

## Shakespeare como filosofía

Cándido PÉREZ GÁLLEGO

«En ese extraño cuadrángulo está el olvido, la ilusión, el amor». Y con esta apoteosis de la página como redención Derrida nos conduce hacia un punto donde la escritura sólo hace construir «cuadros», imágenes de cuatro lados que se van configurando como orden donde inscribir nuestros problemas, nuestros argumentos y quedan allí encerrados en la crisis de su propia escritura, en unos pliegues significativos que a la vez remiten a mi propia versión de la vida y la de Madame Bovary. De este modo, la lectura es escritura. Leer lo no escrito. Vivir en un mundo donde imaginamos que la redención a nuestra pregunta sobre la vida es un «cuadrángulo» de la página o del ordenador, que nos va dictando unas pistas falsas que nos llevan más allá de nuestros mismos propósitos. Derrida lee y escribe como dos ejercicios de la actividad obsesiva para darnos a conocer y para crear un mundo, donde sea necesaria la imagen cuadrangular de la realidad.

El punto de partida como «posición original», un ámbito que agrupa los seres llenos de ignorancia. Desde esa asunción de igualdad se parte hacia un punto donde «toda persona tiene igual derecho a un régimen básico de libertades iguales que sea compatible con un régimen similar de libertades para todos». El tema de las «desigualdades sociales» en *El rey Lear* nos sirve para así extraer desde allí una teoría de las «libertades básicas». Hacer lo que se puede hacer. Se puede matar al Rey Duncan porque en esa obra el matar es un acto corriente y carente de carga moral negativa. Los «bienes globales» de Hamlet estarían cerca de una búsqueda positiva (y obsesiva) de un «bien» como es saber quién mató a su padre y realizar un acto de bien/justicia/asesinato. El procedimiento de la escritura está patente en el texto.

Platón habla de la «consagración de la muerte» y desde tal emblema se puede esbozar un programa de «representación equitativa» donde se establecen las normas que avanzan desde lo «equitativo» en *El rey Lear* como una asunción a la teoría de las reivindicaciones morales. El dilema Edmund/Edgar supone variantes

de un tema moral de dispersión de significados. El tema de la búsqueda de la libertad por parte de Cordelia supone un acto de justicia hacia su padre, e incluso una metáfora de enfrentamiento con las imágenes del mal que representan sus hermanas Regan y Goneril. Hacer justicia para cada uno de los elementos de este esquema sería como un juego de correspondencias semánticas con lo que cada cual entiende por «bien/mal» y así se antepone el «deber» al «bien» tal y como Rawls propone en su libro *Teoría de la justicia* (1-71). Se debe estudiar qué es lo que debe hacer Hamlet comparado con lo que hacen Laertes o Claudio y así construir un esquema donde esos «deberes» estén más próximos a una acción inmediata que a una imagen de «bien». Lo que debe hacer el rey Lear no tiene nada que ver con el concepto de «bien» en ese recinto teatral.

Antígona se muere si su hermano no es sepultado. Buscar la sepultura ajena que es nuestro propio recinto: establecer «shelters» comunes en los que pernoctar eternamente con el ser querido. Pero querer sepultar también significa «querer no ver» y querer olvidar y en ese acto se esconde un esquema críptico de no querer ver el cuerpo muerto y ensangrentado que las aves rapaces están devorando. Antígona se esconde, la cueva es como su tumba y el suicidio es la unión con el coro de muertos Polinices/Hemon, que configuran un orden donde la muerte impone sus códigos sociales a la vida, de tal manera que se puedan establecer formas de comportamiento fúnebre, donde el amor sea la máxima garantía de «vivir en la muerte». Este tema nos conduce hacia un punto donde ella habla del «premio que recibió» como regalo a querer hacer el bien. Pero el bien es desobedecer y enterrar, también las leyes injustas de Creonte y así se puede establecer un orden nuevo donde todo quede sepultado, los hermanos queridos, los pensamientos y los errores. La «vida anterior» queda sepultada en una sinfonía de destrucción donde la idea de «perder de vista» es como el emblema de Antígona que configura un orden en el que ella actúa como «difunto entre los difuntos». Ese esquema de reencarnación en lo oculto y lo enterrado se abre como un proyecto estéril donde para enterrar es necesario que desaparezcan, además del muerto, tres personas más, que son la trinidad patética.

*Cymbeline* fue escrita hacia 1609-1610 y se representó, si aceptamos la opinión de Simon Forman, en el «Globe», en abril de 1611, viendo la luz impresa en 1623 en el «First Folio». El tema de Imogen, hija de Cymbeline, rey de Bretaña, le sirve a Shakespeare para incidir en los motivos de recuperar lo perdido. Ella se ha casado en secreto con Póstumo, lo cual decepciona a la familia pues la segunda esposa del monarca deseaba que su hijo Cloten se casara con

Imogen y ahora esos deseos se desvanecen. Póstumo es desterrado y la verdad ha sido revelada. Yachimo aparece como el traidor que pretende seducir a la dulce Imogen, aunque una escena de paz final pondrá los *riddles* en orden. Es una obra que con el tema que recuperar lo perdido hace un símbolo de enorme belleza, aunque su trama le acerque a un melodrama que hace del error de Cymbeline un motivo para reflexionar. Ese emblema de probarnos que la dulce esposa Imogen es infiel quedará como uno de los mejores momentos de toda la obra. Yachimo es, pues, la persona destinada a tentar nuestra «fidelidad», en el sentido de Rawls, hace que Póstumo dude de quién es leal y con tal comportamiento entramos en *Cymbeline* en otro nivel como es la idea de hasta qué punto podemos llegar a dudar de los demás. Una obra donde los celos aparecen, aunque de forma distinta a como se ve en *Otelo*. Un texto es siempre imperceptible.

El gran enigma: «Dios, en este sentido, no sería solamente el destino» es una frase donde «sentido» añade un abismo semántico de paradójicos límites. Es como un comodín que cuenta con la complicidad del lector y así podemos llegar a «¿Cómo podría explicarse a alguien lo que tiene que hacer cuando tiene que seguir una regla?». Esa frase tiene un «sentido» mucho más estricto y se refiere a un mandato en el sentido de J. L. Austin, que usurpa el concepto de orden y acción de Donald Davidson. «Lo que hay que hacer» no sabemos quién lo marca ni ordena pero es un lenguaje que se caracteriza porque señala la realización de la regla en el sentido de Feyerabend. Jugaríamos a «Lo que hay que hacer para entender que A es B» y ese postulado se abriría a unos reductos llenos de «sentido» en los que se acaba de construir un lenguaje convergente entre deseo y meta, como hace *Otelo*. «No me interesa la captación inmediata de la verdad sino el fenómeno de la captación inmediata». Este nivel de un paradigma estricto, tal y como lo entendería Thomas Kuhn, lleva a un modelo donde lo previo es lo significativo.

Rawls insiste en buscar un significado a los «bienes primarios». Éstos van desde la posesión emersoniana de la naturaleza, tal y como Thoreau realiza en *Walden*, hasta lo heredado o adquirido por medios lícitos. Elsinore será un día la posesión heredada de Hamlet, y este esquema de lo «heredado» nos conduce a toda una teoría de lo adquirido de maneras rituales familiares, motivo muy diferente del de la conquista de un territorio próximo por parte de un soberano o, incluso, del robo. La adquisición contractual se dirige a un punto donde el hombre no hace un esquema retributivo del significado moral de la existencia sino que le viene impuesto ritualmente desde fuera. Dice Victoria Camps que «el fin de

una sociedad es alcanzar la justicia». Se puede pensar que todos los actos que transcurren en *Hamlet* son como esquemas que buscan alcanzar la justicia, y, desde tal símbolo, comparar la imagen de la justicia en seres tan distintos como Gertrude y Ofelia. Los efectos a menudo se convierte en causas.

*La tempestad* es la última obra de Shakespeare aunque él no sabía que era el final de su vida. Pese a estar pensativo y amargado en Stratford viviendo un matrimonio desecho y pasando por unas relaciones familiares difíciles, en su corazón surge el sueño de «recuperar lo perdido», ese hijo Hamnet que murió a los once años y que le acompaña siempre. Lo mismo que en *El cuento de invierno*, como en *Pericles* o *Cymbeline*, sus últimas obras, el dramaturgo ansía que lo que pensábamos perdido vuelva, que los muertos resuciten, que el cosmos viva una sublime ceremonia de «Rebirth». Y en *La tempestad* lo perdido resucita, y no sólo las personas, sino las creencias, los amores. Todo lo que se mueve en aquella isla, como en otra nueva *Utopía* de Moro, renace y alcanza una nueva lectura. Dice Heidegger: «El hombre es el guardián de la nada» y en esta isla Próspero debe también recuperar su dignidad perdida, su prestigio humillado. Éste es el eje del texto, un diálogo inicial entre Próspero, duque legítimo de Milán y su hija Miranda: «Hija mía, tú que no sabes quién eres tú, que no sabes quién soy» y este dilema acerca a Rousseau y el consejo de «vivir felices en el fondo del abismo», e incluso a Nietzsche:

«La verdad es un tormento absoluto». Una obra para saber quiénes somos, de parte de quién estamos, en qué partidos políticos nos imaginamos. No tener miedo de confesar la verdad: éste puede ser el enigma descifrado. Como se dirá en *El rey Lear* en labios de Kent: «ocuparnos en no ser menos de lo que pareceremos». Hacer nuestras las palabras de Hamlet: «que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción». Pero dice Rilke que «lo bello no es más que el comienzo de lo terrible». Y en esta isla —cada cual que la vea como quiera, como cualquier recinto cerrado— van a ocurrir momentos tensos y patéticos, que terminarán con la magia del perdón. No pensemos ahora con Sartre: «El infierno son los demás» sino antes, más bien, con Calderón y su Segismundo: «Fue mi maestro un sueño».

Una obra que desdice a Derrida cuando afirma que «el dios de la escritura es el dios de la muerte», y que nos acompaña de nuevo a Nietzsche al pensar «si hubiera dioses yo sería uno de ellos». Todo lo que pase en la isla nos debe ser familiar y tenemos que acercarlo a la España actual. Ariel y Calibán. Unos pocos seres difamando a otros, pero también, al final, hay un egregio momento de per-

dón. Saber quiénes somos, discutir las conveniencias de esta actitud natural española de «no meterse en líos, eludir el diálogo polémico». Buscar la discusión y el diálogo. Dudar con Antígona si debemos enterrar o no los cuerpos de los muertos. Reflexionar la idea íntima que se esconde en *La tempestad* con apoyo de Derrida: «el autor es a texto como padre es a hijo». Pensar en otros momentos de Shakespeare. Retomemos *Ricardo II* y la idea de «por qué guardar oro en este jardín si Inglaterra y el mundo entero es un caos» o de *Enrique IV*: «He abusado del tiempo y ahora el tiempo abusa de mí». Y cuando se nos pida que lo expliquemos mejor responder como Cordelia, la hija predilecta, a su padre el rey Lear: «To love and be silent» y ese «Nothing my lord». Obediencia, amor, idolatría. Confianza en qué no se nos confunda: «Presume not that I am the thing I was». No te imagines que soy el que fui. Volver a Wittgenstein: «Hay imágenes falsas que nos tienen cautivos». Ayudar a Próspero a imponer un nuevo orden. Alejarnos todo lo posible de su hermano el indigno Alonso, rey de Nápoles, y de Antonio, otro usurpador, que en la isla han querido dominar sin razones. «No hay nada antes del texto».

Ariel como apoyo moral, como partido político, como toma de conciencia. Bien y mal compiten en la isla e interesa saber de parte de quién estamos, pues podemos equivocarnos y elegir la injusticia y la corrupción. Y pensemos con Próspero en la escena final, una vez concedido el perdón, como haría Segismundo comentando: «Ya no tengo espíritus que me obedezcan, ni artes para encantar. / La desesperación será mi fin / si no tengo el consuelo de una ple-garia». Poco antes se ha hablado de «Sentado en la orilla una música se desliza sobre las aguas trayéndome la imagen de mi pobre muerto». Lo muerto regresa, el bien augura «mares en calma y vientos favorables».

Shakespeare pensaba en sus actores y hacía teatro para ellos. Creó un teatro de «performances». Instauró un orden escénico que suplantaría la realidad, pero que todos aceptaban. Inventó la fantasía de la época, puso nombre a la imaginación. Próspero ha dicho cómo las fiestas han terminado y «estos actores, como ya te avisé, eran sólo espíritus y se han fundido en el aire». ¿Quién podría representar mejor a nuestro personaje? ¿Qué quiere decir en la época «tienes ya escrita la parte del león» en la fábula de Piramo y Tisbe? ¿Cuál es el último significado de Vicentio al rogar a Angelo: «Durante mi ausencia sé plenamente tu mismo». «He aquí cómo sobre las alas de la imaginación vuela rápida nuestra escena con una celeridad mayor que la del pensamiento. Suponed que habéis visto al rey embarcando en el puerto de Southampton. Apelad a vuestra fantasía» se recuerda en *Enrique V* y se exige una colaboración mental.

«Imaginad ese instante en el que las espesas tinieblas llenan el gran vacío del universo». Enrique IV confiesa como «toda su vida no ha sido más que la representación de una escena». «Este hombre es el muro, el vil muro que separa a los amantes». Hamlet recuerda a los cómicos «acomoda la acción a la palabra y la palabra a la acción»; Polonio, padre de Ophelia, aduce: «Hice de Julio César. Me mataban en el Capitolio. Bruto era el que me mataba». Hamlet te escucha, está preparando un juego de palabras, piensa. El lector es el último responsable».

«Buscar lo que nos entrega el texto replegado». Es tema del pliegue en Deleuze.

El Rey Lear pliega el mapa de su reino antes de llevarlo a un lugar donde el plegar y desplegar ante sus hijas pueda tener un sentido.

En *El jardín de los cerezos* se despide Lubov de sus lugares simbólicos: «Adiós, querida vieja casa. Pasará el invierno y cuando llegue la primavera ya no existirás, te habrán tirado abajo. ¡Cuántas casas han visto estas paredes!». El tema de perder los espacios que nos mantenían vivos. La negación de lo que nos sustenta, como salvando la distinción con Chejov, propone Forster en *Howard's End*. Proxémica textual. Los espacios que condicionan la conducta del héroe. Recordar el «espacio exterior» pintado por Esquilo en *Prometeo encadenado* y estas palabras patéticas que dice el héroe abandonado que nos hacen pensar en *La vida es sueño* y el genial Segismundo: «La tierra se estremece al tiempo que en sus profundidades muge el eco del trueno; llameantes relámpagos fulguran encendidos» y esta es la coreografía del abandono que antes veíamos en Chejov. La pérdida del espacio vital en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Willy Loman recordando cuando su casa no estaba «ahogada» entre edificios altos. El tema del jardín donde se han plantado simientes que no germinan. Consultar Harry Levin.

Homero en *La Odisea*. Sentirse miembro de un grupo. Ulises y los «suyos». ¿Quiénes son los «nuestros»? Vio teorías de Marvin Harris sobre el materialismo cultural de los actos «colectivos», como un gigantesco partido de fútbol. «Deben mantenerse esas metas ya que no pueden tener lujos, dinero o viajes», comenta. Y ese dato se aleja de la «sociobiología» de Edward Wilson. El «clan Penélope» que funde todos los que quieren «recuperar». En los libros de memorias el autor cubre el texto, en las novelas, el autor se esconde. ¿Dónde se esconde Shakespeare en *Hamlet*? ¿Dónde se sitúa Henry James en *Washington Square*? La

actitud moral de narrador en relación con los sucesos que está contando: desde omniscencia hasta desdén, incluido desprecio o ironía y docenas de actitudes «éticas» más que son la verdadera esencia de la «protección estilística» que tiene, por ejemplo, *Daisy Miller*. Qué mundos textuales dan cobijo a la cabaña de *Walden* de Thoreau.

Todos dicen que son justos. Todo el mundo dice actuar con justicia. ¿En qué consiste ser justo? «He sido injusto» contigo implica un recóndito sentimiento de culpa. Tu idea de la justicia y la mía son distintas, puede asumirse de tal manera que invoquemos una imagen de «perfeccionismo» tal y como lo entiende Noczić con otra de «escepticismo» en el sentido en el que Cavell emplea este término. ¿Es justo el Capitán Ahab y es justa Hester Prynne? ¿*Walden* prefigura un acto de justicia? ¿*Hojas de hierba* tiene más alusiones a la justicia que *Emily Dickinson*? De este modo se puede sospechar que este libro y sus tres amplias divisiones: (I) Teoría, (II) Instituciones, (III) Fines, expone una teoría obvia de lo que pretendía conseguir: la justicia como bien calvinista, como objeto de consumo. Y cuando habla de «the principles of justice» se acerca a la idea de igualdad —lo cual lleva a C. Wright Mills— y cuando analiza el concepto de «distributive shares» se aproxima a «justice in Political Economy». Reconsiderar el teatro como «juego limpio» de un «juego sucio».



El problema de no saber los bienes que nos corresponden. El tema de no conocer los objetos y los enseres a los que tenemos derecho. Tal emblema nos conduce de nuevo a *Hamlet*, cuyo fin único de comportamiento es recuperar el «bien perdido», el objeto paterno deseado, y tras la pérdida de esa imagen toda la obra se va disolviendo en sucesivas escenas rituales de «recuperar el bien perdido», hasta el punto que hace una auténtica «recherche» de lo que ya no se puede volver a conquistar. Esta imagen regresiva lleva a Proust y a Joyce, y es el síntoma de la escritura como «búsqueda del padre perdido» tal y como en alguna ocasión dice Derrida, y de esta forma cualquier acto moral debería dirigirse a la consecución del máximo bien familiar. El «deber» de *Hamlet* es reconstruir una familia antes de crear un sistema teórico de justicia. Pensemos que la escritura busca dar una información básica para construir un orden moral en el que el «deber» se imponga de modo dinámico y pragmático casi en cada página. El héroe hace lo que «debe» y piensa menos en encontrar lo que es justo. Una acción textual que conduce a unas normas básicas de comportamiento ritual. «*Hamlet* debe hacer justicia». La textualidad como un mundo de acciones «restituyentes». Cómo dar lo perdido a quien no lo tiene, cómo recuperar los seres aniquilados. Rehacer un orden de «devolución» moral antes de establecer un código

deontológico de lo que es el bien y el mal. Importa poco que Hamlet sepa qué es la justicia, lo importante de verdad es que haga lo que debe. «Mallarmé lee. Escribe leyendo». El tema de la escritura como salvación posible y esta sutil afirmación nos abre el camino de la lectura de lo leído y la escritura de lo escrito, que son como dos engranajes donde se mueve toda la dinámica perceptiva de Derrida. «La pregunta del texto es para quien lo lee» nos lleva hacia un orden dinámico de participación en la lectura de la realidad. Leer lo escrito. Escribir lo leído. Leer lo leído. Escribir lo escrito. «La virginidad de la página aún no escrita» se perfila como un espacio incitante donde entrar con nuevas palabras. «Todo comienza por la cita». Los falsos argumentos cimentados en un lenguaje ya escrito que empleamos como argumento de vender al adversario. «La escritura es exterior a la memoria». Tiene doble sentido ya que Derrida está jugando con la memoria como ejercicio de búsqueda del pasado. La escritura queda así aislada en un mundo donde sólo valen los juegos de búsqueda de un sentido que no lleva a ningún sitio. Buscar las crisis de un texto. Tratar de encontrar la crisis de una conducta. Cavell comenzó su conferencia en la Complutense el 4 de julio de 1998 diciendo que iba a narrar las crisis de su vida. Crisis necesarias. Escrituras que llevan a una crisis. Crisis perpetua. ¿Qué significa desconocimiento? «Todo está transpuesto y traducido en la mente del hombre». La traducción simultánea como un proceso moral que llega a la nada. «Por qué conservar los nombres antiguos?» nos pregunta Derrida y esa duda se inscribe en que «la verdad de la escritura no podemos descubrirla por nosotros mismos».

Estamos a la vez en un lugar y fuera del mismo. Nuestra vida son dos situaciones simultáneas. No saben los demás que cuando dijimos que nos íbamos de Viena eso quería decir que nos quedábamos en Viena. Disfrazados para espiar. Para que los demás no pensarán nada. Y pensarán que estamos fuera de Viena. Estar dentro o fuera de un lugar. No poder dejar Viena. Que los demás no sepan que estoy dentro, aunque pueden pensar que estoy fuera. Me quedo en este fuera/dentro para ver «qué hacen sin mí», para ver «si cumplen las reglas» y «cómo se comportan en mi ausencia». Pero yo estoy escondido vigilando. Ese fraile franciscano es en realidad Vicentio, el duque de Viena. Y se hace llamar Fray Ludowick y nadie sabe quién es. Él quiere estar de incógnito y observar qué harían sin él. No poder «salir». No poder dejar de ser yo. La gran paradoja, estar en dos sitios a la vez. Estar donde estoy y donde querría estar. Vicentio es el símbolo de estar fuera y dentro. Estar a la vez en dos sitios. Los demás imaginan que estoy lejos pero estoy aquí mismo. El duque quiere hacer un «controlled experiment» que es buscar otro nivel externo de la realidad que sea ficticio, ya que él se queda siempre en Viena.



Quiero probar a Angelo. Vivo donde los demás se imaginan que vivo. Vivo donde «puedo». Todo fraile esconde un disfraz que significa «he vuelto así para que no me reconozcan». Y ese modo de ocultarse encaja con una teoría de la identificación admirable. En 1563, el Concilio de Trento determina que todo matrimonio necesita y requiere la presencia de un sacerdote como testigo. *Medida por medida* es un experimento sobre cómo se desvanecen las leyes y debemos, poco a poco, fortalecerlas. Una obra de erosión legal. Vicentio vuelve para dar a las leyes un vigor nuevo. Quedarse disfrazado para ver lo que dicen de nosotros. Espiar. Desconfiar. Ellos se imaginan que me he ido de Viena pero estoy en Viena y los observo. Hay «otro yo» que está fuera de Viena y es el que los otros imaginan para mí. Pero mi intención es estar siempre en Viena. Siempre aquí, aunque los demás me imaginen allí. Estoy a la vez en dos sitios. Pues si estoy allí ellos cumplirán las leyes. Soy «impredecible». ¿Dónde estamos en realidad? ¿Dónde decimos que estamos o dónde, en realidad, estamos? Nadie sabe donde estoy. Volveré disfrazado de la forma más inesperada. No debí irme. Decir que dejo Viena pero estoy en Viena. Mentir. Lo que digo no se cumple o estoy en ningún sitio. Buscar siempre el sentido de ser.

De aquí *Romeo y Julieta* pasa a un punto más conflictivo: la identidad entre libertad e igualdad que nos acercaría a una visión de la textualidad como un ejercicio donde surgen zonas de equivalencia moral. Y ese modelo mental se enhebra continuamente en un punto de «posición inicial» que es el lugar donde Rawls encaja siempre sus sucesivos debates éticos como si su mecánica expresiva tuviera un necesario punto de partida. Pero este empeño lleva hacia una delimitación del alcance de los juicios morales y cómo se dispersan y se mueven en el escenario de la vida cotidiana de tal manera que se buscaría, en este punto, la ayuda de las ideas de L. Kohlberg cuando esboza con brillantez las «etapas del desarrollo moral». Justicia se convertiría en motivación y el «fair play» (juego limpio) se encajaría en esa imagen axiomática de una posición original que antes subrayábamos. Y en ese entramado derechos y deberes se abrirían por un escenario actuativo de evidente importancia.

Estas ideas abren el camino del «sentido de la justicia» que se alza como una frase de enormes resonancias. Hay un sentido, tal y como Wittgenstein lo aceptaría, pero también una dirección que nos hace pensar en Talcott Parsons y hasta en páginas de D. Davidson. En este juego del que tampoco excluimos a Quine se está construyendo un panorama de relaciones donde «lo que los hombres hacen» se encajaría en «lo que la justicia vigila» y, en ese marco disyuntivo, se estarían considerando sucesivas motivaciones «paradójicas» de enorme vigencia.

En el escenario vemos zonas más o menos teatrales. La máxima teatralidad es el centro. La plenitud escénica consistiría en poseer el centro del «Globo» y en *Enrique V* el coro aclara este dilema:

«¡Oh! Quien tuviera una musa de fuego para escalar el cielo más resplandeciente de la invención! ¡Un reino por teatro, príncipes como actores y monarcas como espectadores de la escena sublime! Entonces apareciendo bajo sus verdaderos rasgos, el belicoso Harry se presentaría con la apostura de Marte y veríanse acoplados como sabuesos el hambre, la guerra y el incendio tendidos a sus pies, en disposición de ser empleados. Pero todos vosotros, nobles espectadores, perdonad el genio sin llama que ha osado a estos indignos tablados un tema tan grande. Este circo de gallos, ¿puede contener los vastos campos de Francia? ¿O podríamos en esta O de madera hacer entrar solamente los casos que asustaron los cielos de Agincourt?».

Estas observaciones escénicas conducen a crear un sistema, también escénico, donde «autoestima» sea una evidencia personal de su fortaleza moral —como Emerson predica en muchas ocasiones— y donde se deba tener un plan de vida que suscite una idea de «goodness», lo cual implica una sociedad donde las metas puedan producir satisfacciones. Muchas personas viven sin metas propias, las marcan los demás, no se puede hablar de satisfacción en el «alcanzar metas» para los que no pueden imaginarlas. Parsons en su obra *El sistema social* (1934) habla de una «teoría de las metas» y lo suscita en un método pragmático, lejos de Dewey, que lo coloca próximo a un esquema moral próximo al perfeccionismo.

*El cuento de invierno* nos esconde en su propia incógnita. Polinexes ha hecho que Hermione baje al mundo del teatro, en «A Chapel in Paulina's House» como advirtiéndonos que una clase inferior proporciona a Hermione su posibilidad de convertirse en diosa. El milagro ha revelado los celos, se pasa por el tema que ya nos expusieron Otelo y Desdémona, y se va hacia un ámbito mucho más selecto y exquisito. El rey Leontes aprecia la estatua de su esposa, tal y como sería si viviera, y en ese «emblema» asistimos a una de las más bellas escenificaciones del «regreso de la muerte» de todo el teatro isabelino. Hermione «al renacer» hace la bella declaración de amor a su hija Perdita como para señalar que el arte deja paso a la vida y que una paz definitiva se abre en la Arcadia de Sicilia.

Este «rebirth» tiene los tintes de un ritual religioso, se puede hablar de «redención» y «providencia» con total precisión pero sin olvidar que hay algo de Sibila

Casandra en la viuda Paulina hasta que Hermione murió «realmente»; estamos ante una auténtica resurrección. Florizel y su bella acompañante Perdita van por otro nivel de amor y la llama diosa y princesa para contraponer con el mundo de los mayores, llenos de malentendidos crueles. No existe la victoria de la *revenge* sino que las torvas intenciones de Leontes se van disolviendo en un festival que tiende a encontrar los seres desaparecidos.