasa donde las cualidades se repiten como una escritura que logra alcanzar la letra de molde.

El soneto séptimo comienza con un imperativo que está dirigido a la acción de mirar. La luz del día, como figura metafórica de las edades del hombre<sup>3</sup>, da cuenta de la reflexión sobre la decadencia del cuerpo. Esta imagen es elaborada también a través de elementos geográficos que responden a la salida y el ocaso del sol. El astro es el elemento que le permite al poeta jugar con la idea de muerte solitaria en el caso que no exista la propagación de la belleza. El pareado final da cuenta de ello a través de un juego de palabras donde “son” funciona como un homófono de la palabra “sun”, con lo cual vemos que el sonido sigue teniendo participación en el esquema de la escritura. Poseer un hijo, es en este caso tener la luz que continúe la existencia en el mundo más allá de la propia muerte. Leemos el soneto:

Lo! in the orient when the gracious light  
Lifts up his burning head, each under eye  
Doth homage to his new-appearing sight,

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones de los sonetos de William Shakespeare pertenecen a la edición de las *Obras completas*, con estudio preliminar y notas por Luis Astrana Marín, Madrid: M. Aguilar Editor, 1943.

<sup>3</sup> Debemos recordar que el tema de la edades del hombre y su degradación por el paso del tiempo, ya había sido abordado por Shakespeare en su comedia *As you Like It*.

Serving with looks his sacred majesty;  
And having climb'd the steep-up heavenly hill,  
Resembling strong youth in his middle age,  
Yet mortal looks adore his beauty still,  
Attending on his golden pilgrimage;  
But when from highmost pitch, with weary car,  
Like feeble age, he reeleth from the day,  
The eyes, 'fore duteous, now converted are  
From his low tract and look another way:  
So thou, thyself out-going in thy noon,  
Unlook'd on diest, unless thou get a son.

[;Mira! En el Oriente, cuando la luz deslumbradora levanta su brillante cabellera, los ojos humanos rinden homenaje a su aspecto nuevamente aparecido, honrando con sus miradas su santa majestad.

Y al subir la escarpada cúspide del cielo como un robusto joven en la fuerza de su edad, los ojos mortales adoran todavía su belleza, acompañándole en su dorada peregrinación.

Pero cuando al llegar al cenit, con su carro fatigado, como un viejo achacoso, abandona lentamente el día, los ojos, fieles hasta entonces, se desvían ahora de su carrera declinante y miran a otro lado.

Así tú, que avanzas hacia tu mediodía, morirás huérfano de miradas, a menos que tengas un hijo.]

En el soneto XV, también se alude a la memoria como posibilidad de salvaguardar un recuerdo de la belleza de aquello que se trasmuta por su historicidad. En el soneto siguiente se reitera la posibilidad de combatir al tiempo tirano, responsabilidad que todavía recae sobre el amado y no sobre la facultad del poeta de enfrentarse a la degradación que produce el transcurrir del tiempo. Es interesante, a este respecto, la oposición que nos presenta el texto entre la posibilidad de dejar descendencia y la ineficacia de la impronta en palabras por medio de una pluma estéril. Dice el soneto:

But wherefore do not you a mightier way  
Make war upon this bloody tyrant, Time?  
And fortify yourself in your decay  
With means more blessed than my barren rhyme?

Para concluir con el pareado:

To give away yourself keeps yourself still,  
And you must live, drawn by your own sweet skill.

[Pero ¿por qué buscáis un medio más poderoso  
de hacer la guerra a este tirano sanguinario, el Tiempo?  
¿Y por qué no os fortificáis contra la decadencia  
por procedimientos más eficaces que mis rimas estériles?]

[Dándoos vos mismo, os conservaréis siempre vos mismo y viviréis en retrato  
trazado por vuestro adorable talento.]

El enfrentamiento con la futura desaparición de lo considerado bello se maneja en este soneto bajo diferentes maneras que demuestran la pluralidad de sentidos que nos ofrece el poeta. Las marcas que justificarían el uso de la pluma nos advierten la competencia entre el tiempo (*Time's pensil*, v. 10) y el yo que escribe (*my pupil's pen*, v.10). Igualmente vemos que se nos manifiesta aún cierta desconfianza en las palabras para lograr el propósito (vv.11 y 12). En este texto también se comienza a consolidar la figura del lector (*eyes of men*, v.12) como quien podría dar sentido (es decir existencia) a la belleza que se está perdiendo y que las palabras intentan atestiguar. Continuando con la analogía entre sonetos y retratos, vemos que los elementos del artista se exhiben como parte de la poiésis, como una reflexión crítica acerca de su propia creación. La trascendencia del retratado es también la trascendencia del poeta y del artista a través de su obra. Es decir, la memoria que perdura a través, no sólo de la herencia, sino también a partir de la proyección en una futura lectura.

Una problemática similar se desarrolla en el soneto XVII, donde la idea del lector es desarrollada y se la presenta como necesaria para el proceso de significación del poema. Dice la primera estrofa de este soneto:

Who will believe my verse in time to come,  
If it were fill'd with your most high deserts?  
Though yet, heaven knows, it is but as a tomb  
Which hides your life and shows not half your parts.

[¿Quién creería mis versos en el porvenir  
si estuvieran henchidos de vuestras muy altas perfecciones?  
Y, sin embargo, lo sabe el cielo, no son más que una tumba  
que oculta vuestra vida sin dejar entrever ni la mitad de vuestras cualidades.]

Este soneto comienza con un cuestionamiento acerca del lector futuro de estos textos. La pregunta que se hace el poeta es acerca de la verosimilitud de sus versos. Podemos añadir que piensa en un lector que no aceptará lo que él diga necesariamente, que mirará con cierta desconfianza el poema. Sin embargo, es esta misma lectura la que dará “movimiento” a la letra escrita que se presenta en el tercer verso como una tumba. Esto se presenta como una modificación del sentido que se produce en el receptor del poema y que lo mantiene vivo a partir de las particularidades que pueda añadir en la nueva interpretación. Existe una proyección hacia el “afuera” del texto, en una interrelación entre la palabra y el mundo. Recordemos ahora como un antecedente importante en el arte del retrato y para tomar un ejemplo, el cuadro de Van Eyck, *Hombre con turbante rojo*, donde su mirada está dirigida directamente al espectador y que pide una acción ante la contemplación de la obra. El sujeto retratado necesita (y busca) la complicidad del observador, extiende su acción fuera del marco hacia la mirada del otro, una mirada que lo constituya como obra y por lo tanto que le de un sentido. Sin duda, podemos decir que ese sentido se proyecta desde el intercambio de miradas entre personaje y espectador. Esta misma relación entre obra y lector se repetirá en el pareado final del soneto XVIII, donde podemos leer: “So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this and this gives life to thee.” [Mientras palpiten los corazones o vean los ojos, estos versos serán vivientes y te harán vivir]. En el soneto siguiente, el poeta muestra el enfrentamiento directo con el tiempo, los términos utilizados para llevar a cabo la comparación pertenecen al ámbito de la escritura (pen, draw, etc.), lo que nos lleva a pensar en un poeta consciente de la “fama” que sus versos llevarán, no sólo con respecto a su amado, sino también con respecto a sus propios poemas:

O, carve not with thy hours my love's fair brow,  
Nor draw no lines there with thine antique pen;  
Him in thy course untainted do allow  
For beauty's pattern to succeeding men.  
Yet, do thy worst, old Time: despite thy wrong,  
My love shall in my verse ever live young.

[¡Oh! que no surques con tus horas la tersa frente de mi amor,  
ni en ella traces líneas con tu antiguo cincel;  
délale en tu curso pasar inmaculado, para que sirva  
de modelo de hermosura a los hombres del porvenir.  
Pero obra lo peor que quieras. Tiempo caduco, a despecho de tus injurias,  
mi amor vivirá siempre joven en mis versos.]



No podemos dejar de tomar el soneto LV donde la comparación de los versos con los monumentos nos conduce a considerar la referencia a Horacio y a su Oda XXX del libro III, pero también a pensar el modo en que la palabra funciona como “The living record of your memory”. Tenemos dos aspectos a considerar, en primer lugar, el término “record” [registro] como la conciencia del poeta con respecto a la fijación de la palabra impresa, pero también como una entidad viva que se va modificando y proyectándose en el tiempo. Por el otro, la presencia de la memoria, nuevamente como recuerdo que se apoya y sostiene en el soneto y que posibilitará la trascendencia histórica del individuo aludido. Similar es la posición que el soneto LXIII desarrolla con respecto a la lucha entre el poeta y el Tiempo. Ambos escriben / marcan “lines”, uno versos y el otro arrugas, ambos combaten por apropiarse de la belleza física del joven, uno por rescatar la memoria escribiendo rimas y el otro por la aniquilación a través de las marcas del “cruel knife”. El posible triunfo del poeta se puede leer en el pareado final que dice:

His beauty shall in these black lines be seen,  
And they shall live, and he in them still green.

[Su hermosura resaltará en estas líneas negras,  
y ellas vivirán y él en ellas en perenne verdor.]

Asimismo, en estos sonetos encontramos referencias a la escritura de otros poetas, lo cual, en el tono en que están propuestas pensamos en una crítica elaborada, en la comparación, acerca de su propia escritura poética. Es decir, hay un conocimiento y por lo tanto una lectura de los poetas rivales que es el tema de varios sonetos entre los que se encuentran el número XXI o el LXXVI. En ambos casos el ataque hace referencia un uso excesivo del lenguaje, a un desborde por intentar hablar de la belleza, negando la sinceridad de estos versos. Los textos de los otros poetas caen en una vanidad que el despojamiento que enfatiza el yo en este ciclo se encarga de rechazar. Leemos el soneto LXXVI:

Why is my verse so barren of new pride,  
So far from variation or quick change?  
Why with the time do I not glance aside  
To new-found methods and to compounds strange?

[¿Por qué mis versos se hallan tan desprovistos de formas nuevas,  
tan rebeldes a toda variación o vivo cambio?

¿Por qué con la época no me siento inclinado  
a métodos recientemente descubiertos y a extraños atavíos?]

Tomo este soneto para ver de qué modo la actitud metapoética parece explicar el funcionamiento de algunos recursos en el ciclo completo. La idea de la “originalidad” en comparación con versos ajenos, reviste en ver, por parte de Shakespeare, con nuevos ojos lo que siempre es necesario repetir. Para ello Shakespeare utiliza términos no utilizados anteriormente en el ámbito de la lírica, por ejemplo, palabras que se refieren al comercio, por ejemplo en los sonetos IV y XIII; términos geográficos, en el soneto VII, etc. Esta nueva forma de percibir y de representar es en Shakespeare sólo la muestra de un método de retratar al amado más allá de las otras poéticas e intentar en este juego de representaciones de encerrar como en un “gabinete de curiosidades” esa belleza para que se mantenga a resguardo a través de la palabra.

Asimismo, vemos en la totalidad de los sonetos cómo los mismos temas son abordados y tratados siempre desde miradas que varían. Sin embargo, podemos suponer que nos encontramos ante una poética en la que el poeta es consciente de que las palabras no podrán dar cuenta de la mirada. Este es uno de los motivos de la reflexión de los artistas plásticos: de qué manera el modelo que se observa puede ser llevado a la imagen del retrato y conservar su presencia a través de la imagen representada.

Durante en el siglo XV ya están conformadas dos maneras de concebir la retratística, por un lado los pintores flamencos con una mirada más realista y por otro los italianos con una concepción más idealizada. Los primeros como Rogier van der Weyden o Petrus Christus, exhiben una figura sobre un fondo neutro, resaltando las características físicas del retratado. Los italianos por su parte, colocan la figura en un paisaje que la enmarca y le da cierto prestigio y con el tiempo alcanzará una evidente dimensión psicológica. No obstante, en el siglo siguiente, estas dos formas se fusionan dando como resultado una síntesis donde el individuo es observado como un conjunto de cualidades físicas y espirituales. La constitución de los individuos en la serie shakesperiana también ofrece esta doble mirada que remite al modo en que el poeta observa y concibe a sus retratados. Por un lado, el joven, cuya imagen retoma las características de la idealización a través del comentario sobre la belleza física, corporal. La dama morena responde a una mirada realista que concluye con la visión sensible del poeta sobre ella. Por ejemplo aquí se hace una constante alusión a una percepción empírica, que es la que ofrece el ciclo de sonetos, y toma conciencia de la tensión entre la palabra y su objeto, leamos el primer cuarteto del soneto CXLI:

In faith I do not love thee with mine eyes,  
For they in thee a thousand errors note;  
But 'tis my heart that loves what they despise,  
Who, in despite of view, is pleased to dote.

[A fe mía, no te amo con mis ojos,  
que descubren mil faltas en ti;  
sino con mi corazón, que ama lo que ellos desdeñan,  
y que, a pesar de lo que ven, les gusta apasionarse.]

Retomando los sonetos acerca de la escritura vemos la intención del poeta en la repetición ya que es siempre el mismo objeto que se intenta reflejar en la escritura, el joven amado. Como dice en el soneto LIX, que nada es nuevo, no queda otra alternativa que repetir lo que siempre ha estado escrito en los libros anteriores, por lo tanto, la escritura podría funcionar como una especie de memoria que conserva la imagen que se desea retratar:

“If there be nothing new, but that which is  
Hath been before, how are our brains beguiled,  
Which, labouring for invention, bear amiss  
The second burden of a former child!

[Si nada hay nuevo, sino que lo que existe  
ha existido ya, ¡cómo yerran nuestras mentes  
cuando, en su afán de crear, llevan de mal grado  
la fecunda carga de un ser antes nacido!]

Nuevamente nos encontramos con la idea de la necesidad de “vestir nuevamente las palabras gastadas”, lo que enfatiza la noción de que el poeta sabe que lo que escribe nace de su mirada / lectura personal. Lo interesante en este soneto es la referencia a que la imagen que quiere trasponer en su escritura ya está presente –aunque diferente- en “viejos libros”, y por ello está aquí mostrando su creación dentro de un sistema mayor lo que implicaría la repetición del mismo motivo de antaño. Usar los viejos recursos para componer la figura “al natural” donde la imaginación del artista juega un papel necesario para no “relegar la tarea del artista a una imitación servil” ya que la construcción del artista nace de la idea que lleva en la mente y que construye a partir de allí. Tal como señalan numerosos artistas en sus tratados, tal es el caso de Armenini (1587) o Paleotti (1582), o incluso Francisco de Holanda, retratista portugués del siglo XVI en su *Do tirar*

*polo natural* o *De pintura antiga* donde afirma: “la primera parte de esta ciencia y noble arte es la invención, orden o invención que llamo idea, que ha de estar en el pensamiento”. Incluso en Inglaterra Nicholas Hilliard, retratista de la corte isabelina, siguiendo el tratado de otro retratista italiano, Lomazzo y *El Cortesano* de Castiglione, afirmará que el dibujo es la habilidad de abstraer belleza del natural a través de la imaginación. Podríamos sospechar que en los sonetos, la variante que ejecuta el poeta al imaginarse muerto, es decir construir su propio retrato o máscara mortuoria, es un modo de pensar en esa trascendencia propia y ajena. Es el verso, en este caso, el que intenta resguardar la belleza para la posteridad, tanto de del yo poético como del joven amado. El soneto LXXXI comienza con la intención del poeta de componer el epitafio para el joven. La memoria se manifiesta en las palabras que cubren el vacío del cuerpo ausente, la ausencia del ser amado. La escritura se vuelve de este modo cuerpo, es decir, recupera la instancia física y vital perdida por el paso tirano del tiempo. Nos dice el poeta en este soneto:

Or I shall live your epitaph to make,  
Or you survive when I in earth am rotten;  
From hence your memory death cannot take,  
Although in me each part will be forgotten.  
Your name from hence immortal life shall have,  
Though I, once gone, to all the world must die:  
The earth can yield me but a common grave,  
When you entombed in men's eyes shall lie.  
Your monument shall be my gentle verse,  
Which eyes not yet created shall o'er-read,  
And tongues to be your being shall rehearse  
When all the breathers of this world are dead;  
You still shall live--such virtue hath my pen--  
Where breath most breathes, even in the mouths of men.

[O viviré para escribir vuestro epitafio,  
u os sobreviviréis cuando yo pudra bajo tierra;  
la muerte no ha de lograr llevarse de aquí vuestra memoria,  
aunque el olvido me devore por entero.  
Vuestro nombre gozará en este mundo de una vida inmortal;  
en tanto yo, una vez ido, moriré para todos;  
la tierra no puede otorgarme sino una tumba ordinaria,  
mientras vos reposaréis sepultado a la vista de la Humanidad.

Vuestro monumento serán mis dulces versos, que leerán ojos aún no engendrados, y las lenguas futuras sostendrán vuestro ser cuando todos los que respiran en este mundo se hallen muertos.  
Perduraréis siempre –tal es el poder de mi pluma– donde más alienta el aliento; es decir, en los labios de los hombres.]

Vemos que hay cierta confianza que se recupera en las palabras puestas en el papel, ya que podrían ser leídas en el futuro, incluso cuando todos los que en ese entonces viven ya estén muertos, vendrán nuevos ojos que interpreten dichos textos. En este soneto también se hace referencia a la escritura como monumento, y así el verso podrá sobrevivir al desgaste que produce el paso de los siglos. Sin duda vemos un eco de la imagen que nos propone Horacio en la Oda XXX, quien recurre a la misma idea para tratar el tema de la corrupción que trae aparejada el paso de los años. Plinio (Nat. His., XXXV, 11) afirmaba que los retratos otorgaban a los retratados la inmortalidad, lo que fue luego retomado por artistas del Renacimiento italiano como Alberti o Biondo. En los sonetos la pregunta por la eficacia de la palabra se centra, justamente en esta misma problemática, lo que remitirá al continuo pensar acerca de la poesía y su relación con el objeto amado y por la idea de Belleza. Por otra parte, la relación especular entre los amantes remite también a la retratística ya que el artista no sólo refleja la imagen del otro, sino también la propia en el modo de concebir y/o representar la belleza y la figura del amado, es decir en cómo manifiesta su imaginación en la obra.

Por otra parte, observamos en este ciclo la transición y la coexistencia de la trasmisión oral y la lectura silenciosa, ya que por un lado “lenguas por venir comentarán acerca de vuestro ser” y por otro lado, como nos dice en el soneto LV refiriéndose al joven: “Tú vivirás en éstos (versos) y morareis en los ojos de los amantes”. Esta ambivalencia con respecto a los sonetos nos lleva a pensar en la conciencia plena que tenía Shakespeare (y como hombre de teatro se puede remarcar) entre la idea de un texto para ser leído en forma reflexiva conviviendo con la una forma más abierta de lectura hacia un público oyente, lo que recupera cierta forma medieval de expansión de los textos. Sin embargo, si lo vemos desde otra perspectiva podremos creer que lo que se manifiesta en estos poemas es la incorporación de esa lectura privada, no sólo como un mero entretenimiento, sino como modo de pensar la propia actividad poética. Me gustaría detenerme en el ámbito de la mirada, quien mira al otro lo constituye, es el espectador el que mira y crea sentido, pero también es el poeta el que observa, es un cruce de miradas donde la imagen del sujeto se va componiendo. ¿Qué es lo que mira el artista en el momento de crear un retrato? ¿Es la insistencia en la mirada también una referencia a la imagen del joven? Entonces lectura y observación se superponen en el sentido de la

mirada activa tanto del poeta como del lector. El yo poético se observa –en la estructura especular- a sí mismo y reproduce su propia imagen, tanto de lector como de creador. Una suerte de autorretrato crítico. El soneto CXV comienza:

Those lines that I before have writ do lie,  
Even those that said I could not love you dearer:  
Yet then my judgment knew no reason why  
My most full flame should afterwards burn clearer.

[Las líneas que he escrito hasta aquí mentían,  
incluso aquellas en que aseguraban no poder amaros más tiernamente;  
pero mi juicio no conocía entonces la razón de por qué  
mi ardentísima llama se inflamaría más lúcida después.]

Los versos del pasado son leídos desde la mirada de un escritor que ha llevado a cabo un aprendizaje tanto en el plano de la creación de textos como en el de lector. En este sentido nos encontramos con un poeta inserto en una doble tradición. De igual modo, artistas plásticos del siglo XVI querían demostrar su actividad como parte de la cultura liberal para asemejarse a la poesía en el reconocimiento intelectual y social. A finales del siglo XVI tuvieron suficiente valor en su actividad como para mostrarse con sus utensilios de trabajo, es decir, el pincel o la paleta, incluso el caballete. Mostrarse de este modo en los autorretratos, es de alguna manera ubicarse también en el plano de la reflexión meta-pictórica en esta misma percepción doble, observar y ser observado. Ninguno de estos artistas, tanto poetas como retratistas, es ajeno a su pasado, sino que al ser conscientes de la posibilidad crítica que ofrece su época, son también hombres reflexivos acerca de su tradición y de su quehacer, es decir de su escritura o de su pintura, la cual se proyecta como un pensamiento metatextual y crítico, que es posible gracias a la lectura serena que permite el aislamiento del lector con su objeto “libro”, tal como lo afirma Maquiavelo en una carta acerca de sus lecturas en el bosque o como aparece en su autorretrato de 1548, Caterina van Hemessen, junto a un caballete con su pintura y el pincel en la mano, mirando hacia fuera, interpelando al espectador acerca de su propia creación. Conciencia de uno mismo como artista y como objeto de su arte.

El poeta, quizás, por primera vez se exterioriza conscientemente como un ser de visión múltiple, ya que ahora debe afrontar una mirada hacia el pasado donde reconoce sus ancestros y su tradición; otra hacia el futuro donde intenta vislumbrar otro lector o espectador que, como él, pueda reconocer el otro lado y la novedad de las palabras. Y por último, una mirada contemporánea, donde sus propias palabras se establecerán y vivirán

no sólo en el libro, en el papel, sino, retomando las palabras de Shakespeare, en “los ojos de los hombres” y en la memoria ya sea como repetición o como parte de la constitución de un modo de conservar la belleza. Shakespeare constituye en su ciclo de sonetos una serie de retratos que desde la mirada del yo poético (como autorretrato) pide al espectador una complicidad para que su obra se proyecte más allá del papel en el que está impreso. Es de este modo, entonces que el ciclo de sonetos shakesperianos nos acerca también un conjunto de textos que revelan la construcción de una forma de trascender de individuos que son compuestos como figuras emblemáticas de su tiempo. Retratos de actores, personajes y de amantes pero, sobre todo, el autorretrato de un artista que expone sus dudas y las herramientas de su creación poética. De eso se trata, no sólo de los conflictos amorosos, sino sobre todo de una teoría poética expuesta en este ciclo, donde terminamos desconociendo las características físicas del amado, para adentrarnos en la descripción de los posibles métodos de escritura y en una poética, que permitan la perduración de la belleza y de la trascendencia del amor. Shakespeare, así, crea un ciclo de sonetos acerca de la poética, donde los retratos se suceden como interacciones del yo poético con una escritura que intenta, una y otra vez configurar una imagen especular donde pueda reflejarse y perdurar en la memoria no sólo el propio poeta sino también su propia palabra.

### Bibliografía

- Garin, Eugenio (2001) *Medioevo y Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- Gilmont, Jean-François (2001) “Reformas protestantes y lecturas” en Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier, *Historia de la lectura*. Madrid: Taurus.
- Kott, Jan, (1969) “Amarga Arcadia de Shakespeare” en *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral.
- McLuhan, Marshall (1998) *La Galaxia Gutenberg*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Sidney, Sir Philip (1991) *Astrophil y Stella*. Traducción de Fernando Galván. Madrid: Cátedra.
- Stearn Gerard M. y otros (1973) *McLuhan caliente & frío*. Buenos Aires: Sudamericana.