

DIANA COSTALES GARCÍA

**La importancia de la oralidad y el rumor en la construcción  
historiográfica y su recreación artística en *Julius Caesar*  
de William Shakespeare**

**RESUMEN**

El texto analiza de qué manera la oralidad de los rumores y testimonios presenciales marca el inicio de la configuración de las narraciones que en un futuro se oficializarán en las versiones escritas. De este modo, se empiezan a estructurar las biografías y relatos históricos que condicionarán la posterior percepción, memoria y representación de los acontecimientos. El mecanismo del rumor se filtra en las narraciones orales de ciertos acontecimientos de gran importancia para una comunidad; y en estas versiones se fundamenta una muy buena parte de los relatos que después se pondrán por escrito y que, sin ser los únicos componentes, contribuirán en gran medida en la construcción de versiones históricas consideradas como oficiales de ciertos hechos. También se ejemplifica todo esto en el proceso historiográfico que tuvo lugar alrededor del asesinato del dictador romano Julio César, en el año 44 a.C., y cómo esto es recreado artísticamente en la obra *Julius Caesar* del dramaturgo inglés William Shakespeare.

**Palabras clave:** Oralidad, rumor, escritura, historiografía, Julio César, Shakespeare.

**ABSTRACT**

This text examines how the orality of the rumors and eyewitness accounts marks the beginning of the configuration of the narrations that in a future formalized in the written versions. In this way, you begin to structure the biographies and historical accounts that will constrain the subsequent perception, memory and representation of the events. The mechanism of the rumor is filtered in the oral histories of certain events of great importance to a community; and in these versions is based a very good part of the stories after will be made in writing and that, without being the only components, will contribute to a large extent in the construction of historical versions considered official of certain facts. This text also exemplifies all of this in the historiographical process that took place

around the murder of the roman dictator Julius Caesar in 44 BC, and as this is artistically recreated in the play *Julius Caesar*, by the English dramatist William Shakespeare.

**Key Words:** Orality, rumour, writing, historiography, Julius Caesar, Shakespeare.

## 1. Introducción

Cuando nos enfrentamos a los textos históricos, muchas veces tendemos a pensar que, por el hecho de estar escritos, son incuestionables ya que los historiadores que los redactaron partieron de fuentes fidedignas, documentos en archivos y se dieron a la tarea de investigar en una amplia variedad de recursos bibliográficos, hemerográficos, etc. Sin embargo, el gran auge de la cultura escrita en el que vivimos inmersos nos hace perder de vista la importancia de las fuentes orales en el proceso historiográfico. Y en lo que se refiere a las formas orales de narración de los acontecimientos, soslayamos el hecho de que por lo general están impregnadas de incertidumbre, confusión y, en algunos casos, de perspectivas que, aunque simultáneas, se contraponen entre sí. El rumor es una de estas formas orales de narración. Es importante tomar en cuenta que en muchas ocasiones, los relatos orales que se generan alrededor de los acontecimientos de importancia constituyen la base de las versiones históricas oficiales (por supuesto, escritas) acerca de los mismos.

En este escrito pretendo demostrar la importancia del rumor y de la oralidad en la conformación de una versión histórica, y posteriormente la ejemplificaré con el análisis de la representación artística de este proceso que realiza William Shakespeare en su drama *Julius Caesar* ([1599] 2006). Mi texto inicia con un recorrido general sobre la relación entre oralidad, rumor e Historia y su aprovechamiento en la configuración de la historiografía romana; continúa con las versiones del asesinato de Julio César según Plutarco y Suetonio (fuentes principales de Shakespeare), y culmina con el análisis de la

representación artística del proceso reconstructivo del hecho histórico en la obra *Julius Caesar*.

## **2. Relación entre oralidad, rumor e Historia**

Gran parte de la información que se da por sentada en los relatos históricos parte de lo que llaman los historiadores “fuentes primarias”, que comprenden, entre otras cosas, testimonios de personas que vivieron de cerca tal o cual acontecimiento, o que incluso lo protagonizaron. Muchos de estos testimonios se obtienen a través de entrevistas directas con estas personas. El relato oral forma parte importante de esa recopilación. Pero estos relatos orales son, antes que nada, una re-creación de los hechos de acuerdo con la forma en que las personas los recuerdan. Esta retrospectiva matiza la narración, exagerando o minimizando algunos aspectos y, dependiendo de la distancia temporal, incluso falseando otros. Y entre la misma vivencia relatada, mucho de ello se vivió directamente y mucho llegó a sus oídos por fuentes informativas, testimonios de otras personas y rumores. Estos últimos son de gran importancia en la construcción de estas primeras narraciones del hecho y, posteriormente, de las versiones históricas oficiales.

Antes de seguir adelante, debemos concretar algunas características de lo que se entiende bajo el término “rumor”, para distinguirlo más fácilmente del “chisme”. Pamela J. Stewart, en su texto “Rumor and Gossip. An Overview” (2003), afirma que, a pesar de que ambos son parte de la vida cotidiana en todos los grupos y ámbitos, la diferencia básica entre ellos es que el chisme, generalmente, tiene lugar entre grupos específicos y delimitados (gente que se conoce entre sí y que comparte, por ejemplo, una profesión o lugar de trabajo). El rumor es información, cierta o no, que se transmite oralmente, por lo general entre grupos más amplios y en los que la gente que recibe el relato puede no ser ni siquiera cercana a quienes lo protagonizan. Tanto el chisme puede proceder del terreno del

rumor como también puede ocurrir lo inverso. Frecuentemente, el rumor es la extensión del chisme hacia áreas o grupos de mayor tamaño.

Tanto uno como el otro laboran encubiertos, fuera de los mecanismos formales de control, por lo que no pueden ser fácilmente verificados. A pesar de ello, pueden causar efectos notorios y, en muchos casos, irreversibles. Una vez sembrados, y aunque después haya una refutación de los hechos, es suficiente para que el relato esparcido se tome como verídico.

En el caso particular del rumor, éste debe ser “liberado” en un contexto ideológico afín a su contenido, para que así pueda germinar. Afirmado por conversaciones y recuerdos colectivos, afirmados sobre presuposiciones y pensamiento interpretativo, dicho contexto ideológico, más que las palabras en sí mismas, es quien en realidad produce los efectos (Stewart, 2002, p. 2).

Otro factor importante en la aceptación del rumor es quién lo cuenta (confiabilidad) y cuál es su motivo para hacerlo (venganza, odio, celos, agradecimiento, etc.). Asimismo, el componente emocional también tiene un gran peso: en tiempos de crisis, miedo o amenaza, acciones normalmente consideradas inocentes pueden ser vistas como sospechosas, ya que en estos momentos la gente es más vulnerable y propensa a creer en rumores.

En momentos de crisis, el rumor puede actuar de dos formas: o propaga alarmas infundadas o ayuda a la gente a sobrevivir e incluso a mantener unido al grupo. Hay ambas posibilidades y el resultado puede ser tanto positivo como negativo, o ambos: positivo para algunos, negativo para otros.

El rumor pasa por tres procesos al transmitirse de persona a persona:

1. El relato se hace cada vez más corto, conciso y fácil de relatar
2. Retención y narración selectiva (va de la mano con el proceso anterior)

3. Los relatos tienen la tendencia a ser más coherentes y consistentes con las presuposiciones e intereses de quienes los transmiten

En estos procesos, el rumor no sólo se desvía de los hechos “verídicos” (siempre abordando con prudencia el término) mientras más se traslade sino que, en tanto que lo hace, adquiere, cada vez más, formas narrativas estandarizadas. Con el tiempo, se puede transformar en leyenda, que no es otra cosa que un rumor que ha adquirido una consistencia más sólida.

Las dimensiones del rumor varían en relación con la importancia que el tema tenga para los individuos y la ambigüedad de las evidencias. Ambas cosas son fundamentales en la producción y transmisión de este fenómeno. Frecuentemente, el rumor es una forma de llenar los huecos interpretativos alrededor de los hechos y crea narrativas afines con suposiciones, temores o esperanzas de los miembros del grupo, quienes por tendencia natural buscan encontrar sentido a su entorno.

Margarita Zires Roldán, en su artículo “Las dimensiones del rumor: oral, colectiva y anónima” (1991), publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana, afirma, de entrada, que el rumor “no se comporta como un texto escrito” (p. 23). A pesar de que en la cultura contemporánea se le percibe de una forma peyorativa dada la imprecisión de su discurso, siempre ha sido fundamental en el devenir de un grupo social: otorga a éste cohesión y a sus miembros, sentido de pertenencia.

El rumor, como toda comunicación oral, se complementa con signos tanto prosódicos (tono de voz, volumen) como quinésicos (lenguaje corporal), los cuales le confieren una dimensión teatral. Esto y otras condiciones, como la necesidad de la presencia física de los interlocutores y la simultaneidad de varios niveles de percepción sensorial, convierten a la comunicación oral en “*un proceso de negociación* en el que los

participantes están permanentemente definiendo y redefiniendo la situación comunicativa (el marco o encuadre de la interacción, el *framing*)” (Zires, 1991, p. 25). Por lo tanto, va mucho más allá de simple transmisión de información, ya que abarca no sólo a varios interlocutores, sino a múltiples situaciones de interacción que van reproduciendo y a la vez *transformando* un relato. Por lo tanto, el rumor tiene una función triple: oral, colectiva y anónima, ya que es imposible guardar registro del responsable de cada matiz.

Como hemos visto y de acuerdo con Pamela J. Stewart, el rumor tiene su génesis en la incompletud de información y en la ansiedad que emana de esta incertidumbre. El rumor no necesariamente parte de la falsedad; gran parte de las veces parte de hechos verídicos que se van matizando y, por ello, está en constante construcción. Sus transformaciones no son sólo distorsiones, sino parte del proceso de llegada a consensos. Una vez que éstos se establecen y se asume el rumor como la versión oficial de los hechos, la escritura contribuye a consolidar dichos relatos como narraciones históricas.

Un ejemplo de este proceso lo podemos ver en la forma en que se construyó la versión histórica oficial del asesinato del dictador romano Julio César, así como en la representación artística que de este proceso realiza William Shakespeare en su drama *Julius Caesar*, aspectos que abordaré a continuación. Explicaré lo que la Historia significaba para los romanos de la época, ya que su historiografía es la base de las construcciones posteriores; después abordaré las versiones de Plutarco y Suetonio, resaltando las huellas orales que se han filtrado en ellas; finalmente, abordaré la obra *Julius Caesar* de Shakespeare.

### **3. Lo que la Historia significaba para los romanos y las versiones de Plutarco y Suetonio sobre el asesinato de Julio César**

El tema principal de la Historia en la Antigua Roma era la política. Los nobles disfrutaban de cantos poéticos que narraran los hechos heroicos de sus antepasados, y los anales

(aparecidos hacia el siglo III a.C.) guardaban registro de los sucesos importantes. En cuanto a las leyendas y mitos sobre sus orígenes, aparecieron tardíamente e inspirados por la mitología griega. El romano, de tendencia práctica, pretendía justificar a través de la Historia la grandeza de su patria. Los historiadores fueron apoyo de estadistas y oradores que buscaban sustentar la legitimidad de sus acciones y discursos. Sus narraciones (que contaban con un estilo elegante) tenían como fin principal coronar a Roma como la cumbre del devenir de la humanidad. “Este empeño tan político, que limitó muchos aspectos de la historiografía hacía, sin embargo, que el héroe de las hazañas fueran no ya los personajes particulares, sino el pueblo romano en anónimo” (Vázquez de Knauth, 1973, p. 31).

Hacia el siglo I a.C. -la época en la que vivió Julio César (101-44 a.C.)-, ante la tensión generada por los conflictos personalistas y el fin de la república como se le había conocido hasta entonces, surge el relato historiográfico que ya no se enfoca en rastrear los acontecimientos hasta los orígenes ni permanece como género “anónimo”; sino que se interesa en una época, hecho o personaje particular: el mismo Julio César ejerció como historiador (destacándose a sí mismo) en sus *Comentarios a la Guerra de las Galias* y los *Comentarios a las Guerras Civiles*.

Salustio (87-37 a.C.) afirmaba que el objetivo de la Historia era conservar la memoria de los hombres virtuosos que sirvieran de ejemplo a la sociedad. Asimismo, Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.) consideraba que la Historia era “testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida, mensajera de la Antigüedad” (Vázquez de Knauth, 1973, p. 33). Se lamentaba de que la historiografía se perdiera tantas veces en la elocuencia y defendía la idea utópica de que en la Historia no debe haber nunca falsedad, ocultamiento ni pasión. Para él, su utilidad era muy clara: enriquecer y sustentar un discurso. (Vázquez de Knauth, 1973)

Durante el siglo posterior a la muerte de César, la Historia era fuente de educación patriótica y cívica. Para Tito Livio (59 a. C.-17 d.C.) importaba no tanto la “verdad absoluta”, sino la “verdad útil” como enseñanza. Esto, por supuesto, se prestaba a manipulaciones de los hechos históricos. Contemporáneos de Tito Livio, Plutarco (46?-120 d.C.) y Suetonio (75-160 d.C.) viven inmersos en este concepto de la historiografía. Para el tema que nos ocupa, es importante recordar que muchos documentos y anales se perdieron durante el gran incendio del año 64 d.C, atribuido al emperador Nerón, con lo que se perdió una gran cantidad de información valiosa. Por lo tanto, las fuentes de estos biógrafos deben haber incluido tanto escritos sobrevivientes al incendio, como narraciones transmitidas oralmente de generación en generación (Vázquez de Knauth, 1973). Y dentro de todo este cúmulo de narraciones orales, las que se impregnaron del carácter del rumor adquirieron una importancia capital en la construcción de la versión histórica oficial sobre el asesinato de Julio César, que es el ejemplo con el que aterrizaremos lo ya mencionado en este escrito.

En lo que concierne al caso particular de la vida y muerte del dictador romano, ni Plutarco ni Suetonio especifican cuáles fueron sus fuentes escritas (no existía la obligación académica actual de citar por escrito las fuentes de investigación); sin embargo, es indudable que contaron con ellas. Aun así, en sus biografías y relaciones del asesinato, encontramos muchas expresiones que nos remiten al funcionamiento del rumor: “se dice”, “opinan”, “parece que”, etc. La oralidad y el rumor, en el caso del asesinato de una figura política, son las primeras fuerzas modeladoras de la opinión pública, así como de la percepción de quienes viven de cerca el acontecimiento (los testimonios presenciales son, en primera instancia, orales y diversos). En el caso de los testimonios de quienes vivieron de cerca el hecho, sus relatos indudablemente se enriquecieron con elementos quinésicos (lenguaje corporal) y paralingüísticos como el tono y volumen de la voz, la velocidad con

que pronunciaban las frases, la fluidez de las mismas y aspectos acompañantes como el llanto, por ejemplo. Todos estos aspectos no propiamente verbales, son indicios contextualizadores del discurso oral y pueden guiar a interpretaciones específicas de lo relatado. De estos elementos y huellas orales no tenemos registro explícito; pero podemos estar seguros de que todo este conjunto sentó las bases de la recepción global del hecho y, por lo tanto, influyó grandemente en lo que después se oficializó y perduró en los textos escritos.

A continuación, abordaremos rápidamente a cada uno de estos biógrafos por separado:

Plutarco incluye la vida de Julio César en su obra *Vidas paralelas* (1999). En ocasiones, toma preferencia por alguna de las versiones que rescata; por ejemplo, cuando refiere que César enojó a los senadores al no levantarse ante ellos, escribe:

Después se excusó de lo pasado con su enfermedad, diciendo que el sentido de los que la padecían no puede estar en su asiento cuando les es preciso hablar de pie a la muchedumbre, sino que fácilmente se conmueve y altera, padeciendo vértigos, y estando expuestos a quedarse privados; pero esto no fue así, sino que queriendo César levantarse al Senado, se refiere haber sido detenido por Cornelio Balbo, uno de sus amigos, o por mejor decir de sus aduladores, quien le dijo: “¿No te acordarás de que eres César? ¿Ni dejarás que te respeten como corresponde a quien vale más que ellos?” (Plutarco, 1999, p. 285, subrayado mío)

Otras veces, Plutarco asume que no es posible saber con certeza absoluta el modo en que ocurrieron los sucesos; por ello, se conforma con señalar los distintos relatos

existentes sin comprometerse explícitamente con ninguno: “A lo que parece, no fue tan inesperado como poco precavido el hado de César: porque se dice haber precedido maravillosas señales y prodigios. [...] Todavía hay muchos de quienes se puede oír que un agorero le anunció aguardarle un gran peligro en el día del mes de marzo que los romanos llamaban los Idus” (Plutarco, 1999, p. 286, subrayado mío).

Por su parte, Suetonio, en *Los doce césares* (1985), se centra en cada uno de los emperadores a quienes retrata, y se entretiene también en detalles y anécdotas de su cotidianidad, cuyo origen es, muy seguramente, oral.

La importancia de Suetonio estriba en que ha tenido posteriormente mucha influencia; representa el tipo de escritor que intenta divertir, aun a costa de la insistencia en toda clase de relatos desagradables. Los emperadores resultan un buen tema; no se enjuician ni su actuación ni su importancia, pero sabemos cómo eran físicamente, cuáles eran sus debilidades y costumbres, su grado de religiosidad, sus gustos, cuántos monumentos inauguraron y cuántas fiestas dieron para fomentar su popularidad entre la plebe. Escritor ya de una época de decadencia, insiste precisamente en los hechos con que los emperadores impresionaban al pueblo. (Vázquez de Knauth, 1973, p. 40).

Al igual que Plutarco, Suetonio rara vez es tajante en sus afirmaciones y juicios; por el contrario, tiene la prudencia de adjudicar a otros (sin especificar) la mayor parte de las narraciones: “Impútansele, sin embargo, acciones y palabras que demuestran el abuso del poder y que parecen justificar su muerte” (Suetonio, 1985, p. 51). También en su obra encontramos huellas de los relatos orales y rumores: “Sobre este asunto propagóse un

rumor que adquirió bastante consistencia, asegurándose que pensaba trasladar a Alejandría o a Troya la capital y fuerzas del Imperio, [...] añadiéndose que en la primera reunión del Senado el quindicimviro L. Cotta debía proponer que se diese a César el título de rey” (p. 53).

Las fuentes biográficas que hemos mencionado se basan en textos escritos anteriores, así como en rumores y testimonios orales; es de esperarse que los acontecimientos hayan sido transfigurados a lo largo del tiempo, a la vez que se configuraban las versiones históricas “oficiales” (o, por lo menos, más conocidas) del asesinato de Julio César.

Todo esto es suficiente para renunciar a la idea de “veracidad absoluta” en lo que concierne a la historiografía de estos hechos. La recreación dramática hecha por Shakespeare en *Julius Caesar* es una matización más de éstos, pero obedece a una finalidad distinta: la creación artística.

#### **4. *Julius Caesar* de William Shakespeare**

En su obra *Julius Caesar*, William Shakespeare toma los constructos históricos escritos aproximadamente un siglo después del asesinato del dictador romano, y a partir de ellos reconstruye y re-crea artísticamente los procesos orales inmediatos al asesinato del dictador, dejando claro, de modo implícito, que éstos influirán tanto en la percepción del hecho como en la manera en que éste será recordado. En este escrito, analizo la representación de dicho proceso en el drama.

Shakespeare se basó e inspiró mayormente en los escritos de Suetonio y Plutarco. También, aunque en menor medida, en los de Lucano y Cicerón. Éste y Séneca, entre otros, rescatan la figura de Marco Bruto, resaltando su lealtad, bondad, honradez e integridad (Quevedo, 1950, pp. 13-14).

El dramaturgo inglés hace eco de estas voces y nos presenta a un Marco Bruto que se erige en héroe trágico de la obra; dentro de ésta, él es el único que asesina a César no por envidia ni poder, sino por llevar hasta las últimas consecuencias su concepto de la democracia. “Con angustia se da cuenta de que todo acto para alcanzar la libertad y la justicia, fatalmente necesita matar algo en el hombre, quizá... matar al hombre mismo. ¡Horrible destino! ¡Bañar con sangre humana el acto liberador para los humanos!” (Nota preliminar de la edición de Porrúa, 2006, p. 139). A diferencia del resto de los conspiradores, para Bruto la muerte de su padre adoptivo no es otra cosa que un *sacrificio* que se ofrecerá para lograr un bien mayor: la liberación de los romanos del yugo de la tiranía. Su virtud lo lleva a rehusar matar a Marco Antonio junto con César, por ser la mano derecha de éste: craso error que, a la larga, le cuesta la pérdida de su reputación ante el pueblo y, eventualmente, la vida misma.

Según Suetonio, el número de conspiradores era superior a sesenta, con Casio y Décimo Bruto (llamado Decio Bruto en el drama) como líderes, de los que Shakespeare nos presenta sólo alrededor de diez. Suetonio también nos refiere los prodigios que presagiaron eventos negativos poco antes del asesinato. Entre ellos, el adivino Spurinna le advierte al dictador, durante un sacrificio, que se cuide en los Idus de marzo, así como la seguridad de César una vez llegada la fecha: “entró en el Senado y dijo burlándose a Spurinna que eran falsas sus predicciones porque habían llegado los idus de marzo sin traer ninguna desgracia, contestando éste que sí habían llegado, pero aún no habían pasado” (Suetonio, 1985, p. 55).

Plutarco refiere también este hecho, sólo que sin especificar el nombre del adivino ni la situación en que fue hecha la profecía. Nos relata que César “saludó al agorero y como por burla le dijo: “Ya han llegado los idus de marzo”; a lo que le contestó con gran reposo: “Han llegado, sí, pero no han pasado.” ” (Plutarco, 1999, p. 286).

Shakespeare, sin decir tampoco el nombre del adivino, recrea estos acontecimientos distanciándolos uno del otro en la estructura del drama, a diferencia de los historiadores, quienes los narran poniéndolos casi inmediatamente uno después del otro. En *Julius Caesar*, la predicción tiene lugar en el acto primero:

*Soothsayer:* Caesar!

*Caesar:* Who calls?

*Casca:* Bid every noise be still: peace yet again!

*Caesar:* Who is it in the press that calls on me? I hear a tongue, shriller than  
all the music,

Cry 'Caesar!' Speak; Caesar is turn'd to hear.

*Soothsayer:* Beware the ides of March.

*Caesar:* What man is that?

*Brutus:* A soothsayer bids you beware the ides of March.

*Caesar:* Set him before me; let me see his face.

*Casca:* Fellow, come from the throng; look upon Caesar.

*Caesar:* What say'st thou to me now? Speak once again.

*Soothsayer:* Beware the ides of March.

*Caesar:* He is a dreamer; let us leave him: pass.

(Act I, Scene II, pp. 12-24)

La burla de César al adivino y la respuesta de éste ocurren justo al inicio del tercer acto, que corresponde al clímax de la obra:

*Caesar:* [To the Soothsayer] The ides of March are come.

*Soothsayer: Ay, Caesar; but not gone.*

(Act III, Scene I, pp. 1-2)

La distancia estructural entre ambos acontecimientos, así como la intercalación entre ellos de la conspiración, las dudas de Bruto y los presagios fatídicos, afectan la recepción de estos hechos por el lector/espectador: llegado este acto climático, la tensión ha ido en aumento y la expectativa es la idónea para que el asesinato sea presenciado con una mayor intensidad.

Ambos biógrafos coinciden en la esencia de la dinámica del crimen: alguien entretiene a Marco Antonio (Plutarco adjudica esta misión a Bruto Albino; Shakespeare, a Trebonio) y los conspiradores se acercan a César con el pretexto de hacerle humildemente una petición antes de apuñalarlo veintitrés veces; los movimientos del triunviro al ser atacado, así como su posición al caer, también son narrados en detalle y de manera muy similar en las dos fuentes históricas. Suetonio relata que, al ver a Bruto entre los conspiradores, pronunció las famosas palabras que ya han pasado a la Historia: “¡Tú también, hijo mío!” (Suetonio, 1985, pp. 55). Plutarco refiere que cayó a los pies de la estatua de su otrora rival, Pompeyo. Shakespeare (sin detenerse a representar los detalles de los movimientos de César) toma ambos elementos en la construcción de su drama:

*Casca: Speak, hands, for me!*

*[Casca first, then the other Conspirators and Marcus Brutus stab Caesar.]*

*Caesar: Et tu, Brute! Then fall, Caesar! [Dies.]*

*Cinna: Liberty! Freedom! Tyranny is dead!*

*Run hence, proclaim, cry it about the streets.*

[...]

*Brutus*: How many times shall Caesar bleed in sport,

That now on Pompey's basis dies along

No worthier than the dust!

(Act III, Scene I, pp. 76-79, pp. 114-116)

También pone en labios de Cinna los gritos de gozo que Plutarco atribuye a todos los conspiradores, incluyendo a Bruto, después del asesinato.

Por otra parte, Plutarco y Suetonio coinciden en que el funeral de César, la lectura de su testamento frente al pueblo y la intención de éste de linchar a los conspiradores ocurrieron al día siguiente del atentado. Shakespeare condensa estos hechos como inmediatos al asesinato, intercalando los discursos de Bruto y Marco Antonio. Esto es una licencia que se da a sí mismo, en aras de aumentar la tensión dramática de su argumento.

Lo que es digno de destacar, es que ni Suetonio ni Plutarco mencionan que Marco Antonio haya pronunciado el discurso que provocó que el pueblo romano se levantara dispuesto a linchar a los conspiradores. Plutarco menciona:

Abrióse el testamento de César, y se encontró que a cada uno de los ciudadanos romanos dejaba un legado de bastante entidad: con esto, y con haber visto el cadáver cuando lo pasaban por la plaza despedazado con tantas heridas, ya la muchedumbre no guardó orden ni concierto, sino que recogiendo por la plaza escaños, celosías y mesas, hicieron una hoguera y poniendo sobre ella el cadáver, lo quemaron. Tomaron después tizones encendidos y fueron corriendo a dar fuego a las casas de los matadores.  
(1999, pp. 288-289)

Suetonio (1985), por su parte, cuenta:

En vez de elogio fúnebre, el cónsul Antonio hizo que leyese un heraldo los *senatus-consulta* que otorgaban a César todos los honores divinos y humanos, y además el juramento que obligaba a todos por la salud de uno, añadiendo por parte suya muy pocas palabras [...]; mas de pronto, dos hombres, que llevaban espada al cinto y dos dardos en la mano, le prendieron fuego con antorchas, y en seguida todos comenzaron a arrojar leña seca, las sillas de las tribunas de los magistrados y cuanto se encontraba al alcance de la mano (pp. 56-57)

Es quizá este relato lo que aprovecha Shakespeare para convertir (de una forma estupenda) la pequeña intervención de Marco Antonio en el manipulador discurso político que exacerba las pasiones vengativas de los romanos. En la obra, Marco Antonio utiliza un recurso retórico que se conoce como *amplificatio* (amplificación), que se basa más en la movilidad de los afectos que en las argumentaciones. Como dice Perla Chinchilla Pawling:

Decir lo mismo de modo diferente, variar la forma y no el contenido, eso es amplificar, y el resultado comunicativo es persuadir al otro de la “verdad” de la enunciación a través del movimiento de los *afectos*. No hay aumento de información, sino confirmación de la información original. El “flujo rapsódico del discurso oral” corre sin poder regresar sobre lo dicho, su virtud no es la de la precisión y la exactitud, sino la de la verbosidad y la *copia*, no se presta para el análisis ni la argumentación lógica” (Garay, 2007, p. 39)

Aquí podemos ver un ejemplo del empleo de la *amplificatio* en el discurso de Marco Antonio:

For Brutus is an honourable man;  
So are they all, all honourable men-  
Come I to speak in Caesar's funeral.  
He was my friend, faithful and just to me:  
But Brutus says he was ambitious;  
And Brutus is an honourable man.  
He hath brought many captives home to Rome  
Whose ransoms did the general coffers fill:  
Did this in Caesar seem ambitious?  
When that the poor have cried, Caesar hath wept:  
Ambition should be made of sterner stuff:  
Yet Brutus says he was ambitious;  
And Brutus is an honourable man.

(Act III, Scene II, pp. 87-99)

Este tipo de recurso funciona mejor en la oralidad que en la escritura, ya que ésta brinda al receptor la oportunidad de volver al discurso y analizarlo con más detenimiento; de esta forma, crece la posibilidad de detectar y concientizar las técnicas manipulativas de persuasión. En cambio, las características del lenguaje oral (su simultaneidad con la situación y su falta de registro exacto una vez finalizado) impiden (o, por lo menos, limitan) ese proceso de análisis. En *Julius Caesar*, esto es aprovechado por Marco

Antonio. Al leer el drama, podemos inferir que al unir sus recursos retóricos con los signos paralingüísticos y quinésicos que introducen su discurso en la esfera de lo teatral, consigue mover los afectos de los oyentes y convencerlos de lo que quiere. (En la representación de la obra, esto tiene un gran impacto en el espectador si Marco Antonio es interpretado por un buen actor y bajo una buena dirección de escena.)

Por razones obvias, es el discurso de Marco Antonio el que surte más efecto en el pueblo romano. La reputación destruida de Bruto y del resto de los conspiradores, ayuda a que Octavio (sobrino y heredero de César) acceda al trono prácticamente sin resistencias. Del mismo modo, marca para siempre la suerte de los asesinos, quienes deben exiliarse y luchar contra el nuevo Triunvirato con una clara desventaja y con resultados desastrosos, que culminan en sus propias muertes.

## **5. Conclusión**

La oralidad de los rumores y testimonios presenciales marca el inicio de la configuración de las narraciones que en un futuro se oficializarán en las versiones escritas. De este modo, se empiezan a estructurar las biografías y relatos históricos que condicionarán las posteriores percepción, memoria y representación de los acontecimientos.

El rumor es un aspecto fundamental del devenir social, así como de los relatos de acontecimientos importantes y que afectan a un grupo muy amplio de individuos, que muchas veces ni siquiera se conocen entre sí. Al no estar regulado por mecanismos formales de control, su información no puede ser verificada, por lo que está rodeado por un halo de incertidumbre; sin embargo, si es liberado en un contexto ideológico propicio y si

se le repite (y matiza) con frecuencia, puede llegar a tomarse por la comunidad como verídico.

Además de la confiabilidad y motivos de la persona que cuenta el rumor, es importante el componente emocional imperante en el medio en que el rumor es recibido: en tiempos de crisis, la gente es más vulnerable y propensa a creer en rumores.

El mecanismo del rumor se filtra en las narraciones orales de ciertos acontecimientos de gran importancia para una comunidad; y en estas versiones se fundamenta una muy buena parte de los relatos que después se pondrán por escrito y que, sin ser los únicos componentes, contribuirán en gran medida en la construcción de versiones históricas consideradas como oficiales de ciertos hechos.

Esto se ejemplifica muy bien en el proceso historiográfico que tuvo lugar alrededor del asesinato del dictador romano Julio César, en el año 44 a.C., el cual es recreado artísticamente en la obra *Julius Caesar* del dramaturgo inglés William Shakespeare.

En el devenir historiográfico, la balanza se ha inclinado tanto a favor de Bruto como a favor de Julio César, dependiendo del contexto y de la “voz” (en sentido amplio) que reactualice el relato histórico. Todo está en función de quién, cómo, en qué condiciones, sobre qué bases y con qué intereses se haga la narración. Hasta la fecha, más de dos milenios después, hay quienes defienden la honradez de Bruto y quienes lo atacan por traidor, al igual que a Julio César se le ha calificado de hombre ilustre y de tirano. Sin embargo, no podemos negar que en estas percepciones han influido los registros históricos que comenzaron a escribirse desde la misma época del asesinato y de los que pocos sobreviven; pero estos registros, como ya hemos explicado, parten en gran medida de rumores, de memoria colectiva y de relatos orales de quienes vivieron de cerca el acontecimiento.

A lo largo de este trabajo, hemos visto que Shakespeare, en *Julius Caesar*, reconstruye el proceso de formación de los relatos que, en algún momento, constituirán las versiones históricas oficiales sobre el asesinato del triunviro, así como sobre la conspiración previa y los acontecimientos posteriores. Leer el drama de Shakespeare (o acudir a verlo en el teatro) desde esta perspectiva, nos hace concienciar la influencia de los relatos orales en los constructos históricos que serán fijados por la escritura. Shakespeare reconstruye y recrea de manera magistral este proceso primigenio basado en la elaboración del discurso oral, matizando el hecho histórico de una manera que resalta, como toda obra de arte, las inclinaciones y pasiones humanas; todo ello con verosimilitud, emotividad y, sobre todo, talento artístico.

Fuentes consultadas:

- Chinchilla Pawling, Perla. (2007). "Oralidad y escritura". En: Garay (coord.): 33-50.
- Garay, Graciela de (coord.). (2007). *Para pensar el tiempo presente. Aproximaciones teórico-metodológicas y experiencias empíricas*. México: Instituto Mora.
- George Clark, William and William Aldis Wright (ed.). (1864). *The Complete Works of William Shakespeare. With the Complete Temple Notes by Israel Gollancz*. New York: Grosset & Dunlap.
- Mestre, Francesca. "Plutarco y la biografía en época imperial". *Revista de Estudios Clásicos*. Universidad Nacional de Cuyo. Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas. 2007. Web.  
[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/2658/mestreplutarco.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2658/mestreplutarco.pdf)
- Morano Rodríguez, Ciriaca. (1979) "Historiografía latina". *Sociedad Española de Estudios Clásicos*. Web.  
[http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios\\_clasicos/numero\\_83\\_1979/historiografia\\_latina](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_83_1979/historiografia_latina)
- Plutarco (1999). "Cayo Julio César". *Vidas paralelas*. México: Porrúa. "Sepan Cuantos...", Núm. 26: 256-290.
- Quevedo, Francisco de. (1950) "Juicio que de Marco Bruto hicieron los autores en sus obras". *Vida de Marco Bruto*. [1644]. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina: 13-17.
- Shakespeare, William. *Julius Caesar*. [1599]. En: Clark and Wright (ed.): 949-978.  
(2006). "Julio César". México: Porrúa. "Sepan Cuantos..." Núm. 96: 139-185.
- Stewart, Pamela J. (2003) "Rumor and Gossip. An Overview". *Witchcraft, Sorcery, Rumors and Gossip*. Cambridge University Press. Web.

<http://site.ebrary.com/id/10120485?ppg=47>

Suetonio. (1985) "Cayo Julio César". *Los doce césares*. México: SEP Cultura: 9-58.

Vázquez de Knauth, Josefina. 1973. "II. Historiografía romana". *Historia de la historiografía*. 2ª ed. México: SEP/SETENTAS: 30-41.

Zires Roldán, Margarita. (1991) "Las dimensiones del rumor: oral, colectiva y anónima". México: Universidad Autónoma Metropolitana. Consultado el 30 de noviembre de 2010: 1-29. <[http://www.lacult.org/docc/oralidad\\_08\\_23-29-las-dimensiones-del-rumor.pdf](http://www.lacult.org/docc/oralidad_08_23-29-las-dimensiones-del-rumor.pdf)>

## Datos del autor

### **Diana Costales García:**

Estudio la Licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, la Maestría en Letras Modernas en la misma universidad y es pasante del Doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Labora en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México como profesora de asignatura en el Departamento de Letras.

Entre sus trabajos se encuentra "La restitución del orden a través de la violencia y el sacrificio en *Julius Caesar* de William Shakespeare. Una perspectiva latinoamericana". Ponencia para el libro del *Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano, en memoria de George Woodyard. La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Este trabajo se encuentra en proceso de publicación.

"La re-creación del hecho histórico a través de la reconstrucción de la oralidad en *Julius Caesar* de William Shakespeare". Artículo aprobado para publicación en la Revista *Káñina. Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica. Que aparecerá en el Vol. XXXVII/2/2013

**Correo electrónico:** [dianacost@yahoo.com](mailto:dianacost@yahoo.com)