

# Historia del Teatro

## Tomo I

**María Natacha Koss (compiladora)**

Autores: Paula Ansaldo, Jorge Dubatti, Andrés Gallina, Mariana Gardey,  
María Natacha Koss, Aldo Rubén Pricco, Eugenio Scholnicov, Nora Sfoza,  
Agustina Trupia



## Historia del Teatro

---



# Historia del Teatro

Tomo I

María Natacha Koss (compiladora)

Autores: Paula Ansaldo, Jorge Dubatti, Andrés Gallina,  
Mariana Gardey, María Natacha Koss, Aldo Rubén Pricco,  
Eugenio Schcolnicov, Nora Sforza, Agustina Trupia

Cátedra: Historia del Teatro



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales	Fernando Rodriguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Silvana Campanini	Raúl Illescas Matías Verdecchia
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Jimena Pautasso Grisel Azcuy
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras**  
**Colección Libros de Cátedra**

ISBN 978-987-8363-66-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - [info.publicaciones@filo.uba.ar](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)

[www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar)

Historia del Teatro: tomo I / Paula Ansaldo ... [et al.] ; compilación de María Natacha Koss.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2021. 284 p. ; 21 x 14 cm. - (Libros de cátedra)

ISBN 978-987-8363-66-0

1. Arte. 2. Teatro. 3. Historia. I. Ansaldo, Paula. II. Koss, María Natacha, comp. CDD 792.09

# Índice

<b>Palabras preliminares</b>	9
<i>María Natacha Koss</i>	
<b>Capítulo 1</b>	
El teatro y la tragedia griega	11
<i>María Natacha Koss</i>	
<b>Capítulo 2</b>	
Cartas a un joven dramaturgo. El <i>Arte poética</i> de Horacio	45
<i>Andrés Gallina</i>	
<b>Capítulo 3</b>	
La obra trágica de Séneca. El caso de <i>Fedra</i> y la relación escena/expectación	61
<i>Aldo Rubén Pricco</i>	
<b>Capítulo 4</b>	
Teatro y ritual en la cultura judía medieval. La tradición del <i>purimshpil</i>	93
<i>Paula Ansaldo</i>	

<b>Capítulo 5</b>	
<i>La verità effettuale della cosa. Política y sociedad en el teatro de Nicolás Maquiavelo</i>	105
<i>Nora Sforza</i>	
<b>Capítulo 6</b>	
El travestismo escénico en el teatro del Renacimiento. Un caso inglés y otro español	135
<i>Agustina Trupia</i>	
<b>Capítulo 7</b>	
El teatro de William Shakespeare	171
<i>Jorge Dubatti y María Natacha Koss</i>	
<b>Capítulo 8</b>	
Molière	211
<i>Mariana Gardey</i>	
<b>Capítulo 9</b>	
Antes de la <i>puesta en escena</i> . Antecedentes del director moderno en el teatro europeo	247
<i>Eugenio Schcolnicov</i>	
<b>Bibliografía</b>	265
<b>Los autores y autoras</b>	279



# Palabras preliminares

*María Natacha Koss*

El presente volumen recoge algunos trabajos que venimos desarrollando con la cátedra de Historia del Teatro Universal, a cargo de Jorge Dubatti, desde 2008. Con el nuevo plan de estudios de la carrera de Artes aprobado en 2019, dicha materia se ha desdoblado en Historia del Teatro 1 (a mi cargo) e Historia del Teatro 2 (a cargo de Dubatti). A lo largo del tiempo el equipo de cátedra se ha ampliado (actualmente está integrado por Andrés Gallina y Agustina Trupia en HT1, y Paula Ansaldo y Eugenio Schcolnicov en HT2), a la vez que nos hemos nutrido de docentes de otras cátedras, carreras (Nora Sforza) y universidades (Aldo Pricco y Mariana Gardey) a quienes convocamos para que colaboren con nosotros.

Más allá de la diversidad de opiniones, intereses y campos específicos, nos une el trabajar con el marco teórico y metodológico que nos provee la Filosofía del Teatro. Iniciada en la primera mitad del siglo XX por teatrólogos como Raúl H. Castagnino y Henri Gouier, esta disciplina ha sido ampliamente desarrollada por Dubatti en los últimos veinticinco años.

Coincidimos entonces en considerar al teatro como un acontecimiento complejo —en términos de Gilles Deleuze— constituido por el convivio, la *poiesis* y la expectación. El primer término hace referencia al encuentro de cuerpos en tiempo presente, en un aquí y ahora intransferible, sin intermediación tecnológica de ninguna índole. Esta reunión habilita el espacio ontológico para el desarrollo de la *poiesis*, del universo poético, de la dimensión formal del arte. Y finalmente la zona de expectación que reconoce esa construcción, se vincula a ella, la resemantiza y la transforma mientras se transforma.

Esta rica y compleja teoría sobre el teatro nos permite polemizar con la historia tradicional, descentrar el texto dramático de su lugar de preeminencia, abordar poéticas liminales y, en definitiva, valorar acontecimientos tradicionalmente expulsados del campo que nos convoca. Los trabajos aquí reunidos revisan ciertas certezas académicas como las que postulan que el teatro occidental nace con la tragedia griega, que Séneca escribía para la lectura y no para la escena, que no hay registros de tradición teatral judía, que durante la Edad Media hubo una suspensión y/o ausencia del teatro, que la dirección escénica es un invento de la modernidad, etc.

Queremos agradecer especialmente a todas/os las/os colegas que participan en este volumen por su generosidad y compromiso con la investigación, en la esperanza de que este sea el primero de muchos otros libros que nos permitan pensar otros períodos, otros autores, otras teorías y otros problemas de la Historia del Teatro.

## Capítulo 1

# El teatro y la tragedia griega

*María Natacha Koss*

Los inicios del teatro en Occidente se remontan, como es bien sabido, a Grecia. Pero, contrariamente a lo que sostiene gran parte de la bibliografía, nosotros consideramos que las primeras manifestaciones teatrales son las realizadas por rapsodas y aedos en la Grecia Arcaica. Como nos recuerda Bauzá (1997), se trataba de declamadores profesionales<sup>1</sup> que se registran aproximadamente desde el siglo IX a. C. y que, en el marco de reuniones sociales (banquetes, simposios, certámenes, etc.), cantaban versos de la *Iliada* y la *Odisea*. Estos *performers* contaban con una serie de recursos mnemotécnicos y musicales que colaboraban en la recitación. El conocimiento que hoy poseemos de ellos deriva directamente de las pinturas halladas en jarrones, lo que nos da una primera muestra de las posibilidades del análisis iconográfico.

---

1 No es tema de nuestro trabajo pero recordemos que aedos y rapsodas conllevaban también un carácter religioso y didáctico, ambos muy diferentes de nuestra concepción contemporánea de los *performers*. Ver especialmente "Poesía y espectáculo" en Bauzá (1997).



Rapsoda declamando/cantando ca.480.  
Ánfora ática de figuras rojas. Atribuida a Cleofrades. Londres, Museo Británico

En un ánfora ática de figuras rojas atribuida al pintor de Cleofrades (ca. 480 a. C.) puede verse a un rapsoda en actitud declamatoria. Se encuentra subido a una pequeña plataforma circular, que lo eleva por encima del auditorio. Tiene el brazo derecho extendido y porta en él una larga vara que va desde el piso hasta la altura del hombro. Tanto la plataforma como el bastón sirven, en principio, para demostrar la autoridad que detenta el rapsoda, a la vez que le permiten marcar el ritmo del poema. Podemos inferir que la actitud del rapsoda no es la misma en el canto VIII de la *Odisea* cuando Ulises llega a la tierra de los feacios, que cuando en el canto IX el héroe cuenta sucesivamente sus aventuras con los lotófagos, Circe y el cíclope Polifemo. En un caso el poema está narrado en tercera persona y en el otro en primera, por lo que provoca que el aedo exclame: “Soy Ulises Laertiada, famoso entre todas las gentes/ por mis muchos ardidés; mi gloria ha subido hasta el cielo (...) el relato os haré de mi vuelta de tierras de Troya/ que

entre innúmeras penas y duelos me impuso el gran Zeus” (Canto IX, vv. 19-38). Inevitablemente el rapsoda debe ponerse en la piel de Ulises, debe *actuar* Ulises y no solamente narrarlo. Así como se evidencia que la épica está “contaminada” por el drama, así veremos que el drama se “contamina” con la épica. Piénsese el caso prototípico del Mensajero, personaje recurrente en la tragedia, cuya función es relatar hechos acaecidos en el pasado lejano o reciente, fundamentales para la comprensión de la trama.

Como citaremos en más de una ocasión, en términos de la Filosofía del Teatro, definimos al teatro como un acontecimiento que involucra el convivio, la *poiesis* y la expectación (cfr. Dubatti, 2016). Las declamaciones rapsódicas incluyen esta triple dimensión, permitiéndonos reestructurar la cronología del teatro occidental.

Recordemos asimismo que en el siglo IV, coexisten en la Grecia Clásica variadas poéticas teatrales. Aristóteles en su *Poética* (334 a. C.) nombra a la tragedia, la comedia, el diti-rambo y el drama de sátiros. Pero también se desarrollan, en el marco de la ciudad, el mimo y la farsa fliácica. En el primer caso se trata de “juglares y acróbatas que brindan todo tipo de entretenimientos públicos”, dotados para la mímica y cercanos a la imitación realista a través de la voz, el cuerpo y el gesto (Laurence, 2008: 18). En el segundo caso, hace referencia a piezas populares “con bosquejos muy simples, sobre los que los actores improvisaban el diálogo, en el dialecto dórico local”, que se ayudaban de una tramoya “propia de actores vagabundos” y de un vestuario que engrosaba burdamente “el vientre y el trasero”, a la vez que evidenciaba un “falo (erecto u oscilante) bien visible” (Cantarella, 1972: 94).

Con respecto a los orígenes de la tragedia y la comedia, por lo menos dos son las teorías que se proponen. La más reconocida (y sobre la que volveremos más adelante) es la

formulada por Aristóteles, quien sostiene que la tragedia nace “a partir de los que entonaban el ditirambo [la comedia], a partir de quienes ejecutaban los cantos fálicos, que aún ahora siguen siendo costumbre en muchas ciudades” (1449a).<sup>2</sup> Esta afirmación ha sido sostenida por la mayoría de las investigaciones hasta el día de la fecha pese a que, como decía Roland Barthes en 1964 en “*Comment représenter l’antique*” (texto incluido en *Essais critiques III*), “esta historia conserva algo mítico. Algunos rasgos son vagos o al menos hipotéticos: en realidad no sabemos en absoluto cómo relacionar el teatro griego con el culto a Dionisos; y no hay que olvidar que hemos perdido casi la totalidad del repertorio” (Barthes, 1995).

La más reciente teoría (y de menor aceptación) es la que propone que el origen del teatro no está ni en el rito ni en la *performance* sino en una competencia cognitiva del ser humano. Algunas objeciones a la premisa aristotélica se encuentran en Sir Arthur Wallace Pickard-Cambridge, quien las enunció en la década de 1920, y no encuentra una respuesta satisfactoria a la pregunta por la introducción del mito heroico en el ritual dionisiaco. Asimismo, considera extraño que si la tragedia forma parte del ritual dionisiaco aún en el siglo V a. C. por desarrollarse durante las Grandes Dionisiacas, las obras formen parte de un ritual que critica sus propias creencias (1927). Siguiendo estas líneas de razonamiento, Eli Rozik (2014a) propone pensar no ya los orígenes sino las raíces del teatro. Este formaría parte de una facultad mental vital y elemental, una capacidad innata del cerebro humano de crear espontáneamente imágenes y pensar a través de ellas. De acuerdo con Ernst Cassirer y Susanne Langer, afirma que el lenguaje verbal no es nuestra

---

2 En esta como en las citas subsiguientes, nos remitiremos a la traducción de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá en Aristóteles (2011).

única forma de simbolización; también lo son las imágenes. Apoyado por la neurobiología de Stephen Kosslyn, la premisa de Rozik parte de que las imágenes se constituyen como unidades de pensamiento. De esa manera, el juego imaginativo o simbólico es también una forma de pensamiento, tal como lo afirma Jean Piaget. En esa misma línea, sostiene que los estudios de la representación mítica sirven igual que el juego, porque el mito es un producto del método imaginístico de pensamiento, por el que la psique espontáneamente formula pensamientos en forma de mundos poéticos. El mito y el teatro tienen entonces sus raíces en el mismo método de representación: reflejan la creatividad espontánea imaginística de la psique. Y como el mito requiere de un medio para su comunicación, no es extraño que el teatro se lo provea. De ahí la fascinación de los teatristas por las fábulas míticas. Lo que busca esta teoría no es un origen, sino revelar las condiciones psicoculturales necesarias para que el medio teatral pueda llegar a existir, llegando a postular finalmente una poligénesis del teatro.

Tal vez, lo más cuestionable de este pensamiento sea su definición del teatro como medio, lo que demuestra su deuda con las teorías semiológicas y comunicacionales. Eso lleva a que diferencias como la existente entre teatralidad y teatro (*cfr.* Dubatti, 2011), por ejemplo, sean pasadas por alto.

Sin desconocer, entonces, las críticas y objeciones a las premisas aristotélicas, adscribimos a ellas en relación al vínculo entre teatro y dionisismo. También tenemos en consideración que la *Poética* es un texto problemático por diversos motivos: en primer lugar, porque pertenece a la serie de obras acromáticas, vale decir, a los escritos que Aristóteles utilizaba para dar clases y que circulaban entre sus discípulos en forma de apuntes. Por lo tanto, es muy probable que este ciclo de lecciones fuera impartido varias veces por el maestro, lo cual hace pensar que habría ido añadiendo con

el tiempo (como es habitual en la práctica docente) nuevas consideraciones al texto original pero sin eliminar necesariamente las inconsistencias, las contradicciones y ciertos defectos de construcción general. En segundo lugar, porque la *Poética* nos ha llegado en forma incompleta.

Sabemos, en efecto, gracias a un catálogo helenístico de los escritos aristotélicos que nos ha sido transmitido por Diógenes Laercio (V 21-24), que la *Poética* constaba originalmente de dos libros. Conservamos únicamente el libro I, en el que se estudian la tragedia y la epopeya, pero ya en fecha muy temprana se perdió el libro II, dedicado a la comedia y quizá también a la poesía yámbica (...) El texto no solo nos ha llegado incompleto, sino que la parte que conservamos se encuentra en un estado muy imperfecto, donde abundan las lagunas y corruptelas. (Martínez Manzano y Rodríguez Duplá, 2011: 6)

A pesar de lo antedicho, coincidimos plenamente con Sinnott en que esto no debe sugerir que la *Poética* “sea una simple compilación de anotaciones (...) la composición del tratado sigue un plan básico bien definido” (2004: VII).

Sin pretender realizar una exégesis exhaustiva del texto aristotélico, diremos simplemente que en base a él se han elaborado en la teatrología ciertas premisas de trabajo, a saber:

1. Que la tragedia deviene del ritual dionisiaco. Con respecto a este tema, vale apuntar que Aristóteles utiliza muchas veces “teatro” como sinónimo de “tragedia”. A esto nos referíamos anteriormente con ciertas inconsistencias o contradicciones que pueden percibirse en el texto.



2. Que la función de la tragedia es producir una catarsis<sup>3</sup> en los espectadores, propiciada por el hecho patético.
3. Que el principio constructivo de la tragedia es la mimesis idealizada: “Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresarse en verso o en prosa (...), sino por esto: por decir el uno lo sucedido y el otro lo que podría suceder” (1451b).
4. Que fruto de este principio de idealización, existe una verdad en el arte: “la poesía es más filosófica y más seria que la historia. Pues la poesía dice más bien lo universal, y la historia lo particular” (ibídem). En este punto, Aristóteles marca una diferencia sustancial respecto al pensamiento platónico desarrollado en *República*.

De la misma manera, ciertos juicios de valor de Aristóteles respecto al teatro han definido líneas de pensamiento que hoy día están en crisis.

Recordemos, por ejemplo, que para definir comedia y tragedia esgrime un argumento moral: “En esto consiste también la diferencia que separa a la tragedia de la comedia. Pues esta tiende a imitar a personas peores que las reales, y aquella a personas mejores” (1448a). Y esta concepción la extiende a la recepción: “Se opina que [la doble trama] es la mejor debido a la falta de criterio del público, pues los poetas se pliegan a los espectadores y componen según el deseo de estos. Sin embargo, no es este el placer

---

3 El término *kátharsis* era utilizado con anterioridad a Aristóteles en dos contextos principales. Por una parte, se lo usaba en el ámbito religioso para aludir a las ceremonias rituales de purificación; por otra, se empleaba en el ambiente médico con referencia a la purgación o eliminación de sustancias nocivas para el organismo. Esto explica que unos traductores traduzcan *kátharsis* por “purificación” y otros por “purgación” (Martínez Manzano y Rodríguez Duplá en Aristóteles, 2011: 15).

que depara la tragedia, sino más bien el propio de la comedia” (1453b).

A través de una cartografía jerárquica de valores, establece asimismo los componentes de la tragedia organizándolos en seis, que enumera en función de su relevancia: la fábula (*mythos*), los caracteres (*ethos*), el pensamiento (*diánoia*), la expresión lingüística (*léxis*), el espectáculo (*ópsis*) y la música (*mélos*). Como se puede apreciar, el acontecimiento escénico queda en último lugar. Incluso afirma que “en cuanto a la escenificación, es cautivadora, sí, pero es más ajena al arte y menos particular del arte poética. Pues la eficacia de la tragedia existe aun sin representación y actores” (1450b).

El textocentrismo evidente en la concepción aristotélica es un valor que en Occidente se ha sostenido para el teatro y que le permite afirmar a Cantarella que el actor-dramaturgo Rintón fue quien “*elevó a dignidad literaria* la farsa fliacica popular” (1972: 94).<sup>4</sup> La preeminencia literaria en el teatro será cuestionada sistemáticamente (desde la praxis artística y desde la teatrología) recién con la renovación de las vanguardias históricas del siglo XX. La crítica al textocentrismo aristotélico es lo que permite a Florence Dupont llamarlo “vampiro del teatro” y afirmar:

Aristóteles, en efecto, aisló el texto teatral para convertirlo en objeto de análisis, como lo indica el título: *Poética* es un adjetivo que hace referencia a la técnica de escribir una obra de teatro o una epopeya, mientras que el único *poiain*, el único “hacer” teatral conocido por el público griego era la representación ritual de las Grandes Dionisiacas. Ni Esquilo ni Sófocles, ni siquiera Eurípides se han designado a sí mismos como *aidoi* (cantante). Así, referirse a Aristóteles cuando

---

4 El destacado es nuestro.

se habla de fábula, poeta o puesta en escena, es encerrarse en una filosofía del teatro, dotada de este poder fascinante de construcciones intelectuales que nada deben a la prueba de la realidad. (2007: 13)<sup>5</sup>

Como veremos en el capítulo correspondiente a poéticas de la Edad Media, los estudios teatrales han llegado a postular que la ausencia de texto y de un edificio teatral son argumentos suficientes para postular la inexistencia del teatro durante gran parte del período medieval. El desinterés por el acontecimiento escénico lleva a que hallemos en *Poética* exiguas (pero valiosísimas) referencias a la evolución de la escena. Gracias a ella sabemos que

Esquilo fue el primero en aumentar de uno a dos el número de actores, reducir las intervenciones del coro y conceder al diálogo el papel más destacado. Sófocles aumentó el número a tres e introdujo la escenografía. Además se fue ganando en amplitud: dejando atrás los argumentos breves y la dicción risible que procedía de su origen satírico, con el tiempo ganó en dignidad. Y el verso dejó de ser el tetrametro y pasó a ser el yámbico. Pues al principio utilizaban el tetrametro por ser la poesía de carácter satírico y más próxima a la danza, pero al introducirse el diálogo, la propia naturaleza encontró el verso adecuado. (1449a)

---

5 Aristote, en effect, a isolé le texte de théâtre pour en faire un objet d'analyse, ce que signale le titre: *Poétique* est un adjectif qui renvoie à la technique d'écriture d'une pièce de théâtre ou d'une épopée, alors que le seul *poiein*, le seul "faire", théâtral qui'ait connu le public grec était la performance rituelle des Grandes Dionysies. Ni Eschyle ni Sophocle, ni même Euripide ne se sont désigné eux-mêmes autrement que comme *aoidoi* (chanteur). Ainsi, se référant à Aristote en parlant de fable, de poète ou de mise en scène, c'est c'enfermer dans une philosophie du théâtre, douée de cette puissance fascinante des constructions intellectuelles qui ne doivent rien à l'épreuve de la réalité. (La traducción es nuestra.)

La evidencia de la relevancia del acontecimiento escénico en Grecia la encontramos en el hecho de que todos los dramaturgos se encargaron de ella, así como en los grandes recursos económicos que la *coregia* destinaba a tal fin.

Asimismo cabe destacar que, si bien la obra aristotélica es la única vinculada a temas teatrales que nos ha llegado de la Antigüedad, no es la única producida. Tenemos conocimiento, gracias al *Suda*<sup>6</sup> s 815, de que Sófocles compuso un tratado en prosa denominado *Sobre el coro*, en el que polemiza con Tespis y con Quérilo (Lucas de Dios, 1983: 449). Recordemos que a Sófocles se le atribuye haber incrementado de 12 a 15 el número de coreutas, por lo que Santana Henríquez infiere que el texto “trataba quizás este particular” (1995: 428).

Lo que conocemos sobre la historia y el acontecimiento teatral en Grecia, entonces, se lo debemos a testimonios de discípulos y espectadores. Gracias a Temistio (exégeta de Platón y Aristóteles), por ejemplo, sabemos que Aristóteles atribuía a Tespis la creación del primer personaje quien, separado ya del Coro dionisiaco inicial, fundó la tradición trágica. Tespis sería también el primer ganador del concurso teatral introducido por Pisítrato en las Grandes Dionisiacas en 535-534 a. C. (Rodríguez Adrados, 1983: 462). Estas festividades duraban cinco días y en ellas participaban todos los ciudadanos varones de todos los estratos sociales (la asistencia de mujeres al teatro es un tema discutido, pero hay cierto consenso en que no formaban parte del público teatral). El primer día, incluía procesiones encabezadas por los más altos mandatarios; el segundo estaba dedicado al concurso de ditirambos y los tres restantes se consagraban

---

6 El léxico de la *Suda* o del *Suidas* es una enciclopedia histórica griega bizantina del siglo X, fundamental para conocer datos sobre los autores griegos antiguos y sus obras. La SOL (*Suda on-line*) es un proyecto de la Universidad de Kentucky y puede consultarse (en inglés) en <http://www.stoa.org/sol>

al concurso teatral. Las tragedias se presentaban en tetralogías: la trilogía trágica (que podía o no estar encadenada argumental o temáticamente) y un drama de sátiros, todo a cargo del mismo dramaturgo. La fiesta duraba todo el día y se realizaba al aire libre en teatros (santuarios dedicados a Dioniso) en los que cabían hasta 14.000 espectadores, tal como se conoció a través del teatro de Epidauro que ha llegado hasta nosotros y en el cual, hasta el día de la fecha, se siguen montando espectáculos.

Diremos finalmente que para atender a las diversas complejidades que implica organizar un espectáculo masivo, sumado al hecho de que todos los actores eran varones, tanto la puesta como la actuación tenían un alto grado de codificación. Uno de los estudiosos que más se ha preocupado por este tema es Octave Navarre, quien escribió un pequeño volumen en 1929 que resulta fundamental y que llega a la lengua castellana gracias a la traducción de Oscar Ferrigno. En él se detalla que (Navarre, 1977):

1. Cada personaje, según su estatus, se desenvolvía en un espacio específico: el Coro en la *orquestra*, los gobernantes, adivinos y mensajeros en la *skené*, los dioses en el *theologeion*.
2. Utilizaban máscaras diseñadas como tipos sociales (el rey viejo, el rey joven, el adivino, etc.) acompañadas por pelucas.
3. En el caso de los personajes que se desenvolvían en la *skené*, esas máscaras incluían una caja de resonancia que les permitía proyectar mejor la voz. También utilizaban coturnos, lo que les permitía elevar aún más su altura (en algunos casos, hasta 20 cm).

4. Los colores del vestuario estaban fijados por la tradición: las mujeres viejas vestían de verde o azul, las jóvenes de blanco, las cortesanas de amarillo, los soldados de púrpura, etc.
5. El baile del Coro incluía también una mímica que pretendía expresar ideas y afectos. Los órganos expresivos por excelencia (tal como verificamos en muchas danzas orientales arcaicas) eran las manos y los dedos. El baile no implicaba solo desplazamiento, pues el Coro podía tener los pies inmóviles mientras danzaba con el torso, la cabeza, los ojos, etc.
6. La escenografía (cuyo desarrollo, como vimos, Aristóteles se lo atribuye a Sófocles) consistía en cuatro tipos generales: el templo, el palacio, la tienda de campaña, un paisaje terrestre o marino. El espacio escénico solía incluir tres puertas o aberturas, atribuyéndole a cada una un espacio ficcional específico que no se modificaba en el transcurso de la obra.
7. Casi toda la bibliografía coincide en que los griegos no conocieron el telón y que contaron, por el contrario, con un complejo sistema de tramoyas como la escalera de Caronte, el *ekkykléma*, el *periaktes*, el *meechane*, etc.

## Teorías sobre la tragedia

Retomando entonces la definición aristotélica para articular una teoría sobre la tragedia, recordemos que él sostiene que “la tragedia es, pues, la imitación de una acción seria y completa, de cierta dimensión, en un lenguaje condimentado que usa por separado cada clase de condimento en las

distintas partes, con personajes que actúan y no mediante una narración, y que lleva a cabo mediante la compasión y el temor la purificación de pasiones tales” (1449b). Siguiendo a Sinnot en su idea de que la *Poética* tiene la intención de enseñar, sistemáticamente, “la *tékhnē* en que consiste el saber del poeta” (2004: XII), Aristóteles organiza, en función de un amplísimo corpus, una serie de características que definen a la tragedia por sus atributos, según “lo mejor y lo más conveniente”. Entre ellas se encuentran la unidad de la trama (a diferencia de la multiplicidad de tramas paralelas presentes en la epopeya) y una estructura convencionalizada que consiste en “prólogo, episodio, éxodo y parte coral, dividiéndose esta última en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias, mientras que los cantos desde la escena y los *kommoi* son peculiares de algunas” (1452b). Asimismo, como mencionamos previamente, se trata de un teatro en verso, liminal, con partes recitadas y con otras cantadas, que incluye la danza y la música.

Debido a la gran cercanía con el rito (recordemos que las tragedias se realizaban como parte de las festividades en honor a Dioniso, especialmente durante las Grandes Dionisiacas y las Leneas), es que Friedrich Nietzsche puede formular en 1872 su tesis sobre *El origen de la tragedia*. La mirada sobre las potencias suprahumanas le permite definir a la tragedia como una tensión permanente y no resuelta entre las fuerzas dionisiaca y apolínea:

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia

entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual solo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática. (2004: 41-42)

En la tragedia, la medida, la felicidad y la ensoñación apolínea se fusionan con el desenfreno, el espanto y la embriaguez dionisiaca.

Pero así como Nietzsche marca el camino de la lectura dionisiaca contemporánea de la tragedia, varios son los autores que se interesan por su dimensión cívica y política. Vernant y Vidal-Naquet (2002), por ejemplo, hacen notar que el siglo que dura la tragedia ática coincide con el siglo en que está vigente la democracia; cuestión que se suma a la gran intervención estatal para la organización de los festivales y la subvención de las obras y artistas. Los problemas del ciudadano y la polis, afirman, se hacen presentes en el teatro. Las nuevas mentalidades que se alejan del paradigma religioso colisionan con la cosmovisión arcaica que aún pervive. La tragedia, en estos términos, vendría a plantarse de lleno en un dilema sin solución posible: la tensión entre la voluntad humana y la determinación divina en el marco de una coyuntura política que pone permanentemente en discusión, a través de la mediación mítica, problemas contemporáneos.

Eric Bentley, en *La vida del drama* (1992 [1964]), va a proponer que esta tensión se manifiesta en la figura del héroe culpable. Héroe que a lo largo de la centuria trágica crece en relieve, reduciendo simultáneamente la presencia del Coro:



La dinámica de la acción trágica corresponde a nuestra apremiante búsqueda de la inocencia. La pasión de la elocuencia trágica corresponde a nuestra urgente demanda de un veredicto de Inocente. Pero esa búsqueda y esa demanda son inútiles. Solo podrían obtener éxito burlándose de la justicia. El héroe trágico *es culpable*. La culpa es su *raison d'être*. (1992: 242)

Por ese motivo, la tragedia clausura en el dolor sin salida, pues no hay paliamento posible para las consecuencias de las acciones. Werner Jaeger, en su ya canónica *Paideia* (1990), también va a resaltar esta experiencia humana ligada a la desgracia y al dolor encontrando, en el desenvolvimiento de la tragedia, la grandeza heroica. Dicha grandeza (siguiendo el pensamiento aristotélico) está relacionada con el hecho de que sus protagonistas sean reyes, héroes o figuras de gran estatura social, que a su vez transforman los acontecimientos que se desarrollan en problemas que exceden el orden individual. Un rey muerto no es solo un problema familiar, sino también político. Por ese motivo (dirá Barthes) los protagonistas, deuteragonistas y tritagonistas entran y salen de la *skené*, pero el Coro permanece siempre en escena. El Coro trágico es un personaje colectivo que suele representar a integrantes del pueblo, ya sean ciudadanos/as o esclavos/as; por lo tanto, cualquier acontecimiento que atañe a sus gobernantes, termina teniendo consecuencias para ellos también. Dichas consecuencias, en términos de Jaeger, se evidencian en la manifestación del poderío divino a través del castigo o la arbitrariedad que generan el sufrimiento humano.

La peor ofensa contra los dioses es no “pensar humanamente” y aspirar a lo más alto. La idea de la *hybris*, concebida originariamente de un modo perfecta-

mente concreto en su oposición a la *diké*, y limitada a la esfera terrestre del derecho, se extiende, de pronto, a la esfera religiosa. Comprende ahora la *pleonexia* del hombre frente a la divinidad. Este nuevo concepto de la *hybris* se convierte en la expresión clásica del sentimiento religioso en el tiempo de los tiranos. Esta es la significación con que ha pasado la palabra a nuestro lenguaje. Esta concepción, junto con la idea de la envidia de los dioses, ha determinado del modo más vigoroso durante largo tiempo las representaciones esenciales en las más amplias esferas de la religión griega. La fortuna de los mortales es mudable como los días. No debe, por tanto, el hombre aspirar a lo más alto. (1990: 154)

Para los antiguos griegos, dirá Bauzá (2000), “a la *hybris* (‘soberbia’) seguía necesariamente la *áte* (‘ceguera’ u ‘obcecación’), tras la cual era forzosa la *apháneia* (‘exterminio del culpable’)”, conformando de esta manera el ciclo trágico. Hay, no obstante, varios matices que él mismo se encargará de esclarecer. En primer lugar, el campo semántico de la noción de *hybris* es diverso del de soberbia. Se refiere más bien a un acto de desmesura, de transgresión de un orden establecido por designio de la fatalidad, un desarreglo impiadoso que altera la armonía del cosmos. Un acto de *hybris*, en definitiva, es un atentado hacia las potencias divinas que usualmente va seguido de *áte*, que implica persistencia en el error y que es aún más grave. Pero *Áte* también es una deidad que posa sus pies “sobre la cabeza de los mortales, sin que ellos lo sepan” (Grimal, 2001: 59), lo que lleva a Bauzá a preguntarse si, en esta cosmovisión, somos dueños de nuestros actos o, por el contrario, una fuerza ingobernable nos maneja a voluntad.

El problema de la arbitrariedad de los dioses es para George Steiner el más relevante en relación a la tragedia. Según plantea en su famoso ensayo *La muerte de la tragedia* (1961), la tragedia es concebible a partir de la existencia de un mundo sin justicia, de un orden incomprensible y destructor. Recordemos que los dioses grecolatinos no son justos o buenos sino poderosos. La tragedia, dice entonces Steiner, necesita de una cosmovisión anterior a la representación cristiana de un mundo justo organizado por Dios, en el que se reparten premios y castigos.

Las tragedias terminan mal. El personaje es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional (...) Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia. Leyes de divorcio más flexibles no podrían modificar el destino de Agamenón. (1991: 13)

La *hybris* es, entonces, causal de la *hamartía* (error trágico) que pone en marcha y desencadena la peripecia, es decir, “el vuelco en el curso de los acontecimientos” (Aristóteles, 1452a) o la mudanza de la felicidad a la infelicidad y el pasaje al hecho patético. Esto conlleva, más tarde o más temprano, un proceso de *anagnórisis* o reconocimiento que es, “como su nombre indica, el paso de la ignorancia al conocimiento, y por tanto a la amistad o al odio, por parte de quienes están destinados a la felicidad o la desdicha” (ibídem). Para Aristóteles, cuando la trama está bien construida, *anagnórisis* y *peripecia* se dan simultáneamente.

Estos componentes de la fábula se articulan alrededor de lo que Jan Kott identificó como el *tragema* o unidad mínima de lo trágico. En *El manjar de los dioses* (1974 [1970]), sostiene

que la tragedia se identifica con aquel relato en el que se transgreden las dos prohibiciones fundantes de la cultura: el incesto y el crimen dentro del clan de sangre:

Cuando parece por un momento en *Edipo Rey* que las profecías podrían estar equivocadas y las maldiciones de los dioses no se cumplirían, el Coro se rebela y ya no quiere asistir en la ceremonia: “¿Por qué debo participar en la danza sagrada?”. El Coro de *Edipo* entendió la esencia de la tragedia. Si el parricidio y el incesto no se anuncian de antemano, si no constituyen un desconocido orden metafísico del universo, si no son componentes de la justicia divina, entonces no son nada más que casualidad, una de las muchas bajas en los anales de eventos comunes.<sup>7</sup> (Kott, 1974 [1970]: 138-139)

El crimen dentro del clan de sangre incluye el parricidio, el matricidio, el filicidio, etc. La noción de incesto considera también la relación triangulada en la que dos parientes se relacionan sexualmente por intermedio de un tercero. Este es, por ejemplo, el caso de *Hamlet*. El príncipe conmina a Gertrudis a “abandonar el lecho incestuoso” en el cual, a través de ella, Claudio y Hamlet padre están cometiendo esa falta aberrante. El incesto triangulado o de segundo tipo se define por la relación sexual de dos parientes con la misma pareja, introduciendo “una intimidad carnal entre consanguíneos inconcebible, indecible de otro modo que no sea

---

7 When it seems for a moment in *Oedipus Rex* that the prophecies could be wrong and the god's curses would not be fulfilled, the Chorus rebels and no longer wants to assist in the ceremony: “Why should I take part in the sacred dance?”. The Chorus in *Oedipus* understood the essence of tragedy. If patricide and incest are not announced in advance, if they do not constitute the unknown metaphysical order of the universe, if they are not components of divine justice, then they are nothing but chance, one of many casualties in the annals of common events. (La traducción es nuestra.)

por el sobreentendido de las palabras”<sup>8</sup> (Héritier, 1994: 53). Y esta es la amenaza del incesto que sobrevuela el *Hipólito* de Eurípides, como veremos más adelante.

## Eurípides

La Antigüedad nos lega tres cifras posibles de los textos escritos por Eurípides. El léxico del *Suidas* afirma que se trata de 92 o 78 obras, según diversas interpretaciones. El filólogo romano Varrón, habla de 75. Lo cierto es que solo 18 títulos han llegado hasta nosotros en forma completa. Como tenemos datos bastantes precisos con respecto a los veintidós concursos en los que participó Eurípides (cifra relativamente pequeña, teniendo en cuenta los cincuenta años en los que se mantuvo activo como poeta) y contando con que en cada concurso se presentaba una tetralogía, podríamos hablar de 66 tragedias y 22 dramas de sátiros. Por supuesto, ninguna de estas cifras es definitiva. Y si bien la presentación de su primera tetralogía la realiza a los veinticinco años, recién obtendrá su primer triunfo a los treinta y nueve. De hecho, según *Vidas*, solo consiguió cuatro triunfos en toda su carrera (*cf.* Fernández-Galiano, 1993). Eurípides fue un personaje muy controversial, tanto por su pensamiento como por sus innovaciones escénicas. Prueba de ello es que de las once comedias conservadas de Aristófanes, tres aluden profusamente a él: *Las ranas*, *Las Tesmoforiantes*, *Las asambleístas*. Pero en todas las restantes también se pueden identificar ataques más o menos claros a la vida y al pensamiento del poeta. Los temas míticos parecen ser para él solo una excusa para tratar los problemas

---

8 Une intimité charnelle entre consanguins inconcevable, indicibles autrement que par le sous-entendu des mots. (La traducción es nuestra.)

más inmediatos de la vida. Eurípides discute francamente las relaciones entre los sexos, las cuestiones del matrimonio y la posición de la mujer y del esclavo, entre otras cosas. Su gran innovación (y por la cual Nietzsche lo identifica como quien dio el golpe de gracia a la tragedia) es haber agregado a los personajes una dimensión psicológica que los acerca a la noción de sujetos con libre albedrío. Los personajes de sus obras pierden el carácter heroico que sí encontramos en Esquilo y Sófocles, para convertirse en meros seres humanos; por ello se considera a Eurípides como precursor de las ideas helenísticas y del género de la Comedia Media y Nueva (Jaeger, 1990). En términos de Lesky, nuestro dramaturgo mostró la poca solidez de su fe en los dioses que solían actuar en sus obras de una forma cruel y arbitraria. Esto va de la mano con el progresivo descreimiento de los griegos de sus dioses, tal como lo insinúa Protágoras en un pasaje citado por Lesky: “Acerca de los dioses, yo nada puedo saber, si existen o si no existen, o cómo son, porque hay muchos obstáculos que se oponen a comprobarlo, su invisibilidad y la vida tan breve del ser humano.” (1973: 163). Su modo antiheroico de ver el mundo junto a la explicación escéptica del destino, delatan para Nietzsche la inminente disolución de la tragedia. Cuestiones de actualidad se pusieron en escena conformando, según Jaeger, un protorrealismo burgués. Junto a la retórica (en su introducción del lenguaje cotidiano a escena) y a la filosofía, conformaron las principales novedades de la poética de Eurípides. Todas estas características traen como consecuencia que, a diferencia de Esquilo y Sófocles,

(...) la tragedia de Eurípides, dista mucho de alcanzar una *communis opinio* de los estudiosos que han creído ver sucesivamente en el tragediógrafo un defensor de la ilustración griega y un representante de los im-

pulsos irracionales del ser humano; un espíritu religioso y un ateo contumaz; un fino psicólogo dotado para la creación de caracteres teatrales que representan verdaderos arquetipos humanos y un artista de escaso aliento, preocupado solo por llevar a escena, con la ayuda de la retórica sofisticada, nuevos debates intelectuales vacíos de toda encarnadura. (Melero Bellido, 1990: 7)

Entre otras muchas cuestiones, la profanación del mito (es decir, las distintas maneras en que Eurípides reelabora los mitos con los que trabaja, mitos insertos en una larga tradición exegética) es uno de los aspectos del autor que genera rechazo entre sus contemporáneos. Con frecuencia se lo acusó, en su tiempo, de haber abusado del patetismo, lo que ofrecía un gran contraste con el carácter más mesurado y distante de la tragedia precedente. Merced a este devenir del *logos* sobre el *mythos* (cfr. Bauzá, 1997) vemos también una progresiva reducción del papel del Coro, que queda como simple intermediario lírico entre los episodios. Aristóteles afirma en *Poética* que el Coro debe ser una parte más dentro de la tragedia y nombra a Eurípides como aquel que se rebela contra tal precepto. La función lírica se traslada del Coro a los protagonistas por medio de una interpretación aislada (*monodia*) o de dúos (*kommoi*). De la lírica coral y del dítirambo, toma dos recursos líricos: los elementos *astróficos* (sin respuesta) y *polimétricos* (basados en la variedad de metros). Esto contrasta con los vocablos y frases vulgares que Eurípides utiliza usualmente en los diálogos. Pero tampoco estas innovaciones técnicas llevadas a cabo por Eurípides recibieron buena acogida. El empleo de una métrica poco usual, el abandono del sistema estrófico y la introducción de acompañamientos musicales insólitos fueron algunos de sus recursos más destacados.

El divorcio entre Eurípides y el público se extiende finalmente a la ciudad en su conjunto; hastiado de Atenas y de sus compatriotas, se aleja definitivamente en 408 al “aceptar una invitación del rey Arquelaos para ir a vivir a la corte de Macedonia” (Melero Bellido, 1990: 9).

En 330 a. C., Licurgo decide realizar una edición oficial de Esquilo, Sófocles y Eurípides que sirviera de modelo para posteriores ediciones. Este texto canónico llegó hasta Alejandría para ser copiado, pero (como sucedió más de una vez) nunca volvió a Atenas, su punto de origen. Si bien los sabios alejandrinos se dedicaron a estudiar a los trágicos griegos, es recién Aristófanes de Bizancio (fines del siglo III, principios del II a. C.) quien los edita con criterio propio, explicaciones y comentarios. A él le debemos las nueve *hypóthesis*, es decir, una información concisa sobre el argumento, composición de personajes y Coro, fecha de estreno y puesto que consiguió cada obra en el certamen. Esta edición es la antecesora directa de los manuscritos medievales. Sin embargo, los manuscritos de Eurípides no fueron objeto de estudio hasta el siglo XVIII, lo que trajo un nuevo conflicto filológico con respecto a cuánto había de Eurípides en las obras que se le atribuían y cuánto había de los notadores que organizaron el trabajo. Dicen Medina González y López Férez que “la obra euripídea nos ha llegado en una *tradición abierta*. En todo caso, tenemos que admitir un proceso de *contaminación horizontal* en el que ha sido constante el intercambio de lecciones, lo que supone no pocas dificultades al filólogo cuando trata de fijar el texto” (1977: 80).

## *Hipólito*

Eurípides estrena esta tragedia en 428 y con ella obtiene el primer premio en los concursos. No es la primera vez que nuestro autor recurría a este mito: “Hay que advertir



que, con anterioridad, había compuesto Eurípides otra versión de la obra que le proporcionó un soberano fracaso, debido a la crudeza en la caracterización de Fedra” (Medina González y López Férez, 1977: 15). Esa pieza tenía por título *Fedra*. Con posterioridad, Sófocles presentó su propia *Fedra*, de la que no nos han llegado registros. Más tarde, acumulando su propio fracaso y el éxito sofócleo, Eurípides volvió sobre el mito pero desplazando su eje del personaje femenino al masculino, tal como lo evidencia el cambio de título.

El mito arcaico narra a Hipólito como hijo de Teseo y la amazona Hipólita. De su madre habría heredado la pasión por la caza y la devoción por Artemisa, en honor a quien permanece casto. Afrodita, ofendida por el desprecio que dicha virginidad le supone, inflama de manía erótica el corazón de la nueva esposa de Teseo, Fedra. La reina se ofrece a su hijo putativo pero este la rechaza. “Temiendo entonces que fuese a contar el hecho a Teseo, Fedra rasgó su vestido, rompió la puerta de su habitación y afirmó que Hipólito había tratado de violarla” (Grimal, 2001: 272). Teseo, preso de cólera, invoca una maldición otorgada por Poseidón que hace que una bestia emerja de las olas, encabrite a los caballos del carruaje de Hipólito y le haga sufrir en consecuencia un mortal accidente. Fedra, al saber el mal que ha causado, decide quitarse la vida ahorcándose.

La obra conserva la estructura tradicional, en donde el héroe trágico crece en relieve y se reduce la presencia del Coro. Asimismo, el sistema de personajes incluye a humanos y diosas. Estas últimas son las encargadas de abrir y cerrar la obra.

- PRÓLOGO (vv. 1-120). Monólogo de Afrodita. Diálogo entre Hipólito y su siervo. Aquí se incluye un séquito de cazadores que entona cantos de alabanza a Ártemis.

- PÁRODO (vv. 121-169). El Coro de mujeres de Trozén canta las desdichas de Fedra.
- EPISODIO 1º (vv. 176-524). Se inicia con diversos cantos corales y continúa con el diálogo entre Fedra y su nodriza, a quien le revela la causa de sus males.
- ESTÁSIMO 1º (vv. 525-564). El Coro canta sobre el poder que Eros ejerce sobre los seres vivos.
- EPISODIO 2º (vv. 565-731). Diálogo entre Fedra e Hipólito en donde se evidencia que la nodriza ha revelado los sentimientos de Fedra, que Hipólito rechaza con vehemencia.
- ESTÁSIMO 2º (vv. 732-775). El Coro evoca el abandono de Fedra de su casa paterna en pos de un destino funesto.
- EPISODIO 3º (vv. 776-1101). Muerte de Fedra y regreso de Teseo. Descubrimiento de la acusación de Fedra. Inútil defensa de Hipólito ante la acusación de su padre. Destierro y maldición de Teseo a su hijo.
- ESTÁSIMO 3º (vv. 1102-1150). El Coro lamenta el destino que se abate sobre Hipólito.
- EPISODIO 4º (vv. 1153-1267). Un compañero de Hipólito se presenta en escena y narra de un modo patético la muerte del héroe.
- ESTÁSIMO 4º (vv. 1268-1282). Nueva exaltación del Coro del poderío de Cipris y de Eros.

- *DEUS EX MACHINA* Y ÉXODO (vv. 1282-1466). Presentación de Ártemis en escena quien devela la verdad a Teseo. Aparición de Hipólito malherido. Reconciliación final entre el padre y el hijo. Muerte de Hipólito.

Está claro desde el prólogo que la causalidad responde a designios de la divinidad: el hado, el *fatum*, ponen en marcha la acción.

Recordemos para este análisis que Platón en *Fedro* reconoce cuatro formas de manía, locura o posesión de las que sostiene que “tanto más bella es, según el testimonio de los antiguos, la manía que la sensatez, pues una nos la envían los dioses, y la otra es cosa de los hombres”<sup>9</sup> (244d). Ellas son la posesión mántica insuflada por Apolo, la poética por las Musas, la dionisiaca por Dioniso y la erótica por Eros y Afrodita. Esta última es la que

(...) se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de “entusiasmo”, es esta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado. (249e)

Como suele suceder por el comienzo *in media res* de la tragedia, el gran hecho trágico acontece en el presente dramático pero sus orígenes se encuentran en un pasado que se nos actualiza en el relato:

---

9 En todos los casos, las citas corresponden a la traducción de Lledó Íñigo en Platón (1988).

AFRODITA: —El hijo de Teseo y de la Amazona, alumno del santo Piteo, es el único de los ciudadanos de esta tierra de Trozén que dice que soy la más insignificante de las divinidades, rechaza el lecho y no acepta el matrimonio. En cambio, honra a la hermana de Febo, a Ártemis, hija de Zeus, teniéndola por la más grande de las divinidades (vv. 10 y ss.).

(...)

Yo no estoy celosa por ello. ¿Por qué iba a estarlo? En cambio, por las faltas que ha cometido contra mí, castigaré a Hipólito hoy mismo; la mayor parte de mi plan lo tengo muy adelantado desde hace tiempo, no tengo que esforzarme mucho. En una ocasión en que iba desde la venerable mansión de Piteo a la tierra de Pandión a participar en la iniciación de los misterios, al verle la noble esposa de su padre, Fedra, sintió su corazón arrebatado por un amor terrible, de acuerdo con mis planes. Y antes de que ella regresara a esta tierra de Trozén, junto a la roca misma de Palas, visible desde esta tierra, fundó un templo de Cipris, encendida de amor por el extranjero. (vv. 21 y ss.)

(...)

Teseo abandonó la tierra de Cécrope (...) resignándose a un año de destierro. Desde entonces, entre gemidos y herida por el aguijón del amor, la desdichada se consume en silencio. Ninguno de los de la casa conoce su mal. Pero este amor no debe acabar de este modo. Se lo revelaré a Teseo y saldrá a la luz. Y su padre matará a nuestro joven enemigo, con una de las maldiciones

que Poseidón, señor del mar, concedió a Teseo como regalo. (vv. 34 y ss.)

(...)

Aunque sea con gloria, Fedra también ha de morir, pues yo no tendré en tanta consideración su desgracia hasta el punto de que mi enemigo no deba pagarme la satisfacción que me parezca oportuna. (vv. 41 y ss.)<sup>10</sup>

Como vemos aquí, Afrodita no deja lugar a dudas respecto de la *hybris* de Hipólito. Este personaje recto, puro y honorable, ofende no obstante con sus virtudes a la divinidad. Fedra no es sino el campo de batalla en el que la diosa exige su resarcimiento. De esta manera, la obra plantea inicialmente una doble innovación que se refuerza más adelante. Por un lado, Fedra se presenta más como víctima que como victimaria de la fábula:

FEDRA: —¡Desdichada de mí! ¿Qué he hecho? ¿Por dónde de la recta cordura me aparté en mi desvarío? La locura se apoderó de mí, la ceguera enviada por un dios me derribó. ¡Ay, ay, desgraciada! (vv. 240 y ss.)

Si bien conocemos las discusiones respecto del alcance y la tipología de la manía de Fedra (Nápoli, 2001), creemos asimismo que el prólogo es lo suficientemente explícito para el orden causal de la trama. Recordemos que Dodds, en la década de 1920, llama a Eurípides “irracionalista” (aclarando que no intenta responderle al canónico *Eurípides, el racionalista* de 1895 de Arthur Woollgar Verrall). Y lo hace a partir

---

<sup>10</sup> En todos los casos, las citas corresponden a la traducción de Medina González y López Férrez en Eurípides (1977).

de un abordaje omniabarcante de sus obras, para concluir que lo que vuelve profundamente trágicas a esas piezas es el triunfo —en el espíritu de un ser humano “noble, pero inestable”— del impulso irracional sobre la razón. En ese sentido, el héroe trágico de la obra no sería Hipólito, sino Fedra:

(...) el Coro del *Hipólito* cree que Fedra puede estar posesada, y ella misma habla al principio de su condición como la *áte* de un demonio. Pero para el poeta, y para la parte educada de su auditorio, este lenguaje solo tiene ahora la fuerza de un simbolismo tradicional. El mundo demoníaco se ha retirado, dejando al hombre solo con sus pasiones. Y esto es lo que da a los estudios que Eurípides hace del crimen su intensidad peculiar: Eurípides nos muestra a hombres y mujeres afrontando al desnudo el problema del mal, no ya como algo ajeno que asalta su razón desde fuera, sino como parte de su propio ser: ἦθος ἀνθ-ρώχψ δαίμων. Y, sin embargo, por haber dejado de ser sobrenatural, no es menos misterioso y aterrador. (Dodds, 1997: 179)

Pero, por el otro lado, Hipólito aparece claramente como el desencadenante de los acontecimientos trágicos. Un poco más adelante en el prólogo, el hijo de Teseo mantiene un diálogo con su sirviente en el que no solo lo vemos incurrir en *hybris*, sino que además somos testigos de su *áte*.

SIRVIENTE: —¿Crees que entre los dioses sucede lo mismo?

HIPÓLITO: —Sí, si como mortales seguimos las leyes de los dioses.

SIRVIENTE: —¿Cómo no invocas tú a una diosa venerable?

HIPÓLITO: —¿A cuál? Ten cuidado no vaya a equivocarse tu lengua.

SIRVIENTE: —A esta que está junto a tu puerta, a Cipris.

HIPÓLITO: —Desde lejos la saludo, pues soy casto.

SIRVIENTE: —Ella es venerable e ilustre entre los mortales.

HIPÓLITO. —Cada uno tiene sus preferencias entre los dioses y entre los hombres.

(...)

SIRVIENTE: —Hay que honrar a todos los dioses, hijo mío. (vv. 94 y ss.)

Una y otra vez se le insistirá a Hipólito sobre los peligros de desatender a Afrodita; una y otra vez, él los desestimaré.

Con respecto al tragema, y como ya mencionáramos, la amenaza del incesto sobrevuela toda la obra. De consumarse los amores de Fedra e Hipólito, padre e hijo estarían cometiendo incesto de segundo grado al compartir el cuerpo de la amante. Si bien esto no ocurre, cuenta con un antecedente que la obra no retoma pero que es muy conocido en el desarrollo del mito: sabemos que Teseo enamoró a Ariadna, hermana de Fedra, para que lo ayudara a vencer al Minotauro, abandonándola finalmente en Naxos. Fedra, a su vez, se reconoce como descendiente de un linaje de mujeres agujoneadas por las flechas de Eros.

FEDRA: —¡Oh madre desgraciada, qué amor te sedujo!

NODRIZA: —El que tuvo del toro.<sup>11</sup> ¿A qué dices esto?

FEDRA: —¡Y tú, hermana infeliz,<sup>12</sup> esposa de Dioniso!

NODRIZA: —Hija, ¿qué te ocurre? ¿Injurias a los tuyos?

FEDRA: —Y yo soy la tercera, desdichada de mí,  
¡cómo me consumo! (337 y ss.)

Así como el incesto aparece intermediado, lo mismo sucede con el parricidio. No es Teseo, con su propia mano, quien mata a Hipólito. Pero invocando a Poseidón cumple, a conciencia, el mismo fin. La otra muerte consanguínea de la pieza es, por supuesto, la que ejerce Fedra contra sí misma en el suicidio.

Una de las grandes innovaciones de Eurípides al respecto es el cambio en el orden de los eventos, que contribuye a la elevación moral del carácter de la reina. El suicidio no acontece al final sino en el tercer episodio. Las críticas a la maldad y depravación de la reina a quien la parodia de Aristófanes (*Las ranas*) pintaba como prostituta, adquieren otros matices. En ese sentido, cuando Fedra descubre que su nodriza la ha traicionado revelando a Hipólito sus sentimientos, exclama:

FEDRA: —¡Oh cúmulo de maldades y perdición de tus amigos, qué me has hecho! ¡Que Zeus, mi abue-

---

11 Se refiere a su madre Pasífae. Cuenta el mito que Poseidón hizo que se enamorase de un bello toro blanco que Minos, su marido, no había querido sacrificar como ofrenda en honor al dios. El fruto de esos amores es Asterión, el minotauro.

12 En este caso hace referencia a Ariadna. En algunas versiones del mito, luego de ser abandonada por Teseo, es hallada por Dioniso, quien se enamora de ella.



lo, te extirpe de raíz bajo el golpe de su rayo! No te dije —¿no había adivinado tu intención?— que callaras aquello que ahora me ha traído la deshonra. Tú no te contuviste y, por ello, no moriré con gloria. (vv. 682 y ss.)

(...)

FEDRA: —Después de haber recurrido a todo, solo hallo un remedio en mi desgracia para conceder a mis hijos una vida honorable y obtener yo misma un beneficio en mis actuales circunstancias. Nunca deshonraré, segura estoy de ello, a mi patria cretense, ni me presentaré ante los ojos de Teseo bajo el peso de mi vergonzosa acción, solo para salvar mi vida. (vv. 715 y ss.)

En términos de acontecimiento escénico, Eurípides re-  
fuerza el *pathos* trágico de diversas maneras. En primer lugar, con el despliegue visual del suicidio de la reina.

TESEO: —¿Por qué llevo la cabeza coronada con estas hojas entretejidas, si soy un infortunado peregrino? ¡Quitad las cerraduras de las puertas, criados, soltad los pasadores, para que pueda ver la amarga visión de mi esposa que, con su muerte, me ha quitado la vida! (vv. 806 y ss.)

En base a este texto y al tratamiento posterior de la muerte, podríamos inferir que efectivamente la puesta permite abrir las puertas de palacio para que todos los espectadores puedan ver el crimen. Incluso, no deberíamos descartar el uso de alguna tramoya como el *ekkyklema*, para agregar dramatismo.

En el episodio siguiente tendremos el relato patético del accidente de Hipólito y, finalmente, la propia muerte del héroe en escena, ante los ojos del público, luego de la reconciliación entre padre e hijo propiciada por Ártemis, quien promueve la *anagnórisis* de Teseo.

TESEO: —¡No me abandones, hijo, haz un esfuerzo!

HIPÓLITO: —Mis esfuerzos han terminado: estoy muerto, padre. Cúbreme el rostro lo más rápido que puedas con un manto. (Muere.)

TESEO: —¡Ilustres confines de Atenas y de Palas, qué hombre habéis perdido! ¡Oh desdichado de mí! ¡Cuántas veces voy a recordar los sufrimientos que me has enviado, Cipris! (vv. 1456 y ss.)

El pasaje de la felicidad a la infelicidad (la peripecia) adquiere, como es habitual en la tragedia, casi un carácter de preceptiva. Aquí, como en otros coros trágicos, escuchamos cantar:

CORO: —Mucho alivia mis penas la providencia de los dioses, cuando mi razón piensa en ella, pero, aunque guardo dentro de mí la esperanza de comprenderla, la pierdo al contemplar los avatares y las acciones de los mortales, pues experimentan cambios imprevisibles y la vida de los hombres, en perpetuo peregrinar, es siempre inestable. (vv. 1105 y ss.)

La voluntad humana y el designio divino forman parte de una dialéctica que siempre, aún en las obras con mayor desarrollo psicológico de los personajes, termina inclinando la balanza hacia el lado del destino. Como nos recuerda

Melero Bellido, “obras como las de Snell o la de Dodds, aparecidas en la misma época, muestran a un poeta contradictorio, preocupado por el problema del conocimiento de la verdad, confuso por la multiplicidad del mundo y de los hombres, atraído por la continua emergencia de la irracionalidad en la conducta humana, desgarrado por la ruptura de su concepción del mundo y la subversión de los valores de su ciudad” (1990: 12).

En *Hipólito* cabría preguntarse si es posible evitar la *hybris*. Accediendo a las demandas de Afrodita, ¿Hipólito no estaría violentando a Ártemis? ¿Ártemis no se vengaría, en consecuencia, de la impiedad del joven héroe? La apertura y el cierre de la obra en manos de estas divinidades parecieran mantener, en términos de Adorno, una dialéctica negativa. Por eso creemos que Eurípides no licúa las contradicciones, sino que las explota dramáticamente.



## Capítulo 2

### Cartas a un joven dramaturgo

El *Arte poética* de Horacio

*Andrés Gallina*

La *Epistula ad Pisones*, conocida luego como *Ars poetica*, fue el punto de culminación de una serie epistolar mediante la cual Horacio cristalizó un conjunto de saberes, disposiciones y prácticas de la literatura de su época. Si bien la fecha no puede precisarse con exactitud, la pieza habría sido escrita hacia el año 10 a. C. y se trataría de la producción que cierra en su conjunto la obra del poeta latino. Junto con la de Aristóteles, que nos ha llegado incompleta a falta de su segundo libro que versaría sobre la comedia y la poesía yámbica, la de Horacio es la única poética antigua que se ha conservado. Ha sido considerada como una suerte de muestrario o síntesis de la doctrina que estoicos, epicúreos y peripatéticos formularon en época helenística sobre los medios, los efectos y los objetivos de la poesía. A diferencia de la *Poética* de Aristóteles, que fue recuperada recién en el siglo XVI, la *Epístola a los Pisones* perduró durante la Edad Media y de ella resultó el conjunto tópico de la literatura medieval, estudiado por Curtius, entre otros (Romano, 2018). Así, la proyección de esta pieza alcanzaría nuevas resonancias en subsiguientes

ensayos poéticos medievales, renacentistas y neoclásicos (Mañas, 1998).

Como obra de madurez, Horacio fija en su epístola el legado simbólico de una vida de poeta a la vez que radiografía la literatura vigente: el Siglo de Augusto. Su epístola no pretendía, como se ha dicho en reiterados estudios, establecer desde un afán sistemático e integral las bases regulativas propias del género de la preceptiva. Por el contrario, se trata de un texto híbrido, a caballo entre dos formas: por un lado, la tradición epistolográfica griega que nace de la mano de la Retórica y es inseparable del estudio de la preceptiva literaria. Por el otro, el poema didáctico griego, que tiene su génesis en la *Teogonía* y en *Los trabajos y los días* de Hesíodo, y que fue la fuente de los poemas mediante los cuales los presocráticos Parménides y Empédocles, entre otros, vehiculizaron su cosmovisión filosófica.

La situación enunciativa que construye Horacio en el poema es la de un poeta mayor que les habla a los poetas jóvenes, encarnados en los hijos del cónsul y *pontifex* Lucio Calpurnio Pisón. Esta escena enunciativa explica parte del paisaje tonal que cubre el texto de Horacio: la epístola lo aleja de la distancia neutral y analítica y lo coloca en el terreno de una coloquialidad que permite, a su vez, consejos vehementes, ironías, invectivas y una enunciación altamente modalizada. Como afirma Helena Valentí en la traducción española de la *Epístola*, se trata de una obra “escrita desde el punto de vista de un maestro que amonesta a unos jóvenes (...) Todo hace suponer un intento de cortar las alas a unos jóvenes aturdidos que no sentían el menor respeto a las leyes y a la tradición literaria” (1961: 5).

El nombre por el cual pasaría a la posteridad, *Ars Poetica*, se debe al profesor de retórica Quintiliano y a otros críticos antiguos que consideraron a la epístola como un compendio de teoría literaria y, a su vez, como doctrina poética.

Marta Elena Caballero supone que puede resultar impropio encontrar en el texto un código, a la manera del que ofrece Boileau, ya que se trata de una epístola “con esencia de *sermo*”: no es un tratado sistemático, no pretende agotar la materia, y dedica un espacio desproporcionado al arte dramático. No obstante, si bien no funcionaría como un tratado riguroso y metódico, sí presentaría un plan semejante al esquema que los tratados de retórica griega aconsejaban para las obras isagógicas, concernientes a la introducción del estudio de una disciplina (Caballero, 2005: 9). En definitiva, la dimensión tratadística y las reglas del arte son elaboradas por Horacio desde adentro de la poesía misma, casi como un punto de hibridación discursiva donde poesía y poética se empalman, en un devenir didáctico de la estética y en un devenir estético de la didáctica. Su epístola contiene en su interior, como veremos, uno de los preceptos que profesa: el célebre tópico del *prodesse et delectare*; la función del poeta (en contraposición con Aristóteles, para quien lo bello tiene un fin en sí) es *deleitar* los espíritus al igual que serles de *utilidad*. En *De Rerum Natura*, Lucrecio imagina un destino semejante para la poesía: el de ser la miel que endulce el trago amargo del conocimiento filosófico.

Según Fuhrmann, la epístola horaciana refleja el tono conversacional urbano que cultivaba la clase culta de aquel entonces en sus cartas. Ese mismo tono es el que desvía cualquier severidad e impertinencia doctrinaria para hacer de la carta un fluir más o menos improvisado, abierto al desvío y la digresión, a partir del despliegue de varios motivos e hilos argumentativos. El estilo epistolar urbano funcionaría como sustrato de lo que aparentemente es inconexo pero que, sin embargo, estaría propulsado por una voluntad, por un programa: hacer como si la carta fuera improvisada, camuflar la rigurosidad de sus tópicos en un envase formal que elude toda rigidez.

En adelante, repasaremos algunos de los consejos centrales que Horacio enuncia de forma recursiva en el desarrollo de su epístola. Si bien muchos de los principios estéticos que apunta trascienden el arte dramático para abarcar la totalidad de la obra poética e, incluso, la obra artística, nos tendremos con especial atención en la dramática en tanto campo experimental de su análisis estilístico y técnico.

En primer lugar, los versos iniciales, casi *in media res*, abogan por la unidad y la simplicidad. Lo hacen a través de la analogía clásica entre poeta y pintor, recurrente en la *Poética* de Aristóteles, mediante la cual Horacio satiriza —imagen grotesca mediante— la posibilidad de reunir elementos inconexos en una obra de arte:

Si a una cabeza humana un pintor quisiera unir  
una cerviz equina e insertar variadas plumas  
en miembros reunidos de cualquier parte, de modo  
que torpemente  
en negro pez terminara una mujer de hermoso rostro  
¿podrías contener la risa, amigos míos, puestos a  
contemplantarlo?<sup>1</sup> (21)

El precepto sobre el cual se asienta la primera directriz horaciana tiene que ver, como decíamos, con la noción de unidad entendida a la manera aristotélica: la relación entre las partes debe ser al menos probable, y el argumento debe imitar una totalidad única. Como es sabido, los primeros 45 versos de la epístola se centran en la *dispositio*, una serie de reglas organizativas para la construcción artística. Horacio reclama, así, como pilar de la estructura de la obra una única sustancia elemental (*simplex*) y una unidad

---

1 Las páginas citadas del *Arte Poética*, a lo largo de este trabajo, corresponden a la edición bilingüe latín/español de la versión a cargo de Caballero (2005).



sintética (*unum*): “En fin, sea lo que intentas al menos simple y único” (21). Para esta ley compositiva, Horacio estaría retomando el diálogo platónico de *Fedro* en el que se señala que todo discurso debe estar compuesto a la manera de un ser vivo: con un cuerpo propio, completo, con partes convenientemente compuestas entre sí y también respecto de la totalidad. Como contraejemplo, elige entonces una figura monstruosa que tiene los rasgos de algunos seres híbridos de la mitología, como la quimera, los centauros, los tritones o Escila y Caribdis (Moralejo, 2008: 383).

Las leyes de simpleza y unidad se establecen también en función del orden de los acontecimientos. Horacio marca diferentes estadios para la composición de una fábula o trama: “La belleza del orden será, o yo me engaño, decir ahora lo que ahora debe ser dicho” (23). El orden que reclama Horacio se emparenta con la prescripción más detallada de Aristóteles respecto de que en la trama debe existir un encadenamiento causal de las acciones que, en su adecuada concreción, genere verosimilitud. Ambos recurren, entonces, a imágenes análogas: Aristóteles utiliza la conocida figura del “animal bello”, que no puede ser ni muy pequeño (porque sería imperceptible) ni muy grande (porque no podría abarcarse con la mirada). La figura que utiliza Horacio, a través del símil como tropo privilegiado de su epístola, es la representación pictórica de un monstruo de cabeza humana, cuello equino y cuerpo de pez. En efecto, las metáforas orgánicas, en uno y otro, funcionan como un modo de abogar por la coherencia y la unidad de los objetos representados: el logro del equilibrio compositivo basado en la medida y el orden es, en definitiva, el valor de la belleza. Mucho más adelante, hacia el v. 151, Horacio insiste en este sentido: “que no discrepe del principio el medio y del medio el final” (40). Toda pieza artística se establecería así como un engranaje que construye formas de encadenamiento causal

entre acontecimientos que, al mismo tiempo, adquieren la modalidad de lo posible, lo real y lo necesario. Es interesante en este punto ver cómo Horacio yuxtapone a un proceso basado en la técnica (en el *ars*) otra imagen concerniente al cuerpo, pero en este caso del propio poeta:

Elegid, quienes escribís, la materia adecuada a  
vuestras  
fuerzas y examinad largamente qué cosa rechazan  
y qué otra pueden sostener  
vuestros hombros. Al que haya elegido un asunto de  
acuerdo a sus fuerzas  
no lo abandonará la elocuencia ni el lúcido orden. (22)

La simpleza y la unidad dependen, también, de un equilibrio proporcional entre la materia dramática y las posibilidades del poeta de sostener el peso de esa materia: Horacio subraya la relevancia de elegir un tema adecuado a las posibilidades del autor. El drama es enunciado como un cuerpo y, al mismo tiempo, está el cuerpo del que escribe. El principio de adecuación al tema parece ser una relación de fuerzas y el proceso de escritura sería el de una relación intercorporal: el cuerpo del autor debe poder sostener el cuerpo de la obra. Escritura y fuerza, drama y cuerpo aparecen entrelazados en la misma directiva crítica.

A partir del verso 46, ya en el terreno de la *elocutio*, los consejos comienzan a rondar los elementos estilísticos en la composición de la obra. En principio, el buen gusto en la elección de los medios expresivos radicaría en un equilibrio entre tradición e innovación. La materia sobre la cual el poeta moldea la expresión es siempre el lenguaje heredado. Sin embargo, es propio del poeta renovar ese lenguaje, dotarlo de un cuño actual, establecer nuevas asociaciones: “te expresarás egregiamente si a una palabra conocida la volviere

nueva una hábil combinación” (23). En este punto, la epístola de Horacio hace un doble movimiento oscilante. Por un lado, el estímulo por la renovación y experimentación en las fuentes del lenguaje: sería pertinente mostrar con nuevos signos lo oculto de las cosas. Por el otro, tratar de que los poetas jóvenes no se desvíen del camino trazado por los antiguos, dado que se podrían construir palabras nuevas si procedieran de una fuente griega. Entonces, otra vez, en el punto medio, el equilibrio; como cuando llama a un uso moderado del neologismo, expresión que radica en la invención o derivación de palabras preexistentes.

En las páginas que Horacio dedica a su preocupación sobre los escritores jóvenes y la renovación del lenguaje proliferan nuevamente las analogías con el mundo orgánico. Si la estructura era un cuerpo modélico, el lenguaje es ahora una selva:

Como las selvas mudan sus hojas mientras los años se  
inclinan,  
Y caen las más viejas, así la vejez de las palabras  
perece,  
Y ellas florecen a la manera de los jóvenes y toman  
fuerza las recién nacidas. (25)

En un anticipo moderno, Horacio entiende que el lenguaje es un modo de comportamiento social y que su realización efectiva es variable de acuerdo con el tiempo y el uso: asume que el poeta moldea la masa de un lenguaje compuesto por vocablos que “renacen y decaen” (25): en definitiva, “el juicio, el derecho y la norma del habla” dependen del uso. Un poeta es, en este sentido, alguien que interviene desde la estética en la mutación de una lengua, inventariando los usos del pasado y, a la vez, imaginando nuevas combinaciones futuras. Hacia el v. 242, se va a observar

nuevamente que el lenguaje es un arte de la combinación, razón por la cual se puede obtener brillo incluso de las palabras corrientes.

En esta misma dirección, Horacio considera el ritmo como aspecto estructural del lenguaje y vuelve a señalar los modos en que la tradición griega fijó la correspondencia entre “los tonos y los hechos”. El poeta debe conocer, por ejemplo, que el hexámetro dactílico fue legado por Homero para narrar las gestas y las guerras; la venganza de Atreo contra Tiestes, tema del repertorio trágico, no puede abordarse con versos comunes; y la comedia no se desarrolla a través de versos trágicos. En síntesis, hay una relación fundada entre los metros y los géneros, entre los asuntos y los versos.<sup>2</sup> La forma adecuada para cada situación, aquello que los griegos llamaban *πρέπον* y los romanos *decorum*, es el principio de propiedad que Horacio parece tomar también de Aristóteles. El lenguaje debe adecuarse al tema, a los personajes y a la emoción que pretende suscitar.

A su vez, sobre la representación fija del modelo heredado, el poeta arma sus sutiles variaciones, sus adaptaciones del *mythos* a la técnica dramática. De hecho, Horacio tampoco cree en la *imitación servil*, aquella que sigue la ley y el modelo estrechamente: un poeta no es, entonces, un fiel traductor de una materia preexistente.<sup>3</sup> Acaso el *sumum*

---

2 Este consejo de Horacio tendrá su eco en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, puntualmente en los vv. 305-312, donde se describen diferentes formas métricas vinculadas a los temas (“los sujetos”) que hay que tratar en la comedia; de allí el famoso precepto que dicta que el amor debe ser tratado con redondillas. La polimetría característica del teatro español del Siglo de Oro, el uso de diferentes versos y estrofas en una misma pieza, estuvieron asociados al uso de ciertas situaciones dramáticas y tipos de elocución.

3 El tema de las variaciones sobre los modelos clásicos será moneda corriente para los dramaturgos renacentistas. Por ejemplo, con *La mandrágora* (1518), Maquiavelo realizará una *imitatio* de segundo grado, al “imitar” la comedia clásica latina que es, a su vez, una “imitación” de la comedia nueva griega. Recordemos que si bien *imitatio* debe traducirse como “imitación”, en el Renacimiento (al igual que lo aconseja Horacio) tampoco se trataba de realizar una mera copia

de la invectiva horaciana sea el siguiente verso: “La materia pública será de tu derecho privado” (31). No obstante, podríamos decir, el derecho privado se obtiene para Horacio a partir del conocimiento de la materia pública.

Desde el v. 119, los consejos están destinados al plano de la *inventio*. En cuanto a los personajes, Horacio advierte que pueden ser tradicionales, fieles al carácter establecido por la costumbre, al modelo fijo: si se representa a Medea, feroz; a Aquiles, incansable e iracundo; a Orestes, triste. Ahora bien, la única ley que gravita en caso de crear un personaje original es, de nuevo, el principio de unidad y simplicidad:

Si algo original confías a la escena y osas  
crear un personaje nuevo, que se conserve hasta el  
final  
como ha procedido desde el principio y sea consigo  
mismo coherente. (31)

En esa tensión que recorre el texto entre innovación y tradición, siempre resultaría menos arriesgado poner en escena episodios de la leyenda homérica, ir tras los pasos del uso señalado. De todos modos, la originalidad no radicaría simplemente en la pura invención sino más bien en la libertad con la que se imita el modelo. Por eso, también, Horacio va a instar a los poetas a mezclar los órdenes de la ficción y la realidad (33), a la manera en que lo hace Aristóteles cuando señala que, en definitiva, el arte debe ser verosímil y opta entonces por *lo imposible verosímil* en detrimento de lo *posible inverosímil*.

Ya en el plano de la *peroratio*, a partir del v. 153, la epístola se detiene en los efectos de la obra de arte. La fuerza

---

del modelo sino de recrearlo. Como señala Peter Burke (2003), imitar no era “remedar” a los antiguos, sino asimilar el modelo, convertirlo en propio y, de ser posible, superarlo.

influyente de una pieza sobre el auditorio radica, en principio, en el conocimiento que el autor tenga de la naturaleza humana y de los ciclos vitales. Para Horacio, cada una de las edades responde a un carácter y a una tipología narrativa. De nuevo, la organicidad de la obra tiene su correlato y espejo en la organicidad de la vida. Postulado de raíz aristotélica, la creación artística es también para Horacio *mímesis* de realidades dadas por la naturaleza.

Luego, señala que las piezas dramáticas pueden recurrir a la narración o a la representación. Valora en este punto que la acción que ocurre en la escena, y no por intermedio de la narración de un personaje, impresiona más a los espectadores; la acción es más plena cuando tiene un efecto óptico: cuando es captada por el régimen de la mirada. Sin embargo, advierte, hay actos que deben mantenerse ocultos a los ojos: se prefiere la elocuencia del testigo para evitar aquello que sería horroroso (e inverosímil) si fuese representado y que solo puede existir, entonces, en el plano del relato:

Que Medea no degüelle a sus hijos ante el pueblo,  
ni el abominable Atreo cocine a la vista entrañas  
humanas,  
ni Procne se convierta en ave, ni Cadmo en culebra.  
lo que de este modo me mostráis, me inspira incredulidad y rechazo. (35)

Por otra parte, Horacio manifiesta en este punto una serie de consejos entremezclados, que estarían destinados a la composición estructural del drama, pero circunscriptos a los efectos que podrían causar en los espectadores. Sin mayor detenimiento, establece una serie de máximas regulativas estrictamente destinadas a las obras teatrales, a saber: la importancia de comenzar *in media res* para atrapar al oyente; que el drama se desarrolle en ni más ni menos que

cinco actos; que no intervenga un *deus ex machina* excepto que el conflicto naturalmente lo requiera (recordemos que Aristóteles en la *Poética* se manifiesta en contra del uso desmedido de la tramoya); que en escena no haya más de tres actores y, finalmente, que el Coro se integre al drama de modo tal que colabore con el desarrollo de la acción, destacando sus valores morales y religiosos.

José Luis Moralejo, en su “Introducción” a la edición de Gredos, advierte que esta serie de reglas sobre la poesía dramática se encuentra estrechamente ligada con los preceptos aristotélicos, aunque Horacio se desvía en varios puntos. Así, los famosos cinco actos no procederían de Aristóteles sino, probablemente, de la preceptiva y práctica helenísticas. Tampoco la regla que admite en escena a un cuarto actor, mientras que sí tienen ecos de Aristóteles las concernientes a la representación en vivo y en directo de escenas macabras, y al abuso del recurso del *deus ex machina*. También parece provenir de la *Poética* el precepto de que el Coro actúe como un verdadero personaje y no como un ornato decorativo que en su discurso puede divagar sobre asuntos ajenos a la trama (Moralejo, 2008: 345).

Posteriormente, la epístola se va a detener en cómo las demandas del auditorio y los contextos de realización fueron determinando cambios en los géneros. Por ejemplo, la mención al flautista, referida a los coreutas en general, quien en el teatro griego no se ubicaba en los tablados sino en la *orchestra*, destinada en Roma a los sitios de los senadores (Caballero, 2005: 66). La flauta fue mutando sus funciones; en principio, fue útil para dar el tono y acompañar a los coros y “llenar con su sonido” (37) las filas donde se reunía un público en escaso número. Luego, al realizarse las libaciones en honor al Genio durante el día, la función del flautista se extendió en la escena: mayores licencias en los ritmos y armonías, agregado de gesticulación, arrastre por

el tablado de su vestimenta, adquisición de un estilo desbordado... En definitiva, Horacio acepta que la modificación en el contexto de recepción pueda propulsar nuevos usos dramáticos, porque en última instancia el público es parte constitutiva del drama, elemento a través del cual las leyes poéticas mutan y se reorganizan: “eran necesarias las atracciones y una agradable novedad para retener/ al espectador que volvía de los ritos borracho y al margen de la ley” (39).

Así, en su constante movimiento pendular entre la tradición y la innovación, tras permitir una licencia, Horacio vuelve a delimitar celosamente el terreno de la tragedia. Si antes había puesto el acento en la posibilidad natural de que los géneros se mixturaran e hibridaran (la comedia puede alzar la voz; el personaje trágico puede contar su dolor en estilo llano) ahora retoma las convenciones esenciales de los géneros para volver a demarcar los límites propios de la tragedia y la poesía satírica:

La tragedia, para la que es indigno expresarse en  
versos frívolos,  
cual matrona obligada a bailar en los días de fiesta,  
no se mezclara sin vergüenza con los lascivos Sátiros  
(...)  
sacados de sus bosques los faunos, los Faunos deben  
cuidarse, a mi juicio,  
de no insertarse jamás, como niños criados en las  
calles o  
aspirantes al foro, en versos demasiado tiernos,  
o de proferir palabras sucias e ignominiosas;  
ofenden de este modo a los que tienen caballo y  
padre y bienes,  
y, si de algún modo los aprueba el que consume gar-  
banzo tostado y nuez. (41)



Aun segregando los modos de expresión de uno u otro género, es curioso aquí cómo ingresa nuevamente un límite para la poética establecido por la audiencia: los lascivos sátiros —integrantes del Coro en el drama satírico— no pueden “proferir palabras sucias e ignominiosas” (39). El límite de la procacidad está dado por el público: lo que es posible oír para quienes consumen “garbanzo tostado y nuez” (el pueblo) no es posible para los que tienen “caballo y padre y bienes” (los senadores y los caballeros). En definitiva, la farsa debe poder contemplar en su interior poético los gustos diversos del público, estratificado en las diferencias sociales romanas.

El vaivén de Horacio entre las armas del uso señaladas por los griegos y la prédica por una escritura que logre apartarse con mesura del modelo es, como dijimos, uno de los temas más gravitantes de la epístola: se trata del entrar y salir de los griegos. Por un lado, arremete contra los propios dramaturgos latinos: Ennio y los poetas arcaicos, ensalzados por críticos sin doctrina y buen gusto; la comedia plautina, admirada con indulgencia, “por no decir estupidez” (43). Entonces se trata, “día y noche”, de volver a los modelos griegos: Tespis, el fundador del género de la Camena trágica; Esquilo, el inventor de las máscaras y las túnicas, las *pallae* propias del teatro griego que darán su nombre a la *comedia palliata*. Pero, por otro lado, unos versos después, acepta con indulgencia: “Nada dejaron sin intentar nuestros poetas, / y no menor gloria merecieron cuando se atrevieron/ a abandonar las huellas griegas y celebrar los hechos nacionales”. Al imitar a los griegos, los latinos han creado su propio drama nacional que, según Horacio, podría haber alcanzado el valor y la altura que sí se ha logrado en materia de armas. La lengua latina no es un arma lo suficientemente poderosa, acaso, por la lenta labor de la lima. Aquí aparece entonces otro consejo a las nuevas generaciones, pilar constitutivo de los tratados de

retórica. La labor de la lima también encuentra su comparación en el cuerpo: el podado y el pulido de una obra debe ser análogo a la uña cortada diez veces. El tópico horaciano, “*poetarum limae labor*”, será retomado en el siglo XVII en el *Arte Poética* del francés Nicolas Boileau, bajo el criterio de que la obra debe ser colocada veinte veces en el telar.

A continuación, hacia el v. 317, Horacio vuelve a preconizar que la realidad de una obra artística reside en la representación de la naturaleza humana. El modelo del drama nace en la observación de la vida y, por ende, un poeta dramático es un estudioso de las pasiones, de los afectos y de las conductas. La epístola toma acá su modulación acaso más exhortativa, en función de un movimiento en el que la preceptiva estética necesariamente implica, a su vez, una ética:

El que ha aprendido cuánto debe a su patria y a sus  
amigos,  
con qué amor se debe amar al padre, con cuál al her-  
mano y al huésped  
cuál es el oficio de un senador, cuál el de un juez, cuál  
la parte de un general enviado a la guerra, ese, cierta-  
mente, sabe  
dar a cada personaje lo que le conviene.  
Exhortaré al docto imitador que observe el modelo  
de la vida  
y las costumbres y que de allí extraiga un lenguaje  
vividido. (45)

En adelante, la epístola continúa enumerando una serie de consejos a los poetas. Entre ellos, la enunciación de la tríada que constituye la finalidad del acto poético: el deleite, la utilidad y la síntesis superadora, la combinación de ambas: lo útil junto con lo ameno: “decir cosas agradables e idóneas para la vida” (47). Asimismo, Horacio se muestra

condescendiente frente a los posibles descuidos que se puedan cometer sin deliberación pero cuando se cae en la misma falla, luego de la advertencia, ya no hay disculpa. Otra vez, Horacio realiza, mediante una figura musical, un elogio de la disciplina técnica: “Hace reír el citarista que siempre se equivoca en la misma cuerda” (49).

Aquí, el texto vuelve a instalar, con variaciones, el tópico de la *labor limae*, cuando llama a los poetas a someter sus manuscritos a los juicios del crítico Mecio, incluso a resguardarlos durante años, a cerrar los pergaminos y, si hiciera falta, a destruirlos. Por esto, luego, trae a colación el proceder del crítico Quintilio, coetáneo suyo, quien pedía primero la corrección y luego, si esta no era posible, la destrucción. Las preceptivas de Horacio sobre el arte de la escritura instan en este punto también a desinscribir, a borrar, a no publicar.

En definitiva, para Horacio, el poeta que perdura es quien une el talento natural con la técnica adquirida (en la epístola, *natura* se identifica con *ingenium* y *studium* con *ars*, términos respectivamente equivalentes) (Caballero, 2005: 69). Se trata de aunar trabajo y *vena*, ingenio y estudio, de que se anuden en equilibrio los recursos de la técnica y el talento, anterior a toda habilidad adquirida. Habría por lo tanto una *ars* anterior a la expresión verbal y otra *ars* inserta en su construcción: “así una cosa necesita de la otra y se conjuran en amigable unión” (53).

Por último, hacia el final, los vv. 453-476 se detienen en la confrontación de la sensatez y la locura como medios de producción poética. Horacio impugna en este punto la teoría que legitima la locura como canal de creación poética. El ingenio y la técnica, como pilares constitutivos del poeta, no podrían para Horacio asociarse a la insanía sino a una actividad consciente en la que intervienen las más altas facultades del alma.

Hasta aquí, de forma acotada, hemos glosado algunos de los consejos de Horacio.<sup>4</sup> Por fuera de la preceptiva tradicional, esta epístola se constituyó como una *poética de poeta*: el dispositivo mediante el cual Horacio dejó su legado simbólico, escribió su propia biografía estética, conservó los postulados de la época helenística, se sumó a una genealogía, trató de construir un *ethos* y de proyectar retóricas y sentidos para la poesía del futuro. En el devenir de la historia, la carta de Horacio sigue vigente, aún como contra-poética, y no deja de recibir respuestas. Por ejemplo, en 1995, el poeta irlandés Michael Longley escribió su poema-manifiesto, titulado “After Horacio”, donde declara: “Nosotros los posmodernos sí podemos vivir con la cabeza/ humana inserta en un cuello de caballo” (ver González Iglesias, 2016).

---

4 Moralejo cita la síntesis que establece Büchner (1981) sobre los consejos de Horacio. A pesar de que muchos han sido relevados en las páginas precedentes, los transcribimos aquí: 1) No hay que excederse a la hora de elegir tarea (v. 38). 2) La poesía no solo ha de ser bella, sino también atractiva (vv. 99 y s.). 3) Hay que atenerse al mito tradicional o bien crear algo coherente (v. 121). 4) El poeta ha de caracterizar debidamente los rasgos de cada edad (vv. 156, 178). 5) En la medida de lo posible, debe presentar los acontecimientos de la manera más gráfica; pero no traer a la escena los más macabros, pues es mejor confiarlos al testimonio de un mensajero (vv. 179 y ss.). 6) Una obra dramática ha de tener, ni más ni menos, cinco actos (vv. 189 y s.). 7) Se ha de usar con gran parquedad del recurso del *deus ex machina* (v. 191 y s.). 8) En la escena no han de hablar más de tres personajes (v. 192). 9) Lo que el Coro diga debe ser parte de la trama de la obra (vv. 193 y ss.). 10) En el drama satírico han de mezclarse bromas y veras, pero sin dar lugar a equívocos sobre la condición del personaje (vv. 226 y ss.). 11) Hay que seguir en todo caso a los modelos griegos (v. 268). 12) Hay que desechar el poema que no haya sido pulido durante largo tiempo (vv. 291 y ss.). 13) Las enseñanzas han de ser breves, las invenciones ingeniosas lo más verosímiles posible (vv. 335 y ss.). 14) El poeta principiante ha de ser consciente de que ninguna obra mediocre es presentable (vv. 386 y s.). 15) Por ello, no ha de esquivar la crítica objetiva (vv. 385, 363 y ss.). 16) Y para crítico, no vale cualquiera (vv. 427 y ss.). (Moralejo, 2008: 359).

## Capítulo 3

### La obra trágica de Séneca

El caso de *Fedra*<sup>1</sup> y la relación escena/expectación

Aldo Rubén Pricco

*(...) perde anche valore lo stabilire se  
erano o no teatrabili le tragedia di Seneca.  
Ciò che conta è il fatto che a prendere il  
sopravvento sia l'arte dell'attore senza per  
questo diminuire la funzione del testo.*

N. Savarese. 2015: 49

### Séneca, filosofía y estilo de escritura

La figura de Lucio Anneo Séneca (1 o 4 a. C.-65 d. C.) remite en el imaginario literario y filosófico, en primer lugar, a un personaje histórico influyente en la corte neroniana (54-62 d. C.) al que se suele reconocer como “estoico” en sus ideas, cuyo prestigio y conocimiento parece más ligado (de acuerdo con las obras conservadas) a los doce tratados de filosofía moral (*Diálogos*), a la sátira contra el emperador Claudio (*Apocolocyntosis*), a los siete libros *De los beneficios*, al tratado *De la clemencia* (dirigido a Nerón y que constaba de tres libros, de los que han llegado hasta nosotros el primero y la primera parte del segundo), a los ocho libros de *Cuestiones naturales* y a las ciento veinticinco *Epístolas morales a Lucilio* que a las nueve tragedias (*Hércules furioso*,

---

1 Ediciones consultadas para este trabajo: Zwielerlein (1986) y Séneca (2007).

*Las Troyanas, Las Fenicias, Medea, Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes y Hércules en el Eta*) consideradas de su autoría.

En efecto, este cordobés, sobresaliente abogado, que fue tutor de Nerón y luego asesor de suma influencia de este emperador, transitó diversos géneros,<sup>2</sup> de los cuales no han sobrevivido ni su poesía ni sus discursos retóricos y se lo vislumbró en lecturas posteriores del antiguo cristianismo (San Agustín, Tertuliano, San Jerónimo) como precursor de doctrina debido —entre otras— a las nociones de dignidad de la persona humana, de la subordinación moral de la materia al espíritu (*De providentia* 5, 5-8) y de la identificación del “supremo bien” con la virtud de avenirse a las necesidades de la vida mediante las “buenas acciones”:<sup>3</sup> como puede observarse, reflexiones y prescripciones inherentes a la moral estoica, fundamentada en la *ratio* (“razón”) como rectora y fin de la conducta y la búsqueda de la *apatía* mediante la erradicación de las pasiones. Este estado ideal consiste en una especie de indiferencia emocional (sentimientos, pasiones) a la que se arribaría por medio del ejercicio de la virtud moral con el objetivo de llegar a un dominio racional pleno del comportamiento.<sup>4</sup>

---

2 Sátira, tratado filosófico, poesía, piezas retóricas.

3 La recepción cristiana del pensamiento de Séneca osciló igualmente entre el triunfalismo y alguna que otra suspicacia. Es indudable que los valores estoicos fueron bien asimilados por un cristianismo expansivo y revolucionario. Tertuliano y San Jerónimo llamarán “nuestro” a Séneca. En ese sentido, es de notar el diálogo epistolar falso entre San Pablo y Séneca que se empieza a difundir en el siglo IV y que, en rigor, constaba de una secuencia de ejercicios escolares utilizados para argumentar a favor del incipiente dogma.

4 Cabe consignar que la escuela estoica fue una doctrina filosófica grecorromana (del siglo IV a. C. al III d. C., aproximadamente). Puede, a partir de las consideraciones de los Padres de la Iglesia, haber constituido uno de los antecedentes del cristianismo y el germen de otras posiciones éticas. Los estoicos formularon que era posible conseguir la libertad y la tranquilidad renunciando a las comodidades materiales, la fortuna externa y con una plena dedicación a una vida guiada por los principios de la razón y la virtud. El término “apatía” significa ausencia de pasiones (*a-pathos*). Los filósofos estoicos consideraron que la felicidad solo podía alcanzarse al haber logrado una disposición de ánimo mediante la cual el sujeto fuera indiferente emocionalmente

Sin embargo, de la lectura atenta de sus tragedias se desprende una aparente contradicción, puesto que, justamente, es la índole pasional del sentimiento descomedido de los personajes nucleares la que configura el conflicto dramático y, por ende, la falla trágica (*hamartia*) constituyente del género. Conjeturamos que la utilización de conductas desmedidas para los héroes y heroínas de las piezas supondría, en una construcción por el absurdo y/o la exageración, un instrumento de impacto en la recepción que hemos de tratar más adelante.

Respecto del estilo literario de Séneca, puede afirmarse que representa una de las principales tendencias de la prosa de su tiempo: la ruptura con el complicado período verbal ciceroniano que trae aparejada una formalidad lingüística próxima al diálogo, no exenta de reiteraciones, personificación de nociones abstractas, hipérboles, citas sapienciales y otros juegos retóricos propios de las *suasoriae*<sup>5</sup> que llegan a conducir a una cierta “pesadez”, debida a un verbalismo frecuentemente exasperante. Esa misma modalidad o impronta emerge en los versos de sus tragedias, en las que el propósito recurrente parece ser el de impresionar vivamente a lectores o audiencias mediante enunciados parlamentarios plagados de numerosas y extensas tiradas descriptivas. Esta característica obedece a gustos de la época ante los que Séneca presenta una actitud pragmática

---

a los acontecimientos que le tocaran vivir. Para los estoicos, las pasiones eran errores del *logos* y, por ende, no se trataba de circunscribirlas o restringirlas, sino de destruirlas y eliminarlas de manera total.

- 5 La especie discursiva *suasoria* tenía como fin la inducción a elecciones (*προαιρέσεις*), razones (*λόγους*) o acciones (*πράξεις*) por medio de una operatoria retórica que constaba de dos partes o dos piezas oratorias contrapuestas: la primera constituía la defensa de una tesis, hecho o personaje, y la segunda, el ataque de lo mismo. El objetivo consistía en desarrollar en los alumnos la exactitud en el análisis y evaluación de todos los elementos que integran una tesis, acontecimiento o personaje analizado.

propia del conocimiento de los hábitos de consumo y/o procesamiento ficcional de un horizonte de expectativas, en el que oficia de factor decisivo la “complicidad cultural del público” (Dupont, 1995: 50).

Resulta evidente la amplia discusión que ha tenido lugar acerca de la preeminencia de puntos de vista literarios, retóricos, filosóficos o teatrales respecto de la dramaturgia de Lucio Anneo Séneca. Algo similar ocurre con gran parte de la literatura dramática clásica, fijada canónicamente como una matriz de lectura individual en la que con poca frecuencia se tiene en cuenta el componente oral de una situación convivial y/o la cualidad embrionaria escénica de una obra. Justamente, esa condición de pertenencia de los textos teatrales grecorromanos a una “cultura caliente” (Dupont, 2001) en el marco de contextos de enunciación específicos<sup>6</sup> implica un criterio de análisis de la dramaturgia senecana que asumimos como perspectiva en este trabajo.

## Representabilidad y truculencia

El caso del teatro de Séneca configura un nudo gordiano, tanto para filólogos como para teatristas, habida cuenta de que no existe aún un acuerdo acerca de la “representabilidad” del repertorio trágico del filósofo cordobés, como así tampoco si su destino fue pensado y programado para la escena, es decir, si la dramaturgia ofrece perfiles de

---

6 En *La invención de la literatura* (2001), Florence Dupont sostiene cierta “ilegibilidad” de los textos antiguos en tanto estos fueron escritos primordialmente para situaciones de oralidad. Esto implicaría la relatividad —y, a veces, la imposibilidad— de los análisis inmanentes y formales de las obras, ya que la tarea filológica no se inscribe (como debería) en el marco de las condiciones enunciativas concretas de la producción de un texto. Tenemos aquí en cuenta ese punto de vista de manera parcial, pero no acordamos totalmente con que “el futuro (de las obras clásicas) está en el reciclaje de lo escrito” (2001: 336).



plasticidad teatral.<sup>7</sup> Este debate académico, que todavía no ha finalizado, tiene en Dupont (1995) una argumentación apreciable que consiste en el hecho de que las tragedias romanas siguen una fórmula afín a las expectativas de la tradición espectral latina. Estas “reglas” incluyen el asunto (generalmente mítico), los personajes y sus caracteres, monólogos iniciales, escenas derivadas de esa fracción de enunciados y el resultado de la tensión dramática con un cuadro final potente. Si estos textos, con esa partitura precisa, se redujeran a un mero ejercicio de retórica,<sup>8</sup> no habría necesidad de seguir normas que pertenecen al ámbito de la actualización en tiempo y espacio de la escena propiamente dicha, es decir, un estricto protocolo verbal para diseñar la puesta en visión y audición de cada pieza teatral.

Al respecto, Dupont (1995) insiste en la calidad de verdaderas tragedias romanas de las piezas senecanas, puesto que el autor deja de lado la sujeción a estructuras trágicas griegas y se aviene a las tendencias de la teatralidad romana por medio de huellas de embrión espectacular: valoración del cuerpo y de la voz —una obsesión de Cicerón (*cf. De oratore*, III: 216-219) y de Quintiliano—, del grito, del despedazamiento de cuerpos y de la carcajada, lindantes con una tensión que habilita en los personajes un

---

7 “Infine, per quanto sappiamo, a nessun tipo di rappresentazione fu destinato, per nessuna scena fu scritto –se non per quella dell’immaginazione– il teatro di Seneca, vale a dire il teatro tragico che, assieme al comico di Plauto, maggiormente avrebbe influito sul teatro europeo moderno. Non nego, naturalmente, che le tragedie di Seneca siano fitte di tratti teatrali: è anzi evidente che egli ha accolto e rielaborato in senso teatrale anche molti spunti teatrali contenuti in altri generi letterari, soprattutto in Virgilio, Orazio e Ovidio. Quel che nego, in quanto indimostrabile, è che Seneca abbia scritto le sue tragedie per una determinata occasione teatrale, per un determinato luogo teatrale. Infatti l’occhio addestrato vi scorge assai spesso una certa fatica e macchinosità nel movimento scenico, incongruità e asprezze nel concreto succedersi degli eventi. Ciononostante, il teatro di Seneca, nell’età moderna, fu amato, ammirato, imitato e persino rappresentato” (Savarese, 2015: 115).

8 Así lo sostiene gran parte de la crítica. *Cfr.* Costa (1973: 87-88); Littlewood (2004: 48-50).

proceso de “monstruosidad”, que descubre para los receptores una nueva identidad. Esta revelación se acoplaría con las escenas de “carnicería”, determinadas por el hallazgo, por ejemplo, de cuerpos mutilados y ensangrentados que captarían la atención de la tradición europea posterior.<sup>9</sup> Dupont señala que la risa desmedida de algunos personajes en esos contextos existe también “para significar el derrocamiento de la humanidad común y no para romper lo trágico” (1995: 19). Por otro lado, si la tragedia romana se inserta como parte espectacular de los *ludi scaenici* (juegos escénicos),<sup>10</sup> las masivas afluencias a eventos espectaculares solventados por el Estado permitirían trazar hipótesis sobre una serie de ficciones con héroes arrebatados por pasiones que los despojan de humanidad y otorgan al público la oportunidad de presenciar una nueva *performance*, mediante la manipulación de historias, personajes, situaciones y pasiones ya conocidas.

---

9 Nos referimos, por ejemplo, a la tragedia de Séneca como insumo (y, a veces, configuración paródica) no solo de dramaturgos de la escena isabelina sino también de Racine, Lope de Vega, Schiller, Unamuno, O'Neill, Kane y Mayorga, entre otros. Afirma al respecto Vizzotti: “Los autores italianos del siglo XIV fueron los primeros en recurrir al amplio abanico de posibilidades expresivas abiertas por el estilo ampuloso y retóricamente cargado de Séneca, sus atmósferas opresivas y la violenta caracterización de sus personajes. Este es el Séneca que seduce también a los isabelinos, traductores y autores por igual. Son precisamente las características que dispararon el desdén académico (sus ‘desviaciones’ lingüísticas) aquellas que atraen a los autores de los siglos XV y XVI: la violencia verbal, el uso ampuloso de la retórica, sus ‘exageraciones’, en definitiva, todo aquello que hacía a Séneca el ‘heavy Seneca’ tan del gusto isabelino (Hamlet II, ii: 395) (Vizzotti, 2014: 12).

10 Los concursos dramáticos se incluían en los grandes juegos romanos (*ludi*) de los cuales los más relevantes eran: a) los Juegos “Romanos”, organizados por los ediles curules en honor de Júpiter (4-19 de septiembre); b) los Juegos “Plebeyos”, organizados por los ediles de la plebe (4-17 de noviembre). A partir de 212 a. C. se sumaron los Juegos “Apolinarios” (6-13 de julio) mantenidos por el pretor urbano. Y a partir de 191 a. C. los Juegos “Megalesios” (4-10 de abril), celebrados en honor de Cibeles por los ediles curules. Aparte de estos juegos, cuyas fechas estaban fijadas, cualquier momento era oportuno para que un magistrado o un rico patricio celebrara un acto religioso, con el fin de captar el favor del pueblo mediante juegos extraordinarios, votivos, dedicatorios, triunfales o funerarios, además de ejercicios de toda índole y combates de gladiadores; en estos juegos podían incluirse representaciones teatrales de comedias y tragedias.

Se trata de un hábito de consumo espectacular caro a la idiosincrasia latina en el que predomina la mostración de lo terrible, lo cruel, el sufrimiento o la muerte. En la Antigüedad, emergen testimonios notorios sobre el interés, y acerca del cuasiperverso deleite que origina en muchas personas la visión de imágenes o espectáculos de especial crudeza o truculencia.<sup>11</sup> Así, la sangre parece deleitar una libido de miradas crueles, alimentar la voluptuosidad (Prudencio en *Contra Symmachum*, I, 383), generar el arrebato (*furor*), la crueldad (*saevitia*) y el impudor (*impudicitia*) de acuerdo con Tertuliano (*De spectaculis*, 19, 1).

Por otro lado, a esta tendencia, tanto tónica como formal, se le suman ciertos “vestigios de lo próximo” —si vale el oxímoron— tal vez más propios de teatralidades más cercanas a nuestra contemporaneidad. En efecto, resulta, a la vez, factible leer en las tragedias de Séneca marcas de eventualidad espectacular que configurarían, prácticamente, didascalias insertas en el decir. Tal es el ejemplo de Medea (en la tragedia homónima) postrada por la tierra en el inicio del prólogo, un Edipo tembloroso o un Tántalo (*Tiestes*) sufriendo: se trata de “estatuas” silenciosas presentes en una especie de cuadro vivo que, de manera repentina, cobran vida y hablan con voces irreales y aterradoras. Del mismo tenor resulta Yocasta, corriendo desesperada poco antes de matarse con la espada de su hijo-esposo, o bailando, lo que contribuiría a los argumentos de Dupont, dado que la danza, para la investigadora francesa, es “la única manera de encontrar una posición del cuerpo para decir lo inefable” (Dupont, 1995: 124).<sup>12</sup> Lo mismo ocurriría con la imagen

---

11 Agustín cuenta en las *Confesiones* cómo su amigo Alipio se transforma en bestia sanguinaria. Este hombre sereno siempre se había negado a asistir a los juegos del circo. Un día, después de haber oído hablar tanto de estos combates espectaculares y sangrientos, decidió acudir a la arena (San Agustín: VI, 8, 13).

12 Existen varios episodios de danza de personajes trágicos en Séneca: la danza de Juno en el

rítmica del párodos de *Las Troyanas*, cuando Hécuba incita a las mujeres de la ciudad devastada a herirse con golpes de puños sobre los pechos desnudos en una lamentación elevada a los cielos (*Las Troyanas*, v. 64). Asimismo, algunos pasajes parecen sugerir una *performance*, como aquellos en los que Edipo, al final de su monólogo, hace referencia a la postura que va a asumir (vv. 70-73):

*Adfusus aris supplices tendo manus  
matura poscens fata, praecurram ut prior  
patriam ruentem neuē post omnis cadam  
fiamque regni funus extremum mei.*

Postrado ante el altar, tiendo mis manos suplicantes,  
pidiendo que se aceleren los hados, para adelantarme  
a la ruina de la patria y caer después de todos y con-  
vertirme en el último funeral de mi propio reino.

Resulta evidente que en estos textos trágicos emerge, en el entramado verbal de los enunciados de los protagonistas más allá de las interpretaciones hermenéuticas del dato, una posibilidad de instancias performativas, es decir, indicaciones claras de entradas y salidas de personajes, de movimientos y descripciones pormenorizadas que están en condiciones de ser interpretadas como didascalias o intentos de diseño dramático de la proxemia o de la operatoria gestual y kinésica de quienes deberían actuar. Esta cuestión ha sido tratada por la crítica tradicional

---

prólogo de *Hércules furioso*; el baile de Medea y de Fedra en las tragedias homónimas; la danza de Dejanira en *Hércules en el Eta*; la danza de Tántalo en *Tiestes*. Se trata de la danza de un cuerpo que emerge del caos y descubre un ritmo nuevo y un nuevo lenguaje que podrían homologarse a las estatuas de las Ménades y a las pinturas de los vasos en las que las figuras presentan el cuerpo retorcido con los brazos por encima de la cabeza con una actitud popularizada en las pantomimas (Dupont, 1995: 124).

(Hermann, 1924; Bielber, 1939; Pociña, 1973; Arcellaschi, 1990; Golopentia, 1993); Issacharof, 1993) y, al respecto, Vizzotti (2007) retoma las discusiones acerca de las “huellas” o emergencias de protocolos de una intervención somática en el espacio-tiempo y menciona el doble entramado verbal del teatro antiguo, en el que se distinguen parlamentos propios de la interacción dialógica o de la fase monologal y otros metateatrales que refieren a indicaciones extraliterarias:

(...) lo que entendemos por “didascalía interna”, ya sea una mesodidascalía, como en este caso, o una microdidascalía. Tomaremos en cuenta no las indicaciones textuales como entidades individuales, lo cual daría un mayor número de macro y microdidascalías, sino los pasajes que conlleven una carga deíctica o performativa clara y reconocible. Consideraremos microdidascalías a las secciones del texto cuya característica principal sea ser “claramente performativas”, es decir, secciones donde el texto reclama por parte del actor una actitud gestual y corporal específica, una acción puntual, sin las cuales no existiría un correlato coherente entre los enunciados y el espectáculo. (Vizzotti, 2007: 60)

Si bien la creencia extendida de la crítica mencionada sugiere que las piezas dramáticas senecanas no fueron proyectadas para la praxis escénica sino para la lectura en círculos restringidos (la corte neroniana, por ejemplo), en tiempos de Séneca, de acuerdo con Pérez Gómez (2007: 569) y con Zanobi (2014), circulaban comentarios que hacían referencias concretas a la coexistencia de las lecturas de cenáculo con efectivas representaciones de las tragedias.<sup>13</sup> Cabe señalar

---

13 “(...) the different kinds of theatrical performances attested in Seneca’s time such as

que en las obras los principios aristotélicos de la unidad de acción, tiempo y lugar en general no son respetados y los extensos monólogos dilatan la acción, a la vez que los Coros configuran solo intermedios líricos. Sin embargo, las escenas cruentas y violentas son frecuentes, a pesar del rol de las prescripciones decorosas de Horacio en *Ars poética*.<sup>14</sup>

De una u otra forma, lo relevante a nuestro juicio no resulta descubrir el propósito original ni forzar las especulaciones de puesta en acto de las obras en cuestión, recurriendo a comentaristas, filólogos e historias del teatro. Dado que ha sido la producción filosófica del autor neoestoico el encuadre canónico y punto de vista de la crítica senecana que, en general, ha prevalecido a la hora de escudriñar las nueve tragedias consideradas de su autoría, asumimos aquí una mirada que intente atender los textos dramáticos de Séneca en clave del hecho de “teatrar”, o sea, desde criterios inherentes a la praxis teatral y a la relación entre agencia escénica y agencia expectatorial, puesto que se cuenta con suficiente material hermenéutico del autor cordobés del siglo I a. C. que no es menester parafrasear.

---

*tragoedia agenda or recitanda* (regular tragedies that could be staged or declaimed), *tragoedia saltata* (pantomime), and *citharoedia or tragoedia cantata* (concert tragedies). Kelly's survey demonstrates how complex and articulate the Roman stage in Seneca's time was, and his suggestion that genres such as *tragoedia saltata* and *cantata* may have influenced Seneca when composing his tragic corpus seems plausible. It is worth underlining that an interpretation similar to Kelly's had been already suggested by Herrmann early in the twentieth century as he observed that the tragedies had a pronounced 'mixed character'; Herrmann's definition implied that Seneca adopted technical devices that were typical of other genres popular in his time such as tragic singing, mime, and pantomime. For instance, several lyric monodies that seem removable from their context within the plays, such as the one at Medea (lines 740-848), which is sung by one actor and not strictly connected with the developing action, stand as bravura passages and can be compared to operatic arias" (Zanobi, 2014: vii).

14 "Que frente a la gente Medea no despedace a sus hijos, ni el malvado Atreo cocine las entrañas de sus sobrinos" (Hor. *Ars poética*: 185-186). (La traducción es nuestra.)

## Séneca como dramaturgo retórico y didáctico

### Vínculos con la tradición

Resulta ya un lugar común que para los autores dramáticos de la Antigüedad, la originalidad (tal como se entiende en nuestra contemporaneidad) no conformaba un valor en sí.<sup>15</sup> Por ello, el hecho de reescribir una obra prestigiosa del pasado o de la tradición literaria no implicaba una falta o incorrección sino un signo de erudición y autoridad. Tal es el caso de las dependencias e influencias posibles de los tragediógrafos latinos Ennio y Accio y del probable hipotexto euripídeo de *Hipólito* en la factura de *Fedra* senecana, además de las rastreables vecindades con antecedentes en la obra de Virgilio, Horacio y Ovidio (*Heroida* IV).<sup>16</sup>

En ese sentido, una confrontación entre la tragedia de Eurípides y la de Séneca en términos de intertextualidad presenta una particular diferencia: mientras en las obras griegas advertimos un cuidado o decoro respecto de la mostración de lo terrible o impresionante,<sup>17</sup> los parlamentos de Séneca propenden a una ostentación de obscenidad que —sea un auditorio de lectura restringido, sea público más amplio— impacta más sobre lo emocional que sobre lo intelectual (más *bios* que

---

15 En la comedia romana *palliata* (Plauto y Terencio, siglos III y II a. C.) solía anunciarse en los prólogos la obra griega base de la *fabula* que se presentaba como un rasgo de prestigio. Aunque pudiera verse en la actualidad como “plagio”, la práctica dramatúrgica implicó en la historia de Occidente una operación de reescrituras explícitas y aceptadas por la recepción y la crítica. Basten los casos paradigmáticos de Shakespeare, Molière y Brecht, por citar figuras relevantes, que se basaron en Plauto y en otros autores clásicos.

16 La imagen de una Fedra sufriente por sus actos en Virgilio (*Eneida*, VI, 44 y ss.), junto a su tratamiento en *Fastos* (VI, 737 y ss.) y *Metamorfosis* (XV, 497 y ss.) de Ovidio darían cuenta de preliminares textuales. Lo mismo sucede con Horacio (*Odas*, IV, 7), quien, además, sostiene que la tragedia “educa”.

17 Criterio imperante en la tragedia griega y helénica en general, en las que las muertes, por ejemplo, eran objeto de relato y no de un acontecimiento en el aquí y ahora de la escena.

*logos* diría Barba, 1992). Esta característica o índole truculenta bien podría desprenderse de intereses pedagógicos que presuponen la conmoción del destinatario como un modo más seguro de didactismo<sup>18</sup> (en el caso del tragediógrafo latino, de sus especulaciones filosóficas). De una u otra forma, la producción senecana difiere de los estándares griegos y se afirma como propia a pesar de toda la indiscutible transferencia cultural que Roma hace de los preliminares literarios del legado helénico en general.

La figura mítica de Fedra que Séneca construye responde a un estereotipo femenino que comparte con las de Medea, Clitemnestra, Helena y Yocasta una particular condición basada en no responder a la norma establecida, en contraponerse a lo que se espera culturalmente de una mujer, una esposa y una madre en el imaginario grecolatino. Al respecto, Watson (1995) propone una serie de clasificaciones de las conductas de las heroínas en cotejo con la construcción femenina que se reconoce en el contexto de producción de las obras literarias. De esa caracterización, Fedra responde a la noción de “madrastra enamorada (*noverca*)” (1995: 208), una asignación genérica que se aviene a su comportamiento de hábil seductora de su hijastro (que se niega a la propuesta) y a su argumentación de que su locura (*furor*) ha doblegado a la razón (v. 184), al tiempo que su amor no quiere ser gobernado (vv. 251 y ss.).

La conocida situación mítica, base de innumerables versiones del episodio trágico (*cf.* Pociña y López, 2016), presenta en la versión senecana algunas variantes con las supuestas fuentes y consiste en el descontrolado e ilícito enamoramiento que Fedra, reina de Atenas, experimenta por el casto hijo de su marido Teseo, lo que la lleva a intentar

---

18 Resulta un lugar común atribuir una finalidad decididamente didáctica a las tragedias, en particular asociadas a la educación de Nerón, quien era afecto a esta especie dramática.



seducirlo para, ante la negativa del joven, acusarlo falsamente y calumniar en público a su hijastro —dejándose llevar por un arrebató—. Enterado Teseo de la mentira de su esposa acerca de la supuesta violación cometida por Hipólito, a su regreso, implora a Neptuno el castigo para su hijo, que se cumple con la aparición de un monstruo marino que asusta los caballos del carro del joven consagrado a Artemisa. Un mensajero arriba al palacio para comunicar que el príncipe ha muerto a raíz de un accidente por el cual sus extremidades se entrelazaron con las riendas de sus caballos, lo que ocasionó que el cuerpo se desmembrara al ser arrastrado por el bosque. Ante parte de los restos mutilados de Hipólito, Fedra confiesa la verdad de su propio crimen, se deja caer sobre una espada y muere. Consternado y asumiendo la culpa, Teseo ordena sepultura digna para su hijo y degradante para la esposa (vv. 1279-1280).

Cuando lectores o espectadores tienen el primer contacto con la princesa de Creta en la segunda parte del prólogo de la pieza, la encuentran en un estado de profundo sufrimiento (*dolor*), manifestado en su lamento. Como suele ocurrir en el corpus trágico de Séneca, la crisis se instaura desde el comienzo de la acción. El dolor de Fedra empieza en una particular situación: está sola, exiliada en Atenas, lejos de su Creta; ha sido entregada en matrimonio a Teseo, es decir, a un enemigo; su marido, que posee fama de infiel,<sup>19</sup> la ha abandonado para realizar un viaje de incierto regreso al inframundo. Todos estos factores, motivos de injuria o desprecio, se combinan para detonar el dolor trágico de la heroína, que se va acrecentando progresivamente. Ello la empuja a abandonar aquello que la integra a la sociedad y a descuidar sus “obligaciones”, como el abandono del telar, indicio inequívoco de su rol dentro de la norma. Por otra parte, posterga

---

19 Teseo, según los indicios, parece, además, estar enamorado de Píroto, su compañero de viaje.

sus deberes religiosos y falta, por ende, a la *pietas* debida.<sup>20</sup> Como su madre, Pasífae, y su amor monstruoso con el toro de cuya unión nace el bestial Minotauro, Fedra puede ser juzgada como atrevida (*audax*), impudente y temeraria en consonancia con sus amores anómalos, y se despreocupa de comportarse de acuerdo con la honestidad y el pudor (*prudicitia*) que se le imponen socialmente. Por eso, el amor por el hijo de su esposo configura un crimen (*nefas*), una acción abominable y sacrílega.<sup>21</sup>

Desde una perspectiva trágica, se puede afirmar que el corpus senecano prescinde, a pesar de sus probables fuentes, de la utilización del mito como un andamiaje religioso y posiciona, así, esta entidad narrativa como alegoría o ejemplo, ya que esta conformaba la doxa de base ampliamente conocida por sus eventuales públicos. A esto se suma el componente predominante de una postura de educación, cultura y civilización (*humanitas*) propia del ser humano,<sup>22</sup> por la que la intervención divina —en consonancia con el pensamiento estoico— no forma parte de las peripecias de las situaciones de ficción. En efecto, esta teatralidad trágica (a diferencia del género de origen griego) presenta personajes humanos que sufren conflictos y poseen obligaciones que no se remiten de manera directa y exclusiva a la esfera divina, en tanto integran la libertad humana y las responsabilidades que conciernen al individuo. De este modo, la moral

---

20 La *pietas* latina (diferente de la acepción que adquiere luego en la tradición cristiana) consiste en la virtud de observancia de respeto y sumisión a valores "superiores" personificados en padres, dioses y, en el caso de las mujeres, en los esposos. Esta palabra puede ser traducida como religiosidad, lealtad, obediencia, fidelidad, deber o devoción.

21 Fedra viola el código moral normalmente aceptado para la condición femenina. La apasionada confesión amorosa que evidencia el amor adúltero por un joven (hijastro, además) conforma una "ruptura escandalosa del comportamiento moralmente admisible para una mujer" (Pociña y López, 2016: 89).

22 Una posición que proviene del ideario ciceroniano y que Séneca toma y modifica.

es en Séneca una especie de tratado sobre la responsabilidad, y de allí que su doctrina pedagógica se fundamente en dos grandes metas: por un lado, conocer la responsabilidad que cada persona tiene y, en segundo lugar, enseñar a ejercerla. Desde esta perspectiva, cierta crítica asume el carácter didáctico del discurso trágico senecano por el hecho de que resulta evidente, respecto de modelos griegos, el giro desde una *catarsis* a una *paideia* que, en términos latinos, se entendía justamente como *humanitas*.

## Retórica y didacticismo

Parte de la base del itinerario propuesto por este capítulo arranca de la hipótesis de que los planes dramáticos y, por ende, los artefactos-agentes teatrales, diseñan estrategias —posibles de ser analizadas— para el despliegue de sus producciones ante el espectador, inscriptas en una operación retórica constante, de manera tal que ciertos modos de condensación de figuras discursivas remiten a lecturas que exceden lo estrictamente literario y pueden escudriñarse desde presupuestos retóricos, pragmáticos y teatrales propiamente dichos.

El propósito de influir sobre otros (incluida la producción del *pathos* en términos aristotélicos) habilita la construcción de un programa de control discursivo en el que los diagnósticos sobre la recepción inherente a un arte convivial devienen imprescindibles. Los presupuestos sobre la “relación teatral”<sup>23</sup> y los horizontes de expectativas

---

23 La teatrología denomina así a la extensa serie de intercambios entre la escena y el público, a modo de registro dinámico de un *feed-back*. Se encuadran en este constructo teórico tanto las modalidades de identificación como los movimientos empáticos y las posibles respuestas que la teoría de la recepción se encargará de procesar. Resulta, en definitiva, una relación entre interlocutores del hecho teatral desde una perspectiva *retórica*, por cuanto su destino es el de preservar la categoría “público” como tal, seduciéndolo y deleitándolo (Helbo, 1989: 45-59).

propicios para la supervivencia de la atención espectacular configuran reflexiones ineludibles para pensar, por ejemplo, una retórica de lo dramático, es decir, un conjunto de procedimientos vinculados con la apelación a configuraciones discursivas montadas sobre la búsqueda de efectos perlocutivos. De allí que se pueda pensar la maquinaria dramaturgica senecana como un conjunto de dispositivos y de procedimientos retóricos que prevén efectos y producen material textual en consecuencia, independientemente de la modalidad de convivio literario o teatral de la recepción.

Partiendo de aquellos textos consignados como clásicos: ¿es apropiado considerarlos de manera autónoma o como una literatura orientada a su actualización en el espacio y en el tiempo? Si así fuera, ¿alcanzan los datos de sus respectivos contextos de producción para inferir un modo de puesta en escena concreto? Dicho en otros términos: ¿es posible desandar siglos y recomponer la dramaturgia clásica en su sentido de operación textual y de acciones? O: ¿de qué modo pensar el discurso dramático senecano, por ejemplo? ¿Cómo recomponer en parte su aparato performativo? Y si se pudiera, ¿qué valor tendría la hipótesis de una modalidad particular de *actio*?<sup>24</sup>

Propenso a las experiencias estéticas intensas, el paradigma romano de la relación escena/platea (*scaena/cavea*), parece sometido a convenciones espectaculares insertas en programas retóricos.<sup>25</sup> Los textos teatrales senecanos,

---

24 *Actio* ("acción", puesta en el aquí y ahora de la confrontación entre actores y espectadores o entre orador y audiencia) o *pronuntiatio* es la fase de la máquina retórica en la que se pone en acto el discurso, con su entidad somática confrontada en relación de solidaridad con el "cuerpo" expectatorial.

25 "Una definición operativa de retórica podría resumirse como el conjunto de estrategias discursivas tendientes a modificar voluntad y creencia en los receptores. Aunque generalmente se enfatiza el género judicial de la retórica clásica, ello no impide que haya una constante en

al ser visualizados desde la perspectiva de una teatralidad de triple acontecimiento,<sup>26</sup> revelan dispositivos verbales inscriptos en la maquinaria retórica por su potencia conmocionante y más precisamente en la instancia de la acción eventual (*actio*) debido a las marcas embrionarias de una eventual actualización performática.

*Fedra* no escapa a este examen, que requiere de una breve descripción de la noción de teatralidad con la que —a modo de herramienta— indagamos la obra dramática. De acuerdo con Dubatti (2003, 2010), el acontecimiento teatral y su discurso, en su procedimiento primordial, se nos manifiesta compuesto por una tríada de subacontecimientos eslabonados, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores. Los tres momentos de constitución del teatro como tal pueden formularse como el acontecimiento “convivial”, que es la condición de posibilidad y antecedente del acontecimiento “de lenguaje”

---

la relación retórica que Aristóteles percibió claramente y que la cultura romana desarrolló hacia un incipiente pragmatismo lingüístico sobre el que se asienta definitivamente la retórica latina: es, precisamente, la relación entre los sujetos lo que supone un locutor y un interlocutor (o un auditorio). Se encontrará más tarde esta relación bajo diferentes formas. Una de ellas la constituye la relación entre agentes escénicos de un espectáculo y los eventuales espectadores. En esa circunstancia no habrá demostración sino fascinación; no existirá persuasión en el sentido de una convicción que conduzca al hacer sino a la experiencia estética de la ficción convenida por un claro contrato. Se trata de conmocionar mediante la *factio* durante el tiempo pactado del crédito estético hacia el artefacto denominado representación teatral, *performance*, en síntesis, *actio*, acción” (Prizzo, 2020: 142).

- 26 Una teatralidad constituida por tres instancias: convivial, poética y de expectación (Dubatti, 2003: 11-57). El punto de vista privilegiado implica una postura que entiende el texto dramático antiguo como producto de las necesidades de la escena y, por ende, de las condiciones de enunciación, es decir, una *performance* sujeta a contextos específicos. En ese trámite entendemos que el objeto texto dramático resulta, en principio, la fijación de prescripciones que tienden a manipular el tiempo futuro del *convivio*. Este último anclaje observa, además, que el carácter de *motus animi* (movilización de la voluntad y el sentimiento) de esta teatralidad la homologa a una máquina de procedimientos retóricos que, necesariamente, remite a intentos de manipulación estética expectatorial al modo del “montaje de las atracciones” de Eisenstein (2001: 15).

o “poético”, frente a cuyo advenimiento termina por producirse el acontecimiento “de constitución del espacio del espectador”. De acuerdo con estos presupuestos, el teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento y solo en virtud de él. Sin acontecimiento de expectación no hay teatralidad, como tampoco la habría si ese suceso no se viese articulado por la naturaleza específica de los dos acontecimientos anteriores: el convivial y el poético.

El *convivio* demanda una extrema disponibilidad de captación del otro: la inscripción del espectáculo en lo viviente y efímero provoca que los sentidos (especialmente la vista y el oído) deban disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible de la escena, con el riesgo de no registrar lo que solo sucede una vez. Así, la legibilidad se halla determinada por las condiciones de recepción y por la buena voluntad y predisposición (*benevolentia*) de los asistentes a la representación o lectura. Es en el *convivio* donde aparece un segundo acontecimiento: el lenguaje poético (*poíesis*), la *fictio* propiamente dicha, la construcción de la *fabula* (trama o secuencia de sucesos) y sus signos y procedimientos que instalan el universo de lo dado a ver. Se está en presencia de los consiguientes procesos de semiotización y producción de sentido de la *performance*.

De ese modo, la irrupción de la representación provoca un espacio de veda, es decir, un lugar de autorresguardo del universo escénico, sus sujetos y objetos, que origina una división de roles: por un lado, la contemplación y, por otro, la actuación y la consiguiente serie de afectaciones sobre el colectivo público. Así se configura el tercer acontecimiento, el establecimiento de un espacio de índole complementaria al poético: el de la expectación, la

instancia de recepción<sup>27</sup> dotada de inquietud por el devenir escénico.<sup>28</sup>

Esta composición triádica del acontecimiento teatral habilitaría examinar las bases de nuestra comprensión del teatro también en el *convivio*. Si la semiótica, la hermenéutica y la recepción trabajan sobre el análisis del artefacto y la producción de sentido, resulta pertinente no dejar fuera de juego el primero, que se nos aparece como una zona complicada en la que no son suficientes las recetas de ciertas lecturas solo semióticas. En efecto, la eventual manipulación retórica de los afectos (*affectus*) del receptor —captación del interés del *convivio* mediante— puede trascender la mera estructura de la tragedia y abroquelarse en las secuencias rastreables de un interés didascálico y la configuración de actos de habla en el conjunto parlamentario (*dictum*), que recorren niveles contrastivos del plano de tensiones dramáticas.

Estos contrastes originan, de acuerdo con Salabert, un “espacio energético puro” (1990: 92) en la medida en que un exceso o una falta provocan en el receptor una experiencia de incomodidad y consecuente espera. Lo provisional de una secuencia de versos que demoran el acontecimiento de una confesión, por ejemplo, puede estar destinado a retener la atención espectatorial. Si —Salabert *dixit*— “enseñar escondiendo está en la base de la espectacularidad” (1990: 103), *Fedra* presenta escenas “demoradas” por un recurso propio del arsenal retórico: la

---

27 Recepción no implica pasividad sino solo un rol del pacto de visión de cada cultura. El espectador se constituye como tal en la otredad que supone el escenario y su dinámica, lo que resulta evidente en los contratos de visión. Desde estos presupuestos se puede afirmar que no habría teatralidad sin esa función espectatorial (devenida expectatorial) derivada de la separación de roles y espacios entre oficientes escénicos y espectadores (*scaena/cavea*).

28 Esa dotación es patrimonio del artefacto teatral, de cómo la *compositio* (composición de las entidades de la escena) afecte —ejecutores mediante— el deseo de percibir de los espectadores.

*cunctatio*.<sup>29</sup> En efecto, los prolegómenos de la confesión del amor de la madrastra a *Hipólito* ya preanuncian un extenso módulo en condiciones de habilitar una erótica de la razón que ponga en vilo al eventual espectador o lector, habida cuenta del hecho de que este ya conoce la situación. Leemos en los vv. 592-600:

*Ph.*: —*Aude, anime, tempta, perage mandatum tuum.  
intrepida constant uerba: qui timide rogat  
docet negare. magna pars sceleris mei  
olim peracta est; serus est nobis pudor:  
admouimus nefanda. si coepta exequor,  
forsan iugali crimen abscondam face:  
honesto quaedam scelera successus facit.  
en, incipe, anime!--Commodus paulum, precor,  
secretus aures. si quis est abeat comes.*

*Fedra*: —Animate, alma mía, intentalo, cumplí con tu mandato. Que persistan sin temblar mis palabras. El que con timidez hace un ruego enseña a decir que no. Una gran parte de mi crimen ha sido consumada hace ya tiempo. Tarde tenemos pudor: nos dirigimos hacia lo monstruoso. Si consigo mis propósitos, tal vez pueda esconder mi crimen bajo la antorcha conyugal. Honestos hace a ciertos crímenes el éxito. ¡Vamos, empezá, alma mía! [a Hipólito] Prestame, te lo ruego, oídos aislados un momento. Que se vaya tu acompañante, si hay alguno.

Si bien estos versos preliminares de la “demora” ya instauran una espera en el *convívio*, el proceso llevará hasta la manifestación tópica de la acumulación de tensión, que

---

29 Del verbo latino *cunctor*: “demorar”, “diferir”, “no resolver”. Cfr. *Quint. Inst. Orat.*, XI, III, 158; II, LIII, 214-215 (*contentio*).



en la antropología teatral recibe el nombre de *sats*,<sup>30</sup> en el v. 637:

*libet loqui pigetque*

...quiero hablar y a la vez me arrepiento

Y aunque el *furor* estructurante de la tragicidad senecana parezca hacerse cargo de la conducta del personaje, la composición (*compositio*) de la dramaturgia continúa ejerciendo un freno a la tensión a punto de estallar, como se aprecia en los vv. 640-644:

*Ph.: —Pectus insanum uapor*

*amorque torret. intimis saeuit ferus*

*[penitus medullas atque per uenas meat]*

*uiscribus ignis mersus et uenas latens*

*ut agilis altis flamma percurrit trabes.*

*Fedra:* —El amor y su fuego encienden mi pecho furioso. Un descontrolado ardor se enfurece [hondamente va de un lado a otro por mi médula y por mis venas] sumergido en las más profundas entrañas y

---

30 En el instante que precede a la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aún retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de *sats*, o preparación dinámica. El *sats* es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad (...). Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido ya a un objetivo. Es la extensión o retracción de las que brota la acción. Es la actitud del felino preparado para atacar, retroceder o volver a la posición de reposo (...). El *sats* compromete todo el cuerpo (...). Una implosión que no debe hacernos pensar necesariamente en una subsecuente explosión o en una acción impetuosa, desbordante y veloz. Tampoco significa que los *sats* deban remarcar al punto de dar a la acción del actor el carácter de un "staccato", de un proceder por "saccades", por sacudidas o arranques. Si los *sats* se marcan se vuelven inorgánicos, reprimiendo la vida del actor y resultando pesados a los sentidos del espectador (Barba, 1992: 92-96).

ocultándose en mis venas, como la ágil llama recorre las altas vigas de una casa.

Recién con el parlamento de Fedra “Tené piedad de una enamorada” (*miserere amantis*) del v. 671 emergerá una disforia que, casi sin solución de continuidad, dotará de tensión los siguientes enfurecidos enunciados del joven Hipólito. El conocido pasaje posterior de la falsa acusación que Fedra hace frente a Teseo se estructura con el mismo procedimiento retórico consistente en diferir el objeto para construir expectativa:

*Th.*: —...*te quidquid e uita fugat  
expromis? Ph. Eheu, per tui sceptrum imperi,  
magnanime Theseu, perque natorum indolem  
tuosque reditus perque iam cineres meos,  
permitte mortem. 867-871*

*Teseo*: —...¿Por qué no me revelás qué cosa te hace huir de la vida?

*Fedra*: —¡Ay! Por el cetro de tu autoridad real, magnánimo Teseo, y por la vida de nuestros hijos y por tu regreso y por lo que pronto han de ser mis cenizas, permitime morir.

Resultarán los versos condenatorios de la reina en 901-902 los que darán fin a la secuencia de acumulación de tensión para volver, como en la escena con el ahora acusado, a alimentar otro módulo de tensión preestallido, esta vez de Teseo quien, a su vez, tendrá en su decir (*dictum*) otra demora (*cunctatio*) conformada por el relato detallado de la persecución y venganza de la que hará objeto a su hijo (vv. 903-958) presumiblemente culpable de atentar eróticamente contra su madrastra.

En estos parlamentos el discurso frena la acción aunque la promete (rasgo, además, constituyente del pudor trágico); sin embargo, esta maniobra discursiva consistente en eludir continuamente ese ajuste esperado entre lo “real” y lo “imaginario” no hace más que activar esperanzas de futuro entre los integrantes del *convivio* quienes, posiblemente, tiendan a cerrar el circuito de lo incompleto. Estaríamos frente a dispositivos textuales que atienden el erotismo estético y salen a la caza de la predisposición expectatorial (para volverla expectatorial) y su mantenimiento en un enclave convivial.

A la vez, el episodio de los vv. 991 y ss., con el relato del Mensajero, pone en evidencia la injusticia (*iniuria*) de la acusación y lo innecesario de la muerte de Hipólito, rasgo de inferioridad que incentiva en la recepción la identificación y la compasión por colmar de atributos empáticos a la víctima. Si bien el tópico de la narración de lo terrible es inherente a la estructura convencional de la tragedia en general, asistimos en el pasaje de los vv. 991-1122 una vez más a una represión (*contentio*) que estimula y está en condiciones de manipular afectivamente al público contingente, tanto por su temática como por su formato y extensión.

Hacia el final de la pieza, en la escena de la confesión de Fedra acerca de la falsa acusación de los vv. 1156 y ss., aún antes de la disforia de cierre escénico, se recurre otra vez a la *ars rhetorica* con la *contentio* hasta los versos que fundan la verdad trágica y revelan el crimen (*nefas*) en los vv.1192-1195:

*falsa memoravi et nefas,  
quod ipsa demens pectore insano hauseram,  
mentita finxi. uana punisti pater,  
iuuenisque castus crimine incesto iacet.*

He dicho mentiras y fingí con falsedades terribles la impiedad, que yo misma en mi locura había inventado dentro de mi pecho delirante. Vos castigaste, padre, cosas que no existen, y yace un joven puro víctima de una acusación impura.

Por otra parte, de acuerdo con lo que afirmábamos más arriba, resulta viable hacer referencia a los numerosos datos didascálicos inscriptos en los parlamentos, indicadores de una precisa prescripción escénica que impacta en el ordenamiento de la actuación (*actio*) propiamente dicha. En ese sentido —y a modo de ejemplos—, podemos examinar algunos procedimientos textuales orientados a “poner en escena”.

Del v. 360 al 386 la Nodriza describe a Fedra en términos morfológicos que diseñan la operatoria del comportamiento actoral:

366: *erumpit oculis ignis et lassae genae  
lucem recusant*

...estalla en sus ojos el fuego y sus párpados eluden, débiles, la luz.

374 y ss.: *...vadit incerto pede,  
iam viribus defecta*

...vaga con pie inseguro, abandonada ya por las fuerzas

381: *lacrimae cadunt per ora*

...las lágrimas caen por su rostro.

O la voz de Hipólito marca el paso escénico y el gesto de la Nodriza en los vv. 431-432:

*Quid huc seniles fessa moliris gradus  
o fida Nodriza, turbidam frontem gerens*

¿Por qué, fatigada, trasladás con esfuerzo hacia acá  
tus pasos de anciana, oh fiel nodriza, portando la  
frente turbada y con aire de tristeza?

En estos versos la proxemia resulta diseñada o sugerida por deícticos del tipo “acá” (*huc*) cuya profusión en todo el texto señala el eventual uso del espacio. En un mismo nivel operan ciertas secuencias de relatos internos cuya redundancia —se supone que se observa lo que se narra— solo se explica por una metateatralidad de disposiciones para la actualización de la representación, tal como sucede en los vv. 585 y ss. en el parlamento de la nodriza dirigido a Fedra:

*terrae repente corpus exanimum accidit  
et ora morti similis obduxit color.  
attolle vultus, dimove vocis moras.*

En tierra ha caído súbitamente su cuerpo sin vida y  
un color semejante a la muerte ha cubierto su rostro.  
Levantá la mirada, sacudí esa detención de tu voz.

Del mismo modo, se encuentran intervenciones que describen la dinámica del uso del espacio escénico y los estados de ánimo, tal como puede apreciarse en boca del Coro en los vv. 989-990 refiriéndose al ingreso, al modo del mismo y a la gestualidad del personaje del mensajero:

*Sed quid citato nuntius portat gradu  
Rigatque maestis lugubrem vultum genis?*

Pero ¿qué trae el mensajero con pie apresurado y por  
qué moja su rostro lúgubre de tristes mejillas?

Frente a lo que queda del cuerpo de Hipólito, Fedra, desesperada, anuncia en el v. 1177 de qué manera se va a suicidar (“...en mi funesto pecho voy a hundir la espada,...”) y lleva a cabo en los vv. 1181-1182 el acto de entregar, como ceremonia de duelo, parte de su cabello cortado, una práctica habitual de los ritos fúnebres:

*placemus umbras: capitis exuvias cape*

*Laceraeque frontis accipe abscisam comam.*

Aplaquemos las sombras: tomá los despojos de mi cabeza y recibí la cabellera cortada de mi frente herida.

El cuadro de prescripciones resulta notorio, asimismo, en otras escenas, como acontece en los vv. 704-705 al rechazar Teseo el contacto físico de su esposa:

*Procul impúdicos corpore a casto amove*

*tactus —quid hoc est? etiam in amplexus ruit?*

Alejá de un casto cuerpo tus impúdicos contactos.

¿Qué es esto? ¿Incluso se me viene encima para abrazarme?

Si bien abundan los pasajes de vigor verbal en los que la potencia de la imagen remite a un impresionante cuadro que excede la palabra para instaurar, casi sinestésicamente, la sensación de una presencia somática, creemos que basta el horror de Teseo al recibir los despojos de su hijo en los vv. 1247 y ss. y en 1265-1266 para dar cierre a ejemplos distintivos de la potencialidad escénica:

*Huc, huc, reliquias vehite cari corporis*

*Pondusque et artus temeré congestps date.*

*Hippolytus hic est?*

Aquí, aquí traigan los restos del querido cuerpo y  
denme este peso y estos miembros amontonados sin  
orden. ¡Hipólito es este?

-----  
*Hoc quid est forma carens*

*Et turpe, multo vulnere abruptum undique?*

¿Qué es esto carente de forma y repulsivo, rasgado  
por completo por tantas heridas?

A este tipo de utilización de los parlamentos senecanos Vizzotti (2007) le atribuye una “voluntad de representación” en el encuadre de una marcada concepción performativa:

Incluso si la tragedia nunca fue representada, es claro que el texto muestra una voluntad de representación, ya que hay acciones concretas y efectivas que están claramente explicitadas en el entramado textual. Existen otras situaciones, más convencionales si se quiere —y quizás por eso no poseen el peso probatorio de los pasajes anteriores—, que llevan consigo indicaciones escénicas que requieren posturas corporales específicas, como las súplicas. Tanto el pedido de la nodriza a Fedra durante su agón con la reina, donde nada se dice de su postura aunque sí es clara su actitud (246-248), o el ruego de Fedra a Hipólito, donde sí está indicada la actitud que debe adoptar el personaje, cumplen esta función... (Vizzotti, 2007: 70)

Se advierte, además, en *Las Troyanas*, la presencia de una concepción espectacular propicia para la provocación de efectos en la recepción, habida cuenta de que “*Troades* indaga y explora las posibilidades subversivas del teatro del horror a través de un efectivo despliegue de representaciones dentro de la representación” (Vizzotti, 2014: 255).

Por ello sostenemos que no solo la comedia *palliata* plautina (siglos III y II a. C.) y su enunciación, provista de dispositivos de captación perceptiva y conmoción del eventual espectador, se inscriben en una tradición metateatral y de intervención convivial,<sup>31</sup> sino también la tragedia de Séneca, al confluir en la constitución de una teatralidad de tensividad de inminente detonación y de enunciados que construyen su propia supervivencia de eventual expectación ajena. Nos referimos a secuencias frecuentes de parlamentos cuyo destino no es la interacción dialógica ficcional, sino la afectación pragmática<sup>32</sup> del espectador en una proyección hacia la platea (*cavea*), lo que supone la coacción o manipulación de una complicidad estética.

Si bien las diversas especulaciones sobre la posibilidad de puesta en escena de la obra dramática senecana han conducido al lugar común (*locus communis*) de la irrepresentabilidad, sostenemos que desde el examen de los enunciados de aquella, mediante la bipolaridad *performance/fictio* y la prescripción de verdaderas partituras de una *actio*, esas secciones parlamentarias parecen prever el impacto sobre el receptor al modo de efectos de lectura vinculados con lo afectivo y en paradójica consonancia con la noción estoica de la tranquilidad del alma (*tranquillitas animi*).

Tanto el espacio virtual de la representación (*poesis locus*) como el que media entre contingentes agentes escénicos y receptores devienen construcciones del soporte psicofísico de la fase pasional del discurso teatral. Emoción, placer

---

31 Nos referimos al hecho de que el discurso de la escena involucra al público en un simulacro de intervención en la dimensión espectacular: los parlamentos no solo simulan una dialéctica interna de la escena propia de la ficción sino que “salen a la caza” del “contagio cenestésico” de Barba o al establecimiento del “espacio de acción compartida” de las neurociencias aplicadas al teatro (cfr. Barba, 1992; Sofía, 2012; Pricco, 2014).

32 Léase aquí “pragmática” desde la perspectiva de un discurso en el que predomina el efecto sobre la afectividad y la voluntad de los interlocutores por sobre los posibles sentidos.



y razón —en ese orden— habilitan la adhesión en términos retóricos a la ficción, por lo que el crimen terrible (*nefas*) y la iniquidad o falta grave (*scelus*) trágicos estructurantes, resultan sostenidos por una semiótica de las pasiones<sup>33</sup> en tanto el principio rector de la *ratio* requiere del *furor* para su desarrollo.

Así, pueden constituirse los lineamientos de una didáctica al modo de embriones de *actio* en el enunciado: una provocación de conmoción emocional (*commovere*) como instrumento del *educare*, un didactismo hacia la *ratio* por medio de la “locura” o “descompensación emotiva total” de los personajes (*furor personarum*) devenido ejemplo (*exemplum*).

## Hacia una provisoria matriz de lecturas de la tragedia de Séneca

Estas consideraciones adquieren la índole de una posible matriz de lectura de las tragedias de Séneca, en general, y de *Fedra*, en particular, e intentan un ingreso a la indagación de esta textualidad dramática desde presupuestos retóricos ligados a la *performance* y a la seducción. Más allá de análisis filosóficos o literarios, la dramaturgia de Séneca también provee instrumentos pertenecientes al estatuto propio de lo teatral (casi independientemente de todos los argumentos en contra de su actualización en el aquí y ahora de la escena) y a su insoslayable cruce con la técnica retórica (*ars rhetorica*) en la operatoria de seducción del espectador, sin

---

33 Las emociones, desde un punto de vista pragmático, no estarían enteramente en los textos, sino que resultarían un tipo particular de efecto de sentido que se produce en las personas (en el caso del teatro, en el auditorio o público en *convivio*) a través de las operaciones interpretativas que estas realizan para darle sentido a esos paquetes significantes, previo impacto rudimentario y básico del efecto inmediato: una operación del *logos* precedida de una experiencia primaria, pre y paracognitiva, del *bios*.

el cual la teatralidad no puede constituirse como tal: la reciprocidad y solidaridad del *convivio* obliga al artefacto teatral, al *locus poesis*, a ejercer constantemente la seducción, a apelar, sobre todo, a la experiencia de los sentidos, es decir, a la *aisthesis*. Bien podría el teatro de Séneca, por medio de una saturación verbal en el encuadre de una hipérbole y un exceso, ir más allá del plano de la mera comprensión para alterar pasividades y provocar reacciones de índole psicofísica en el auditorio.

Entonces, resulta plausible la hipótesis de que ese componente emocional, afectivo, empático, presente en el texto dramático senecano, haya oficiado de insumo y paradigma para dramaturgias posteriores como la isabelina, necesitada, por el tipo de público y por la relación entre este y la *performance* escénica, de una lógica de efectos conmocionantes vinculados con tópicos y estructuras melodramáticos capaces de articular y provocar respuestas psicofísicas acordes con las exigencias de una teatralidad visceral y fuertemente anclada en demandas populares de efecto inmediato (*cfr.* Lucas, 2009; Cunliffe, 2015). A la vez, la impronta filosófica y la modalidad retórica de varias secciones de las tragedias de Séneca, pudieron resultar atractivas para sectores del amplio rango del público isabelino más ilustrado, lo que pudo significar un factor relevante para entender la afluencia de espectadores de todas las clases y grupos sociales.

Tal vez no sería aventurado conjeturar que la tradición trágica senecana se haya colado casi imperceptiblemente en parte de las vanguardias históricas (Expresionismo, por ejemplo) del siglo XX y en dramaturgias posteriores. En ese sentido, no podemos dejar de pensar en el *In-Yer-Face Theatre* (*cfr.* Sierz, 2001, 2011) británico a partir de la década de 1990 y en *Phaedra's love* (1995) de Sara Kane (*cfr.* Pociña, 2016) como deudores, de algún modo, de la virulencia visual y auditiva

senecana. El ámbito de estas posibles vinculaciones, relecturas y reformulaciones es el teatro comparado y allí, seguramente, habremos de dirigir nuestra atención. Aunque el nudo gordiano del que hablábamos al comienzo de este capítulo no pueda desatarse, la misma condición de irresolución provoca el deseo de volver a transitar la dramaturgia del autor latino en consonancia con aquella dilatación de la acción que alimenta la expectación, de modo que lo que algunos ven como escasa acción, está en condiciones de ser interpretado y evaluado como contención dinámica (*cunctatio*, *sats*, *contentio*, *praedigra*, etc.) que promete lo próximo. En ese sentido, la tragedia de Séneca conserva todo su arsenal kinésico y visual, retenido en grillas o gateras retóricas que, por un lado, potencian lo próximo y, por otro, a la manera de dosis explosivas y cruentas, mueven el piso emocional de los espectadores.<sup>34</sup>

Fedra misma sintetiza, con la represión de su deseo en ese péndulo que va de la razón a la locura, uno de los dispositivos discursivos fundamentales de la tragedia de Séneca en el v. 637 ya citado:

*libet loqui pigetque*

Deseo hablar y me arrepiento.

El juego de retención y demora junto a la exacerbación y las detonaciones verbal, somática, gestual y kinésicamente explosivas configuran una matriz de lectura de la obra

---

34 A modo de una operatoria de palimpsesto, una tradición de la brutalidad de una ostentación escénica propiamente senecana puede emerger en gran parte de la corriente del *In-yer-face-theater*. De acuerdo con Sierz (2011), el *In-yer-face-theater* conmociona al público por lo descomunal de su lenguaje y sus imágenes; inquieta a los espectadores por su franqueza emocional y los perturba. Afirma: "(...) a new sensationalism: whatever you think of in-yer-face theatre a sensibility which was characterised by explicit portrayals of sex and violence, with a fresh directness of expression, rawness of feeling and bleakness of vision..." (Sierz, 2011: 21).

trágica senecana que intenta, a nuestro entender, ir más allá de disquisiciones solo hermenéuticas, para adentrarse en problemáticas relativas al “teatrar” y sus derivaciones.

## Capítulo 4

### Teatro y ritual en la cultura judía medieval

La tradición del *purimshpil*

*Paula Ansaldo*

Las primeras formas teatrales que se desarrollaron al interior de la comunidad judía estuvieron, hasta entrado el siglo XIX, integradas en un contexto festivo y ritual: los denominados *purimshpiln*, las obras de Purim,<sup>1</sup> solo permitidas y llevadas adelante en el contexto de dicha festividad. Se trata, en este sentido, de fenómenos de teatro liminal (Dubatti, 2016), ya que si bien estos espectáculos remiten a la matriz convivial-poiética-expectatorial, eran representados únicamente como parte de las celebraciones de Purim y se encontraban al servicio del espíritu festivo de la ocasión.

Estas prácticas teatrales comenzaron a aparecer en las comunidades judías ya desde finales de la Edad Media, principalmente en Europa del Este, y estuvieron fuertemente influidas por el contexto circundante donde las poéticas del teatro religioso cristiano —como los misterios y los

---

1 La festividad judía de Purim se celebra el 14 del mes de Adar del calendario hebreo y, como desarrollaremos, recuerda la salvación de la aniquilación del pueblo judío en la antigua Persia.

milagros— ya estaban ampliamente desarrolladas. A pesar de esto, las manifestaciones teatrales se incorporaron a la celebración de las festividades judías al menos cinco siglos después de que el cristianismo hubiese adoptado el teatro. Esto se debió a que la condena al teatro por parte de las autoridades rabínicas logró retrasar largamente el desarrollo de prácticas teatrales al interior de las comunidades judías y, aun luego de su incorporación, estas estuvieron en todo momento reglamentadas y limitadas por las leyes y las autoridades religiosas.

En este trabajo abordaremos entonces las razones del rechazo de las autoridades religiosas judías, que constituyó una forma de expresión del pensamiento antiteatral de la época. Nos detendremos luego en el surgimiento de las primeras poéticas teatrales judías en el contexto de permisividad propio de la fiesta de Purim e indagaremos en su funcionalidad en relación a la festividad, así como también en las principales características que estas obras tomaron, y en las similitudes y diferencias con otras poéticas teatrales contemporáneas que influenciaron su desarrollo.

## **La fiesta de Purim y la adopción del teatro por el judaísmo**

La fiesta de Purim conmemora un episodio atribuido a la comunidad judía del Imperio Persa que se encuentra narrado en la *Megilat Esther/El libro de Ester*, libro que forma parte de los *Ketuvim*, los Escritos que, a su vez, se encuentran contenidos en el *Tanaj*, es decir, lo que la tradición cristiana denomina Antiguo Testamento. El libro cuenta la historia de cómo los judíos de Persia se salvaron de la aniquilación planeada por Hamán, el visir del rey Asuero, gracias a la influencia de la astuta reina Ester y de su tío Mordejai.

A diferencia de prácticamente cualquier otra festividad judía, la fiesta de Purim implica una suspensión provisoria de ciertas prohibiciones religiosas y supone ciertas prácticas que durante el resto del año son fuertemente reprobadas, y que durante Purim no solamente se permiten, sino que se vuelven obligatorias para dar cumplimiento al ritual. Por esta razón, tradicionalmente se emparenta la celebración de Purim con el Carnaval, puesto que el principio que rige la festividad es el de la inversión de valores, ya que ese día el mundo se pone de cabeza.<sup>2</sup> Ya a partir de la Edad Media, la festividad adquirió el carácter de un día de desobediencia y de desorden. Entre las licencias permitidas se encontraban la de beber vino hasta el punto de “maldecir al bendito Mordejai en lugar de al maldito Hamán”, es decir el permiso para emborracharse hasta llegar a confundir al héroe con el villano de la historia, a pesar de que para la cultura judía beber en exceso no era algo bien visto. Por otro lado, se invitaba a la gente a disfrazarse y, a pesar de la prohibición que rige en la Biblia contra el travestismo (Deuteronomio, 22: 5), era usual que los hombres se disfrazaran de mujeres y viceversa. Por último, este día estaba permitido asistir y producir teatro, mientras que en condiciones normales toda actividad teatral se encontraba fuertemente prohibida por las autoridades rabínicas.

El rechazo al teatro respondía a algunos de los argumentos propios del pensamiento antiteatral de la Edad Media:<sup>3</sup> desde la vida supuestamente licenciosa de los actores hasta

---

2 Seguimos a Bajtín quien sostiene en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* que “la orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el delante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante” (2003: 307).

3 Para un mayor desarrollo sobre el pensamiento antiteatral en la Edad Media ver Castro Caridad (1996).

el travestismo, así como el carácter no edificante de las obras que se concebían como una expresión de paganismo. En el caso específico del judaísmo, la condena a las representaciones derivaba principalmente de la vinculación del teatro con la idolatría, uno de los grandes tabúes de la ley judía, es decir la prohibición de crear imágenes que abarcaba tanto cuadros, esculturas, máscaras, como también representaciones teatrales en tanto imitación de la vida. De hecho, la prohibición del teatro que aparece en los textos sagrados judíos se encuentra en el *Talmud de Babilonia* en la sección donde se hace referencia a la idolatría (en hebreo *Avodah Zarah*), donde se señala que no se debería ir a los teatros o circos, ya que allí se realizan sacrificios y ofrendas en honor a los ídolos, por lo que se trata de espacios considerados “asientos del desdeñoso”, cuya compañía los piadosos tienen prohibido compartir. De esta forma, se concebía al teatro como un lugar de obscenidad e impudor, pero también como un espacio de idolatría y, por lo tanto, pagano. Se trata de una idea muy similar a la de algunos Padres de la Iglesia, tales como Tertuliano o San Juan Crisóstomo, quien sostenía que el teatro era “cosa de los que se alistan a combatir en las filas del Demonio” (cit. en Dubatti, 2016: 29).

Por estas razones, las obras de Purim constituyeron una forma particular de adopción del teatro que suponía una excepción al rechazo manifiesto de las autoridades religiosas. Hablamos de adopción del teatro por parte de la religión judía, en lugar de surgimiento del teatro a partir del ritual judío, en el sentido en que lo hace Rozik (2014a), quien considera que el teatro es un medio utilizable para cualquier tipo de propósito, mientras que el ritual es un modo de acción que puede emplear cualquier medio e incluso varios de ellos, por lo que concluye que, en todo caso, lo que una religión puede hacer es elegir adoptar o rechazar el teatro.



En este sentido, si bien la mayor parte de los historiadores coincide en que la influencia de la cultura cristiana circundante tuvo un peso importante en la adopción del teatro por parte de las comunidades judías, la Iglesia lo incorporó al servicio y desarrolló poéticas teatrales propias para ilustrar episodios de la Biblia (los milagros y los misterios) o el dogma cristiano (las moralidades), mientras que las autoridades judías le impusieron fuertes restricciones, limitándolo únicamente a la fiesta de Purim y manteniendo su oposición a cualquier otro tipo de manifestación teatral. Según Rozik, la predisposición de los rabinos para “aceptar costumbres cristianas e incluso paganas se explica, probablemente, por el entendimiento de que en ese día incluso el comportamiento ‘no judío’ podía tener un efecto beneficioso” (2014a: 158).

Podemos por tanto sostener que, en sus orígenes, el teatro que se desarrolló al interior de la cultura judía cumplió una función ancilar, útil, instrumental, con respecto a la religión, ya que contribuyó a liberar presiones y tensiones acumuladas, sin resultar un verdadero desafío ni un real cuestionamiento a la autoridad religiosa, puesto que contaba con su expresa autorización y estaba bajo su absoluta vigilancia. Esto se debió a que, como sostiene Massip, durante la fiesta “toda desinhibición está protegida por el rito” y, de esa forma, “no rompe el orden establecido sino que lo refuerza” (1992: 134).

En este sentido, al igual que el Carnaval en la cultura cristiana, el teatro que se desarrolló en las comunidades judías, funcionó durante este primer período como un “teatro de desregulación conservadora” (Dubatti, 2016) debido a que, lejos de implicar una ruptura con el orden establecido funcionaba como fuga momentánea, como un escape ocasional, que en un contexto de permisividad muy controlada y limitada, implicaba siempre una garantía del regreso

posterior a la normalidad, contribuyendo a reforzar la autoridad religiosa y resultando así complementario a la regulación. Seguimos en este punto a Dubatti, quien propone distinguir entre un teatro de regulación y otro de desregulación. Llama teatro de regulación a aquel que busca imponer o ratificar una determinada concepción institucional de orden social y político, sea de base civil, religiosa o civil-religiosa. Por otro lado, llama teatro de desregulación a aquel que busca fundar otros territorios de subjetividad al margen de las concepciones institucionalizadas impuestas por el teatro de regulación. Pero distingue internamente entre un teatro de desregulación “conservadora”, que resulta complementaria a la regulación teocéntrica, como en el caso de la fiesta de Purim o el Carnaval en la cultura cristiana, en oposición a una desregulación “antropocéntrica” que enfrenta a la regulación teocéntrica como alternativa de subjetivación.

## **El *purimshpil***

Si bien los primeros testimonios encontrados que hablan de representaciones teatrales durante la fiesta de Purim datan del siglo XVI, los historiadores han señalado que estos atestiguan una tradición preexistente que para ese entonces ya se encontraba fuertemente arraigada. Según Rozik, el entretenimiento de Purim consistía inicialmente en una parodia verbal, que no era necesariamente dramatizada sino que podía ser simplemente leída durante la comida festiva y sostiene que “esta costumbre de leer una composición humorística en la comida de Purim rápidamente evolucionó hacia la interpretación de obras breves y finalmente, obras largas” (2014a: 154). Los primeros *purimshpiln* fueron escritos en hebreo, pasando luego a representarse

mayormente en ídish. Estas primeras obras se realizaban en el contexto de la celebración, pero no en el espacio público sino en el ámbito del hogar, puesto que los *purimshpilers* (los actores de Purim) eran invitados a las casas de las familias más adineradas donde presentaban sus obras a cambio de dinero y, en algunos casos, de una invitación a unirse luego a la comida festiva. Puede verse cómo, en los primeros tiempos, estas representaciones se encontraban en estrecha relación de liminalidad no solo con el rito, sino también con las diferentes formas de teatralidad social, tales como el banquete festivo.

Por esta misma razón, la duración de las obras era corta, de manera tal que les permitiera visitar múltiples casas durante la festividad. Se trataba en general de grupos pequeños que se presentaban en ámbitos íntimos, pero en las ciudades más grandes los grupos teatrales podían llegar a tener trece miembros, con músicos incluidos. Como sucederá en el teatro judío posterior, la música jugaba un rol de gran importancia en los espectáculos, y muchos *klezmorim* (“músicos”), e incluso cantores de las sinagogas, se unían a los *purimshpilers* durante la temporada de la festividad, musicalizando las representaciones. La mayoría de estas obras se transmitía por tradición oral, incluidas las melodías musicales, por lo que los textos utilizaban la rima y las repeticiones a fin de facilitar su memorización por parte de los intérpretes.

En un comienzo, las obras representaban la historia del *Libro de Ester*, cuya lectura es obligatoria durante la celebración de Purim, pero progresivamente fueron tomando como material de inspiración otros episodios bíblicos, tales como el de José y sus hermanos, el sacrificio de Isaac, o el de David y Goliat, brindando representaciones teatrales de los principales relatos de la tradición judía de manera similar a los misterios en la cultura cristiana. Los historiadores

señalan que ya desde las primeras dramatizaciones se podían reconocer en estas obras signos de parodia, rasgo que se potenció con la evolución del género a lo largo del tiempo, tomando procedimientos cómicos de las poéticas de la farsa y la sátira. Esto se debía a que, como hemos visto, en Purim los artistas tenían el privilegio de contar con el permiso para parodiar su propia herencia cultural y religiosa. En este sentido, Belkin (2008) sostiene que la cultura popular judía se apoyaba mucho más que otras en el gran desarrollo de una alta cultura judía, puesto que la parodia solo funciona en la medida en que se esté muy familiarizado con el original. Por lo que, tanto los *purimshpilers* como el público debían conocer en profundidad las fuentes bíblicas de las cuales tomaban su inspiración los argumentos teatrales para ser capaces de disfrutar plenamente de la irreverencia de las obras. Estas eran expresión de un verdadero humor grotesco, con un gran desarrollo de parlamentos que contenían indecencias y obscenidades, insultos, blasfemias y muchas veces, un humor corporal, escatológico y pornográfico donde personajes serios y respetables de la historia bíblica original, como por ejemplo Mordejai, utilizaban gesticulaciones cómicas cargadas de alusiones sexuales.<sup>4</sup> Las obras de Purim se burlaban así de los patriarcas de la Biblia, parodiaban los rezos y textos sagrados, la santidad del *shabat* y de las festividades judías, y se apoyaban en un lenguaje vulgar y chabacano. En sintonía con el espíritu de Purim, estas obras rompían tabúes y preceptos puesto que, en el contexto de la inversión de valores carnalesca, la bufonería reemplazaba la seriedad y lo profano subvertía lo sagrado (Belkin, 2008: 38).

Asimismo, estos espectáculos incluían la participación de diferentes tipos de figuras cómicas, tales como bufones

---

4 Para un análisis de los argumentos de las obras de Purim, ver Belkin (2008).

y payasos, que por lo general llevaban adelante las escenas donde aparecía el humor físico y los elementos plenamente grotescos de las obras. Existían, en este sentido, distintos tipos de payasos: los bufones que se especializaban en los espectáculos para bodas se denominaban *badkhonim*, y los demás payasos se dividían principalmente entre *leitsim* (“pícaros”) y *nars* (“tontos”), dependiendo de sus características y las rutinas cómicas que protagonizaban. Estas figuras se emparentaban con las de los juglares, cuyas prácticas habían tenido un gran desarrollo y continuidad durante la Edad Media. Por otro lado, a partir del Renacimiento, algunos personajes provenientes de la *Commedia dell’Arte* comenzaron también a infiltrarse en las obras de Purim, como Pantaleone, Dottore y Capitano, quienes irrumpían en la acción o se fusionaban con personajes provenientes de las historias bíblicas, otorgándoles sus características y gestualidades típicas.<sup>5</sup>

Un claro ejemplo de la influencia de las tradiciones teatrales circundantes en las prácticas performativas llevadas adelante durante la fiesta de Purim lo encontramos en la figura del “rabino de Purim” (*Purim-Rabbi*), que se vincula tanto con la elección del “Papa de los locos”, como también con la poética cómica de los sermones bufos o jocosos que consistían en “monólogos de tema y composición libre que parodian una prédica seria” (Massip, 1992: 29) y que eran muy populares durante el Medioevo. En el caso de la cultura judía, el rabino de Purim se elegía entre los estudiantes de la *yeshiva* (“escuela”), se vestía con el atuendo típico que los rabinos utilizaban durante la época de las festividades y debía brindar un sermón paródico y burlesco en la propia sinagoga frente a una audiencia compuesta por hombres, entre los cuales se encontraba también el

---

5 Para un mayor desarrollo, ver Stern (2011).

verdadero rabino de la comunidad. Esta práctica expresaba la inversión de las jerarquías propia de la festividad de Purim, en este caso encarnada en el cambio de posición entre el maestro y el alumno, quien durante este día gozaba “de la típica licencia otorgada al bufón” (Rozik, 2014a: 238) y tenía, por tanto, permiso para realizar una sátira de las costumbres de su comunidad, de los textos y rezos sagrados y hasta de su propio rabino y líder.

Sin embargo, como hemos señalado, toda una serie de prohibiciones religiosas se imponía como un obstáculo para el desarrollo del teatro como algo más que un fenómeno alternativo durante la temporada de Purim. La *halajá* (“ley judía”) prohibía a las mujeres actuar en público debido al estricto respeto por el recato femenino exigido por las autoridades rabínicas y, como hemos visto, la ley también prohibía el travestismo, por lo que los personajes femeninos eran muy difíciles de cubrir fuera del contexto de la festividad. Por otro lado, la preeminencia de lo físico y el lucimiento de los actores a través del instrumento de sus cuerpos eran vistos, fuera del contexto de Purim, como elementos peligrosos que podían desviar a los intérpretes y a los espectadores del buen camino.

Sandrow sostiene que además de los religiosos, había también otro tipo de motivos que dificultaban el desarrollo de una práctica teatral profesional y regular, más allá del *purimshpil*. Por un lado, las obras estaban muy limitadas en su material dramático, puesto que se trataba de variaciones sobre los mismos episodios bíblicos una y otra vez y, a pesar de que muchas veces se mezclaban o se intercalaban con historias seculares o locales, nunca se recurría a argumentos completamente nuevos y originales (1996: 18). La autora considera que esta manera de componer las obras imitaba el proceso de estudio propio del Talmud, que consistía en la interpretación y reinterpretación, una y otra vez, del

mismo texto. Otro impedimento que Sandrow señala para su desarrollo era la ausencia de una base social que resultara un apoyo y un sostén para que el teatro pudiera ser una práctica profesional, ya que en las comunidades judías carecía de la valoración necesaria para recibir una subvención específica. Y aun si ese hubiese sido el caso, las comunidades judías no eran lo suficientemente prósperas y estables para destinar dinero a sostener una práctica teatral y, a diferencia de otros teatros, no podían contar con el apoyo económico de cortes o reyes. Esto impedía el desarrollo de una práctica actoral profesional, puesto que ningún actor podía vivir únicamente de las representaciones durante la temporada de Purim y las eventuales bodas en las que se presentaba el resto del año. Por último, la lengua en la que se desarrollaban las obras, el ídich, era acusada de no ser apropiada para un uso artístico, ya que incluso hasta mediados del siglo XIX, los intelectuales judíos usaron otras lenguas para la escritura de obras literarias.

Debido a estas razones fue solo a partir de los procesos de secularización que disminuyeron el peso de las autoridades religiosas que se produjo una mayor separación entre las esferas religiosas y no religiosas y que aparecieron en la vida judía nuevas prácticas teatrales. Asimismo, los procesos de emancipación que comenzaron en el siglo XVIII<sup>6</sup> trajeron una mayor apertura a la cultura secular que contribuyó al desarrollo de un teatro judío profesional. Este teatro heredó muchas de las características de la tradición teatral del *purimshpil*, tales como la atmósfera de intimidad

---

6 Victor Karady (2000) señala que, a partir de los proyectos de modernización política y económica de las sociedades europeas, se produjo entre mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, un cambio en la situación política, económica y social de los judíos. Debido a que los nuevos Estados Nación pretendían dar origen a una sociedad orgánica formada por ciudadanos jurídicamente iguales y culturalmente homogéneos, comenzaron en este período procesos de emancipación que permitieron una mayor integración de los judíos en las culturas europeas.

con el público, la alternancia entre lo cómico y lo serio, los procedimientos paródicos y la importancia dada a la música. De esta forma, las prácticas teatrales desarrolladas en el marco de la fiesta de Purim funcionaron como base y punto de partida para el teatro profesional judío que creció a lo largo del siglo XIX y que tuvo su auge durante la primera mitad del siglo XX.



## Capítulo 5

### *La verità effettuale della cosa*

Política y sociedad en el teatro de Nicolás Maquiavelo

Nora Sforza

*A pesar de que la representación de la humanidad degradada entra dentro de las características peculiares del género cómico, la Mandragola es sin duda alguna una comedia "triste", atravesada por una irremediable "negatividad" que abraza a todos los personajes.*

Francesco Bausi, *Maquiavelo*, 2015.

Nicolás Maquiavelo (Florencia, 1469-*ivi*, 1527) es tal vez uno de los autores italianos que más controversias ha generado a lo largo de la Historia. Ya en su siglo, y en especial por obra del cardenal Reginald Pole (Stourton, 1500-Londres, 1558)<sup>1</sup> y del jurista hugonote Innocent Gentillet (Vienne, 1532-Ginebra, 1588),<sup>2</sup> la figura del *quondam* secretario se transformaría

- 
- 1 En los años de la reforma de la Iglesia anglicana, y luego de la abierta ruptura de Pole con el rey Enrique VIII, el cardenal escribiría una *Apologia ad Carolum V* en la que, además de narrar la historia de su relación con el rey inglés, confutaba muchas de las ideas expresadas por Maquiavelo en *El Príncipe*. La obra quedará en versión manuscrita hasta 1744, cuando será publicada por el cardenal benedictino Angelo Maria Querini (Venecia, 1680-Brescia, 1755).
  - 2 Miembro del grupo de los monarcómanos (opositores a la monarquía absoluta y teóricos del tiranicidio) durante las Guerras de religión en Francia (1562-1598), Gentillet fue el autor del *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un royaume ou autre principauté [...]* contre Nicolas Machiavel Florentin, más conocido como el *Anti-Machiavel*. El texto de Gentillet, publicado de manera anónima en 1576, es la primera obra en la que se realiza una completa refutación de los principales escritos del Nuestro, base, además, de la formación de los ulteriores estereotipos del maquiavelismo y el antimachiavelismo (como el *Anti-Machiavel ou essai de critique sur le Prince de Machiavel de Federico II de Prusia*, publicado por Voltaire en 1740).

en sinónimo de espíritu cínico e inescrupuloso.<sup>3</sup> Como suele suceder con los grandes pensadores, también él ha sido más comentado y criticado que verdaderamente leído. Esto resulta aún más grave si tenemos en cuenta que Maquiavelo no ha dejado una obra monolítica, sino que sus escritos son el fruto de profundas reflexiones que fueron variando según lo hacía la inestable política peninsular de su tiempo, por lo que solo una lectura global y no parcial de su obra permite comprender sus múltiples contradicciones y sutilezas. Pero además, pensar en Maquiavelo solo como un teórico de la política es comprenderlo de manera fragmentada. En efecto, no es posible perder de vista su variada obra literaria (que incluye dos comedias; un cuento corto —*novella*— inspirado en la tradición boccacesca; un corpus de poesía histórica encomiástica, alegórica, satírica y amorosa; un corpus de prosa narrativo-descriptiva; diversas traducciones y un extenso epistolario) en la que reaparece una y otra vez la evolución de su pensamiento teórico. En este juego de espejos entre su obra política y su obra literaria, tampoco podemos olvidar que Maquiavelo, cabal hombre de su tiempo, pertenece a ese círculo florentino tan proclive a la *beffa* (Malaparte, 1982; Burke, 2000) que caracteriza la tradición boccacesca: en efecto, podemos pensar sin temor a equivocarnos en las *allegre brigate*, e imaginar

---

3 Alrededor de esta cuestión es interesante recordar tres definiciones que ayudan a comprender la visión negativa que se fue construyendo alrededor de Maquiavelo a lo largo de los siglos. Estas son las correspondientes a "maquiavelismo" (del francés *machiavélisme*, acuñado por el editor, filólogo y humanista Henri Estienne desde 1611), "*maquiavélico*" (del francés *machiavéllique*, desde 1578) y "maquiaveliano" (del inglés *machiavellian*, desde 1568). Con "maquiavelismo" se define la praxis ético-política "utilitaria" inspirada en las teorías presentes en *El Príncipe* (que de todas formas no son aquellas en las que realmente creía Maquiavelo, presentes en cambio especialmente en los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*). El adjetivo "maquiavélico" se asocia a la idea de intrigante, astuto, desprejuiciado en sus relaciones políticas y sociales; "maquiaveliano", en cambio, no tiene ninguna connotación negativa y se refiere a lo que es propio de Maquiavelo y de sus obras. (hecho)

a nuestro autor pergeñando junto con sus amigos todo tipo de burlas por las calles de su ciudad. De alguna manera, no es casual que el filme *Amici miei* (*Amigos míos*), ideado por Pietro Germi y finalmente llevado a la pantalla por Mario Monicelli en el no tan lejano 1975, tenga justamente a un grupo de chistosos amigos florentinos de mediados del siglo XX en el centro de la historia.

## De *Fiorenza* a *Florenzia*

Florenzia, la antigua *Fiorenza* recordada por el tatarabuelo de Dante Alighieri, Cacciaguیدا degli Elisei, en la *Divina Commedia* (Pd, XV, especialmente vv. 97-111) había sido proclamada república en 1115. Sin embargo, desde finales del siglo XIV se encontraba en poder del llamado *popolo grasso*, vale decir, la burguesía mercantil que logró establecer un régimen oligárquico por unos cuarenta años. Luego de un período de predominio de la familia Albizzi, los sectores medios que se habían visto excluidos del poder se unirían al resto de la población y encontrarían en Giovanni de' Médicis (Florenzia, 1360-*ivi*, 1429), ligado al *Arte de Calimala* (el gremio de los mercaderes de tejidos finos, perteneciente a las *Artes Mayores*) a su nuevo jefe. A su muerte, el poder de la familia —político y económico— continuó creciendo y su primogénito, Cósimo el Viejo (Florenzia, 1389-Careggi, 1464) se transformó en señor de la ciudad *de facto*, es decir que las tradicionales instituciones republicanas seguían vigentes pero solo en apariencia. A pesar de sus escasas aptitudes para la política, la breve experiencia de su hijo Pietro el Gotoso (Florenzia, 1416-*ivi*, 1469) en el poder no cambió las cosas y su primogénito Lorenzo el Magnífico (Florenzia, 1449-Careggi, 1492) se encargaría de legitimar definitivamente la magnificencia de su familia, gracias a la derrota de las

familias enemigas (v.g. los Pazzi) y a una política cultural de largo respiro que hizo entonces de Florencia la capital indiscutida del Renacimiento europeo. Pero además, a diferencia de otras ciudades como Milán, Ferrara, Mantua o Urbino, en las que las familias gobernantes (Visconti, Sforza, Este, Gonzaga, Montefeltro) solían tener un origen militar, la Florencia medicea se construyó a partir de un predominio que era también (y en principio fundamentalmente) mercantil, es decir ligado al dinero y no a la tradición feudal, a punto tal que el florín de oro —emitido en la ciudad desde 1252— sería hasta el siglo XV el indiscutido medio de transacción comercial de la Europa en formación.

La prematura muerte de Lorenzo desencadena, empero, un sinfín de transformaciones que alcanzan prácticamente a toda la región, quebrando el frágil y delicado equilibrio entre los distintos estados que componían la península italiana y que se había alcanzado luego de la firma de la Paz de Lodi, en la actual Lombardía, en 1454. El hijo de Lorenzo, Pietro el Infortunado (Florencia, 1472-Gaeta, 1503) gobernará la ciudad solo hasta 1494, cuando se produzca el descenso de las tropas del rey francés Carlos VIII Valois, el joven Pietro sea echado de Florencia y se inicien cuatro años de una rígida república teocrática guiada por el monje dominico Girolamo Savonarola (Ferrara, 1452-Florencia, 1498). Era el deseo de Savonarola volver a los antiguos usos de esa *Fiorenza*<sup>4</sup> de la que habíamos partido en este *excursus* histórico necesario para comprender la obra de Nicolás Maquiavelo.

Es entonces cuando Maquiavelo entra en la vida política de esta nueva fase de la República florentina, en la que

---

4 Será justamente *Fiorenza* el nombre elegido por Thomas Mann para titular su obra teatral de 1907 que relata el último día de la vida de Lorenzo el Magnífico en su diálogo con Savonarola, su último confesor.

cubrirá diversos encargos diplomáticos —sobre todo como secretario de la segunda cancillería— en Francia, Roma, el Imperio y frente a Cesare Borgia, el duque Valentino (Boucheron, 2018) y reorganizando las defensas militares de la República no ya con ejércitos mercenarios sino con milicias ciudadanas. Sin embargo, con el regreso de los Médicis en 1512 y la consecuente caída de la República, Maquiavelo será torturado, encarcelado y confinado. Pendía sobre él la acusación de haber formado parte de la conjura antimedicéa organizada por Agostino Capponi y Pierpaolo Boscoli. Desde su confinamiento, temida “muerte civil” en San Casciano —cercana localidad de la provincia de Florencia— el Nuestro escribiría *De principatibus (El príncipe)*. Dicho *opúsculo* —así mencionado en la famosa carta del 10 de diciembre de 1513, dirigida a su amigo Francesco Vettori— dedicado a Lorenzo II de Médicis, hijo de Piero (Florencia, 1492-Careggi, 1519) se convertiría en uno de los textos más comentados de la historia de Occidente. Empero, y a pesar de sus intentos por ganarse el favor de los Médicis, Maquiavelo nunca volvería a ocupar un cargo destacado en el gobierno. Sin embargo, faltaban aún algunas de sus obras más importantes, escritas en el contexto de su frecuentación de los *Jardines Oricellari*, círculo político-cultural creado alrededor de Cósimo Rucellai: los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* (el texto que mejor resume su verdadero pensamiento político filo-republicano, dedicado a Rucellai y a Zanobi Buondelmonti) y sus dos comedias: *Mandragola* (estrrenada en 1518 y representada en su versión definitiva, con el agregado de las canciones entre los actos en 1525) y *El arte de la guerra* (1519). En dicho año, la muerte de Lorenzo II de Médicis atenuó la desconfianza de la familia por las simpatías republicanas del *quondam* secretario, que pudo obtener algunos encargos diplomáticos de menor importancia. En este período Maquiavelo redacta la *Vida de*

*Castruccio Castracani* y las *Historias florentinas*, monumental obra historiográfica dedicada a ennoblecer los orígenes de su ciudad y a celebrar a la familia de Médicis. Completada en 1525, al año siguiente sería encargado de colaborar con Francesco Guicciardini para organizar la Liga de Cognac.<sup>5</sup> Los esfuerzos de la Liga resultarán vanos y, en el giro de menos de dos meses, la Fortuna sobre la que tanto escribiría Maquiavelo cambiaría radicalmente la Historia del tiempo con la caída de los Médicis, el regreso de la República florentina y el saqueo de Roma —perpetrado por las tropas mercenarias del emperador Carlos V el 6 de mayo de 1527 y verdadero fin de la fiesta renacentista—. Las sospechas de muchos republicanos florentinos acerca de la fidelidad de Maquiavelo a la república sería el último golpe de gracia que recibiría antes de fallecer, el 21 de junio de 1527.

## La *Mandrágora* en la pluralidad de los contextos teatrales de la(s) Italia(s) del Renacimiento

Como explicaba de manera magistral Carlo Dionisotti en su *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967), no es posible comprender la cultura peninsular si no se parte de la idea de ese pluricentrismo que ha constituido y constituye aún hoy su trazo indeleble. Tal concepto nos ayuda a comprender de qué manera, a raíz de la existencia de diversos estados en esa “Italia-no-Italia” (monarquías —hereditarias y electivas—, señorías, ducados, marquesados, repúblicas), es conveniente pensar en particularidades y especificidades (políticas, lingüísticas, sociales, económicas y culturales)

---

5 Liga creada en 1526 con el objetivo de poner fin a la hegemonía habsbúrgica del emperador Carlos V (también rey de España como Carlos I) en la península italiana, integrada por Francisco I de Valois, rey de Francia, el papa Clemente VII Médicis, Francesco II Sforza, duque de Milán, Florencia y la República de Venecia.

que varían de estado en estado. En el contexto específico de ese Renacimiento plural y dentro de las múltiples actividades llevadas a cabo en los distintos centros de poder político y económico —tanto de las cortes principescas como de las repúblicas— el teatro se constituyó como posible y efectivo legitimador de un poder político que, en sus orígenes, había estado signado tantas veces por la ilegitimidad. En este contexto, y luego de las primeras y productivas experiencias llevadas adelante en la corte Estense de Ferrara por Ludovico Ariosto (Reggio Emilia, 1474-Ferrara, 1533) como traductor, autor, actor y director, muchos otros autores, que generalmente recordamos por obras pertenecientes a otros géneros literarios, utilizarán al teatro en general —y a la comedia en particular— para describir a la sociedad en la que vivían, ora elogiándola dentro de lo que conocemos como literatura “de encomio”, ora criticándola abiertamente. Y como hemos anticipado más arriba, también Maquiavelo formó parte de este grupo de autores. En efecto, en el ámbito de la experimentación florentina del “hecho teatral” y luego del éxito duradero de las Sagradas Representaciones y de las numerosas vulgarizaciones de comedias plautinas y terencianas, las comedias de Maquiavelo abrirían el camino hacia un nuevo modelo de comicidad, en permanente tensión entre la carcajada abierta de la *allegra brigata* florentina y la sonrisa amarga de quien conoce profundamente la intrínseca maldad de los hombres y la labilidad de la Fortuna que los domina; esa misma comicidad que coloca en el centro de sus reflexiones cuestiones, situaciones y personajes que permiten a nuestro autor observar en el microcosmos de la representación escénica el macrocosmos de la cotidianidad florentina social y política, profundamente ligada a ese momento de “pasaje” que llevó a Florencia del gozo de las libertades republicanas a la progresiva y dolorosa constatación de su pérdida, durante el período mediceo.

Así, pues, en la ciudad del Lirio, durante buena parte del siglo XVI, vemos cómo el teatro cumpliría la doble función de entretener y amaestrar/disciplinar a la población.

En este contexto, ¿dónde se inserta la obra que nos ocupa? La fecha exacta de redacción de la *Mandrágora* es incierta, pero sabemos que fue representada en septiembre de 1518, como parte de los festejos por las bodas de Lorenzo II con Magdalena de la Tour d’Auvergne, por la Compañía de la Cuchara (*Compagnia della Cazzuola*), una de las primeras “compañías” de actores aficionados de Italia, que operan en el momento de pasaje del “teatro del autor” al “teatro del actor”.<sup>6</sup> Recordemos que la primera sala teatral “fija” llegará

---

6 En *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550) Giorgio Vasari narra en la vida de Giovanni Francesco Rustici el origen de la tal *Compagnia della Cazzuola*: “La Compañía luego llamada de la Cuchara (...) comenzó de este modo: siendo el año 1512, una noche durante la cena, en el huerto que tenía en el campo Feo d’Agnolo, jorobado, sonador de pifanos y persona muy agradable, ese Feo, el señor Bastiano Sagginati, el señor Raffaello del Beccaio, el señor Cecchino de’Profumi, Girólamo del Giocondo y el Baia, en un ángulo del huerto pusieron en la mesa un montoncito de argamasa con la cuchara dentro, tal como el día anterior la había dejado un albañil; por lo que tomó con ese cucharón o bien cuchara, un poco de esa argamasa, la puso toda en la boca de Feo, quien, por otra parte, esperaba con la boca abierta un gran trozo de *ricotta* y que viendo al grupo comenzó a gritar: ‘¡Cuchara, cuchara!’ Creándose, pues, por este incidente, la dicha compañía, fue ordenado que los hombres de e[[l]a fueran veinticuatro en total, doce de los cuales, como se decía en aquellos tiempos, descollaban, y doce no, y que la insignia de aquella fuera una cuchara, a la cual se agregaron luego esas botellitas negras que tienen el cuello y la panza gruesas, las que en la Toscana llaman cucharas. Su abogado era San Andrés, el día de cuya fiesta lo celebraban solemnemente, haciendo una cena y convite, según sus capítulos, bellísimos. Los primeros de esta compañía que descollaban fueron Iacopo Bottegai, Francesco Rucellai, su hermano Domenico, Giovanbattista Ginori, Girólamo del Giocondo, Giovanni Miniati, Niccolò del Barbighia, su hermano Medianoche, Cósimo da Panzano, su hermano Matteo, Marco Iacopi, Pieraccino Bartoli; y los que no, [el] señor Bastiano Sagginotti, [el] señor Raffaello del Beccaio, [el] señor Cecchino de’Profumi, [el] pintor Giuliano Bugiardini, [el] pintor Franc[esco] Granacci, Giovanfrancesco Rustici, [el] jorobado Feo, su compañero, el Talina, músico, Pierino Piffero, Giovanni Trombone y el Baia, bombardero. Los adherentes fueron Bernardino di Giordano, el Tálano, el Caiano, [el] maestro Iacopo del Bientina y el s[eñor]r Giovambattista di Cristofano, estañero, heraldos ambos de la señoría, Buon Pocci y Domenico Barlacchi. Y no pasaron muchos años (tanto fue creciendo en fama) haciendo fiestas y pasatiempos, que fueron nombrados [miembros] de esa compañía de la Cuchara el señor Giuliano de Médicis, Ottangelo Benvenuti, Giovanni Canigiani,



recién con la inauguración, en 1585, del Teatro Olimpico de Vicenza, ideado por el arquitecto Andrea Palladio. Hasta entonces, las representaciones teatrales se realizaban en diversos ambientes —internos y externos— por lo que era muy común que grandes artistas intervinieran en la realización de los telones de fondo que “indicaban” los espacios en los que transcurría la acción. En el caso del estreno de la comedia de Maquiavelo, las crónicas de la época recuerdan una muy elaborada puesta en escena realizada con telones en perspectiva por el pintor Andrea del Sarto (Florencia, 1486-1530, *ca.*) y el arquitecto, escenógrafo y pintor Bastiano da San Gallo, llamado “el Aristóteles” (Florencia, 1481-1551).

Frente a los ejemplos de otras comedias traducidas del latín al *volgare*, vale decir en vernáculo o incluso escritas desde un principio en *volgare* aunque tomando como modelo las estructuras, los personajes y las tramas del teatro de la vasta tradición plautina y terenciana; frente al mismo teatro de Ludovico Ariosto quien, a pesar de algunas alusiones contemporáneas en sus comedias, no logra acercarlas espacial y temporalmente a su público, compuesto en su gran mayoría por miembros de las cortes de Ferrara, Mantua y Milán,<sup>7</sup> la *Mandrágora* se presenta como la pieza teatral

---

Giovanni Serristori, Giovanni Gaddi, Giovanni Bandini, Luigi Martelli, Paulo da Romena y [el] jorobado Filippo Pandolfini. Y con estos, en un mismo grupo, como adherentes, Andrea del Sarto, pintor, Bartolomeo Trombone, músico, [el] señor Bernardo Pisanello, Piero cortador [de paños], el Gemma, buhonero y últimamente [el] maestro Manente da San Giovanni, médico. Infinitas fueron las fiestas que ellos hicieron en diversos tiempos. (...) Vino san Andrés, su abogado, el cual (...) les ordenó agradablemente que, para no abundar en gastos superfluos (...) se conformaran con una fiesta al año, principal y solemne, y se fue. Y ellos obedecieron, haciendo, por espacio de muchos años, cada año, una bellísima cena y comedia, que recitaron en diversas oportunidades, como se dijo en la vida de Aristóteles da Sangallo, *La Calandra* del [señor] Bernardo, cardenal de Bibbiena, *Los supuestos* y *La Cassaria* de Ariosto y la *Clizia* y [la] *Mandrágora* de Maquiavelo, con muchas otras.” (Vasari, (1943 [1550]: 259-266). Salvo cuando se indique lo contrario, las traducciones presentes en este trabajo nos pertenecen.

7 Solo con *La Lena* (ca. 1528), ambientada en Ferrara y con la edición definitiva en verso de su prime-

que más cabalmente logra ilustrar a esa Florencia renacentista, con sus tipologías humanas, sus conflictos, su espacio, sus costumbres, sus lenguajes y, por cierto, su ambivalente, corrupta y cínica moral. Esa Florencia (y no ya la añorada *Fiorenza*) que Maquiavelo, profundamente consciente del valor de esa *verità effettuale della cosa de la que hablara en el capítulo XV de su Príncipe*, había logrado conocer desde su privilegiado observatorio de la segunda cancillería florentina.<sup>8</sup> En un verdadero juego de espejos, la política, la sociedad y el teatro se funden en la obra del Secretario, siendo imposible a este punto de los estudios sobre su obra, estudiarla separando sus escritos políticos de aquellos literarios y de su riquísimo y extenso epistolario, pues los unos se nutren de los otros y queda claro que muchos aspectos relevantes de su pensamiento político se insinúan, o bien se presentan abiertamente, dentro del orden teatral. Y, según él mismo afirma en el Prólogo de la comedia, la Florencia presente en

---

ra comedia, *La cassaria* (1529-1530), Ariosto, considerado el creador del teatro cómico moderno italiano, logrará acercar definitivamente su teatro al mundo de su tiempo.

- 8 Ya Francesco De Sanctis, en su canónica *Historia de la literatura italiana* (1983 [1870]), daba a esta comedia un carácter fundacional. Según el político y crítico campano, Maquiavelo supo dar a su obra una grandísima fuerza dramática, siempre profundamente ligada con la realidad circundante. Así, dirá De Sanctis, recordando en cierta forma la famosa carta de Niccolò a Francesco Vettori, del 10 de diciembre de 1513: “se distinguían dos tipos de comedias: de ‘enredos’ y de ‘carácter’. Comedia de enredos fue llamada [aquella en la que] el interés nace de los desarrollos de la acción, como eran todas la comedias y los cuentos —*novelle*— de ese tiempo, y también las tragedias. Se buscaba el efecto en la extravagancia y en la complejidad de los sucesos. Comedia de carácter fue llamada [aquella en la que] la acción es el medio para mostrar un carácter. Y son definiciones viciosas. Por una parte existen comedias descomunales por demasiada acumulación de intrigas; por otra, comedias pequeñas por demasiada pobreza de acción. Maquiavelo reúne las dos cualidades. Su comedia es una verdadera y propia acción, muy vivaz en sus movimientos y situaciones, animada por fuerzas interiores que se presentan como fuerzas o instrumentos, y no como fines o resultados. El carácter es puesto a la vista vivo, como fuerza operativa, no como calidad abstracta. Lo más profundo del pensamiento brota desde las formas más alegres y obscenas hasta la más vulgar y cínica bufonería (...). Está allí todo Maquiavelo, el hombre que jugaba en la hostería y el hombre que meditaba en el escritorio.” (De Sanctis, 1983 [1870]: 634)

la trama hoy puede ser otra ciudad mañana: no solo porque el *locus* en el que transcurre la acción puede cambiar, sino porque —y creemos que aquí está contenido el gran drama maquiaveliano— la naturaleza humana es, tristemente, la misma en todo tiempo y lugar y, por tanto, no importa demasiado el dónde y el cuándo, cada vez que existe una semejanza en las mudables actitudes de los hombres y mujeres.

Maquiavelo nos coloca, pues —y quizás más que cualquier otro autor de su época— frente a esa civilización florentina, a caballo entre las grandes esperanzas del Humanismo del siglo XV y las desilusiones y los terribles miedos que culminaron, justo el año de su muerte (1527), en el saqueo de Roma. El Maquiavelo de la *Mandrágora* es, pues, un autor que por entonces ya ha escuchado las terribles prédicas proféticas de Savonarola, quien comandaba a los florentinos para que se arrepintieran de sus pecados y quemasen todos los objetos no religiosos en las grandes *hogueras de las vanidades*; ha escrito *El Príncipe* (1513-1514); ha traducido la terenciana *Andria* (entre 1515 y 1517 o 1518) y conoce (y reconoce) como ningún otro el valor de las intrigas políticas, la natural maldad de los hombres y la importancia de la palabra como cautivante y fatal medio para convencer. Volvemos sobre este punto, aún a riesgo de parecer reiterativos: la cultura florentina en la que crece y se desarrolla el Nuestro había cimentado buena parte de su desarrollo justamente en la capacidad de utilizar la palabra justa, en la circunstancia adecuada (y, en este sentido, imposible olvidar la importancia de la tradición cuentística toscana, —desde el anónimo *Novellino* en adelante— de la que también él mismo participa). En este complejo mundo, Niccolò, en una especie de cautivante y penoso oxímoron, logra combinar sabiamente la risa y la amargura; mas, por cierto, su risa ya no puede ser aquella compuesta y correctísima presentada por Baldassar Castiglione en su *Libro del Cortigiano* (1528),

sino más bien esa otra con la cual Maquiavelo podía hacer visibles las amarguras de sus propias desilusiones personales y políticas. En efecto, el sentimiento y la visión del mundo que tiene Maquiavelo, al decir de Croce “no son los de un cínico, porque tiene el anhelo de la bondad y la pureza, pero tienen por cierto algo de pesimismo, porque él no ve en la realidad ningún espiral por el que pueda penetrar dichas bondad y pureza, dado que la realidad es como una pelota, bien cerrada en sí misma, en sus propias codicias, en su propia lógica utilitaria, y esos ideales sublimes quedan frente a él, dolorosamente impotentes” (1991: 221).

Por cierto a nosotros, lejanos (en un sentido espacial, temporal y lingüístico) lectores-espectadores de esta comedia suya, nos resulta difícil saber —a pesar de los numerosos y muy variados documentos que describen el impacto que la comedia produjo luego de las primeras representaciones en diversas ciudades italianas,<sup>9</sup> en las que iban variándose aspectos ligados con la puesta escénica— cuál habrá sido la verdadera recepción de ese público variopinto y multiclasiista (cortesano y popular) que pudo verla en los primeros decenios del siglo XVI. Por cierto, el tratar de comprender

---

9 La vigencia de la *Mandrágora* permite comprender la permanencia de su éxito hasta nuestros días. Además de considerar las numerosas representaciones de la obra en muchísimos escenarios del mundo, no queremos dejar de mencionar la “transcripción” cinematográfica dirigida por Alberto Lattuada con Rossana Schiaffino, Philippe Leroy, Romolo Valli y el inefable Totó, segura garantía de la más exultante comicidad *all’italiana* (1965). Por lo que respecta a nuestro país, Nino Fortuna (Olazábal) —abruzés radicado en la Argentina y fundador, a finales de los años 1940 del “Piccolo Teatro Italiano di Buenos Aires” y, en 1954, de la Asociación Italo Argentina— representó *la Mandrágora*, en una traducción del padre de la primera Lucrezia de la historia del teatro nacional, María Lina (Carucha) Lagorio (Buenos Aires, 1924-1999). A estas primeras representaciones seguirán las de la Compañía de Santiago Doria en el Teatro Larreta (Buenos Aires, 2003) y más tarde (2004), en la ciudad de Córdoba, aquellas realizadas por “Il teatrino dei coraggiosi”, grupo teatral aficionado activo en esa provincia desde 1960, con una interesante adaptación del gran botánico riocuartense Alfredo Elio Coccucci. La última versión pudo verse en 2018 en el Teatro Payró de Buenos Aires, con dirección de Fernanda Alarcón.

las inmensas variaciones sufridas a lo largo de los años alrededor del concepto de lo cómico sigue siendo uno de los problemas más complejos que deben resolver los estudiosos del teatro.<sup>10</sup> pues evanescencia misma del hecho teatral y la transformación de lo cómico a lo largo de los siglos hace prácticamente imposible aprehender con precisión los elementos que despertaban la hilaridad del público que buscaba entender ese exquisito juego dialéctico entre el *cómico del significado* y el *cómico del significante*.<sup>11</sup> Es en este complejo contexto en el que irrumpe la comicidad maquiaveliana —burlona y provocadora a un tiempo— de su gran comedia, producto no solo de una “invención lingüística, sino también de una posición diferente hacia lo cómico, ya no considerado como una transcripción, más o menos fiel, de Plauto y de Terencio más Boccaccio, sino como una representación de la *realidad* de los personajes (y no de los *tipos* de la tradición clásica)” (Antonucci, 1995: 33). Y entonces, a pesar de que Maquiavelo nombraría a sus escritos de ficción como *ghiribizzi* (“extravagancias”) en un intento (¿quizás inconsciente o tal vez bien consciente, dentro del juego retórico de la falsa modestia?) de “banalizarlos” y quitarles gravedad e importancia, lo cierto es que el Secretario logrará extraer de ellos “el sentimiento fresco y vivo de lo

---

10 “Las actitudes hacia la comicidad varían a través del tiempo. (...) Las propias burlas cambian. Son tan difíciles de traducir de una época a otra como de una cultura a otra. Lo que hace reír a una generación tiene poco efecto en la siguiente. Por lo tanto, hay un lugar para la historia de la risa lo mismo que para una sociología o antropología de la risa. (...) ¿Cuándo una broma no es una broma? ¿Cuándo, dónde y para quién una broma dada es graciosa o no? ¿Cuáles son los límites, las fronteras de lo cómico? ¿En qué medida cambian las bromas desde distintos puntos de vista y cómo se transforma su significado en el tiempo?” (Burke, 2000: 107-109). Es evidente que estas afirmaciones permiten, no solo comprender la naturaleza de lo cómico en los albores de la Modernidad clásica, sino incluso reflexionar acerca de algunos fenómenos sociológicos que explican el pasaje de las “burlas” de un sector a otro en las sociedades de todos los tiempos.

11 Cfr. Altieri Biagi. De manera particular remitimos al cap. I “Dal comico del ‘significato’ al comico del ‘significante’” (1980: 1-57).

humano, que luego trasladaba a los razonamientos serios, embebiendo con ellos, muy subterráneamente, la teoría general y las máximas eternas, evitando que esta teoría se volviera pura abstracción.” (Chabod, 1987: 229).

Como decíamos, *la Mandrágora* es —junto con la *Clizia* de 1525— una de las dos comedias completas de Maquiavelo que han llegado hasta nosotros. Notemos que no hay una fecha exacta que nos ayude a seguir su genealogía, vale decir los pasos compositivos del texto. En realidad, el único manuscrito no autógrafo lleva la fecha de 1519 y la primera edición impresa, aunque no posee lugar de edición o año, es probable que haya sido realizada alrededor de 1520. Tampoco se sabe si esta primera edición tuvo que ver con un pago efectuado directamente por Maquiavelo o con algún tipo de ayuda por parte de varios amigos para que la pudiera publicar. Esta primera edición es interesante pues recrea las condiciones de representación en ocasión del matrimonio del hijo de Piero de’ Médicis con Magdalena de La Tour d’Auverge. Como en tantas otras ocasiones festivas, también en esta oportunidad las representaciones teatrales forman parte de un aparato que incluía —a lo largo de varias jornadas— banquetes interminables, dentro de los cuales se realizaban diversos bailes, cantos y puestas en escena de diversas obras. En este caso, por ejemplo, la *pièce* de Maquiavelo se representó junto con otras dos de Lorenzo Strozzi, perteneciente a una notable familia florentina, muy amigo de nuestro autor y a quien este le dedicaría su tratado *Del arte de la guerra*.

Maquiavelo busca mantener lo que era la incipiente tradición de la comedia italiana, que respetaba los lineamientos canónicos de los cinco actos con las tres unidades de tiempo, espacio y lugar, un prólogo y también una canción entre acto y acto, agregadas por pedido expreso de su amigo Guicciardini y musicalizadas por Philippe Verdelot, en

ocasión de una puesta en escena durante los carnavales de Módena de 1526, para que fuera cantada por la joven amante de Maquiavelo, Bárbara Raffacani Salutati.

Aunque escrita entre enero y febrero de 1518, Maquiavelo retrotrae la acción de su *pièce* a 1504 y narra la historia de *Messer Nicias*, un doctor en leyes con algo del Calandrino boccaccesco y del personaje del pedante que surgiría con inusitada fuerza en la comedia italiana renacentista a partir de la tercera década del siglo XVI. Nicias, casado con Lucrecia, siente aproximarse la vejez y se lamenta por no tener hijos. Mientras tanto Calímaco, joven florentino, ha regresado recientemente de París pues allí ha escuchado tantos encendidos elogios acerca de la belleza de la joven que no desea otra cosa más que poseerla (observemos, pues, un primer avance de la parodia: no hablamos de amor en el sentido *stilnovista* o incluso petrarquesco, sino en la búsqueda de un goce que —al menos en principio— apunta simplemente a una satisfacción erótica inmediata y corporal). El parásito Ligurio, asiduo concurrente a la casa de los Calfucci, conociendo la pasión de Calímaco, elabora un plan comparable al que pudiera pensar un estratega militar, para que el joven pueda encontrarse con Lucrecia: con un juego lingüístico de indudable efectividad cómica, Ligurio le presenta Calímaco a Nicias como un renombrado doctor en medicina, capaz de curar la esterilidad con una poción de mandrágora que la joven deberá ingerir pues, según los herboristas medievales, la planta, cuya raíz tiene la forma de la anatomía genital masculina, poseía efectos afrodisíacos.<sup>12</sup> Pero el problema es que, si bien esta cura asegura el embarazo, el primer hombre que yacerá con Lucrecia luego de beber la tisana estará destinado a morir. Frente a esta

---

12 Se trata de una planta venenosa, típica de los bosques de la zona mediterránea, de hojas grandes que caen en el verano y de flores blancas o violetas.

infeliz perspectiva, *Messer Nicias* no dudará en buscar por las calles de esa Florencia ya no más *Fiorenza* a un joven para que sea conducido a la habitación de su esposa, con quien deberá permanecer hasta el alba. El obstáculo a este complejo plan será, sin embargo, la resistencia de la honesta mujer, a quien deberán convencer primero su madre y luego su confesor. Naturalmente, el joven raptado no será otro que el mismísimo Calímaco, quien le confesará a Lucrecia todo el plan pergeñado. Esta, entonces, se decidirá a continuar haciendo por amor y por placer lo que en cambio le había sido impuesto por la fuerza.

Pero volvamos ahora al Prólogo de la obra. ¿Qué cuestiones busca develar Maquiavelo en él? En primer lugar, comentarnos la fábula que se va a narrar, en la que encontramos muchos aspectos en común con algunos personajes y relatos del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio (v.g., el cuento VI de la III Jornada en el que Riccardo Minutolo, al igual que el Calímaco de la *Mandrágora* logra, por medio de un subterfugio, transformarse en el amante de Catella, una joven que no pensaba en absoluto engañar a su marido, pero que finalmente “al saber entonces (...) cuánto más sabrosos eran los besos del amante que los del marido, cambió su dureza en dulce amor hacia Riccardo; desde ese día en adelante, muy tiernamente lo amó y obrando sabiamente, muchas veces gozaron de su amor”). Pero a diferencia del Certaldino, Maquiavelo no se concentra solo en mostrar el triunfo del placer sino que más bien se centra en presentarnos de qué manera el mundo se divide entre aquellos que engañan con astucia y aquellos otros que, ingenuamente, se dejan engañar. A todos ellos se los puede reconocer porque, en mayor o menor medida, poseen algún dejo de maldad que privilegia la satisfacción personal y no el bien común (ese, y volvemos sobre el asunto que, nostálgicamente, había puesto Dante en boca de su tatarabuelo Cacciaguida en Pd, XV).



## Entre el *Nachleben* warburgiano y los embates de la Modernidad

Ahora bien, en la extensa y famosísima carta que Maquiavelo escribe a su amigo Vettori el 10 de diciembre de 1513, en la que narra la cotideaneidad de su confinamiento y menciona el haber completado *El príncipe* —las alusiones al diálogo amoroso con la Antigüedad clásica son francamente numerosas. En este trabajo no es posible extendernos en ellas,<sup>13</sup> pero baste recordar que allí se expone de manera clara el ideal warburgiano del *Nachleben der Antike*, vale decir del retorno de los Antiguos a la vida, y al diálogo con los “Modernos” ampliamente desarrollado por Maquiavelo. También en la *Mandrágora* esta cuestión se hace presente, pero aquí se desarrolla una verdadera tensión entre la tradición clásica (la estructura de la obra, el uso de nombres de la tradición greco-romana, entre otras cosas)<sup>14</sup> y elementos de gran modernidad, entre los que no es posible olvidar el exiguo número de personajes (ocho en total) con el que el Florentino logra una extraordinaria economía dramática. En el esquema mental de nuestro autor, cada uno de los personajes refleja algún aspecto particular de la sociedad florentina de su tiempo y, a la par, también es definido y reconocible por la lengua que utiliza. Así, Nicias, que parece haber leído mucho pero sin provecho alguno, usa proverbios, algunos giros parodiados del lenguaje cancilleresco y modos de decir típicos del florentino de la época; fray

---

13 La traducción integral anotada se encuentra en Sforza (2010).

14 Tales los casos de Calímaco, nombre de origen griego y cuyo significado remite a “quien lucha con valor”; el de Sóstrata, que nos recuerda al homónimo personaje de la terenciana *Hecyra* (ca. 165 a. C.); o el de Lucrecia que, aunque nos remita inmediatamente a la historia de la casta esposa del senador Colatino y al fin de la monarquía romana narradas por Tito Livio en su *Ad urbe condita* (Libro I, caps. 58-60), aquí termina desarrollando, como veremos, las mismas características que los demás personajes.

Timoteo, un lenguaje eclesiástico repleto de argumentaciones retóricas y en ciertos casos (como en la historia de las hijas de Lot) de parodia veterotestamentaria; Calímaco, el lenguaje solemne y vacío del literato que declama sus sentimientos a viva voz; Ligurio, el del astuto razonamiento político y militar; Sóstrata, el de una argumentación en línea con las antiguas bases teóricas, según las cuales la debilidad moral y la inferioridad natural y jurídica de las mujeres debía ser vigilada por el varón; mientras, por fin, la anónima mujer que habla en la iglesia con Timoteo resume en una breve escena la fuerza disruptiva del lenguaje obsceno y del doble sentido, típicos de ese clima burlón del que hemos hablado. La otra novedad es, sin duda, que todos los personajes tienen el mismo desparpajo y la idéntica determinación que puede encontrarse en muchos de los protagonistas reales de los sucesos históricos presentados por el Florentino en *El Príncipe*, en la *Descripción del modo en que el Duque Valentino mató a Vitellozzo Vitelli, Oliverotto de Fermo, el Señor Pagolo y el Duque de Gravina Orsini* o en las *Historias florentinas*: en efecto, los unos y los otros tienen presente solo el fin que se han propuesto obtener<sup>15</sup> y, en este sentido, Maquiavelo juega con esos aspectos de una triste realidad “efectual” que lo ayudan a pensar en la construcción de una realidad distinta, donde la fuerza dominante de una juventud indómita pueda doblar inclusive a la Fortuna más adversa y despiadada.

La *Mandrágora* entonces, podría ser leída como una tipologización y al mismo tiempo como la síntesis de una búsqueda de modelos de príncipes (Callímaco/Lucrecia)<sup>16</sup> y de *condottieri* (Ligurio/Fray Timoteo) que deben enfrentar

---

15 En relación con este *topos*, cfr. Federico II de Prusia (2002 [ca. 1738]).

16 Recordemos que el *Speculum principii* (*Espejo del príncipe* o bien *Manual de virtudes para uso de los reyes*) fue un género literario de origen latino (v.g. *De clementia* que Séneca escribe a su discípulo, el joven Nerón), ampliamente difundido durante el Medioevo y la primera Modernidad clásica.

la torpeza y estupidez de un *messer* Nicias, en muchos aspectos tan cercano al Calandrino boccacesco pero a la vez profundamente arraigado en la (a)moralidad cotidiana de la Florencia de su tiempo, “una moralidad que distingue el bien del mal, pero que reconoce cómo el bien y el mal operan del mismo modo en el mundo, y que no rechaza una categoría por otra, sin desconocer a la vida misma” (Russo, 1975: 93). En efecto “los personajes de la *Mandrágora* obran según la lógica de su utilidad y de su placer, y cada uno, sin embargo, va derecho por su mismo camino, y no será justamente Maquiavelo quien se escandalice de esta regla” (ibídem: 91). De este modo, si por un lado Maquiavelo se aleja enormemente de esa idea que, en el siglo siguiente, haría suya el poeta neolatino Jean-Baptiste Santeuil, llamado Santolius (París, 1630-Dijón, 1697) acerca de que la sátira puede, por medio de la risa, corregir las costumbres (*castigat ridendo mores*), por el otro nos permite reflexionar acerca de las relaciones existentes entre su idea teórica de príncipe y su puesta en acto, no ya en la gran escena de la política sino en la cotidianeidad ciudadana. ¿O acaso las acciones de Callímaco, Ligurio o Fray Timoteo no nos recuerdan que para Maquiavelo

(...) un príncipe, y máxime un príncipe nuevo, no puede observar todas aquellas cosas por las cuales los hombres son considerados buenos, dado que a menudo necesita, para mantener el estado, obrar contra la palabra dada, contra la caridad, contra la humanidad, contra la religión. Y sin embargo es necesario que él tenga un ánimo dispuesto a conducirse según qué vientos de la fortuna y qué variaciones de las cosas lo mandan (...) y no apartarse del bien si se puede pero saber entrar en el mal si lo necesita?. (Maquiavelo, 2013: 94)<sup>17</sup>

---

17 Capítulo XVIII “Cómo los príncipes deben guardar su palabra dada”.

## Del *ethos* comunal a la *ratio* individual

*Ed è, sempre fu e sempre fia,  
che 'l mal succeda al bene, il bene al male  
e l'un sempre cagion de l'altro sia.*

Nicolás Maquiavelo, *L'Asino d'oro*, V, 101-105.

¿Cuál era el objetivo de Maquiavelo al describir de este modo a sus personajes, con esta sonrisa suya, mixta de burla y melancolía? Es interesante ver cómo nuestro autor, en el momento mismo en el que enumera en el “Prólogo” a los personajes de la comedia —“una joven sagaz (...) un amante mezquino,/ un doctor poco astuto,/ un fraile mal vivido,/ un zángano, benjamín de la malicia...”<sup>18</sup> (70)— está ya pensando en una fuerte caracterización de cada uno de ellos.

Desde este punto de vista, mucho se ha hablado de un “plano alegórico”, el cual mostraría a *Messer Nicias* asociado a la figura del Gonfaloniero de la República florentina, Pietro Soderini, dado que este último tenía una mujer muy bella, aunque incapaz de procrear. O bien a Lucrecia asociada *in primis* a la castísima esposa de Colatino, símbolo de la más perfecta virtud romana,<sup>19</sup> y por cuyo suicidio —según la tradición heredada desde Tito Livio (2015)— Tarquinio

---

18 Esta y todas las citas de la obra, salvo que se indique lo contrario, corresponden a la edición de Raimondi (1984).

19 Recordemos que Dante había colocado a la Lucrecia romana entre los espíritus magnos del Limbo. En este sentido, ver Dante, *Divina Comedia*, Infierno, IV, vv. 127-129: “A Bruto vi, el que arrojó a Tarquino,/ a Cornelia, Lucrecia, Julia y Marcia,/ y solo, puesto aparte, a Saladino.” (*Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,/ Lucrezia, Julia, Marzia e Corniglia;/ e solo, in parte, vidi 'l Saladino.*) y Paraíso, VI, vv. 39-41: “Sabes qué hizo desde las Sabinas/ al dolor de Lucrecia en siete reyes,/ venciendo en torno a todos los vecinos.” (*E sai ch'ei fe' dal mal delle Sabine / al dolor di Lucrezia in sette regi, vincendo intorno le genti vicine.*). Las traducciones pertenecen a Angel Battistessa.

el Soberbio, último rey de Roma, debió abandonar la ciudad, dando así inicio a la edad republicana de la antigua Roma.<sup>20</sup> Sin embargo, cada vez que se reflexiona acerca de los protagonistas de la *Mandrágora*, los mismos se nos aparecen francamente alejados de esos estereotipos que, presentes en el teatro cómico hasta inicios del siglo XVI, poblarían aún más los escenarios europeos a partir del triunfo de la comedia del arte.

Tomemos por ejemplo el caso de Calímaco: este, si bien en algunos momentos podría mostrarnos la imagen del enamorado que tantas veces encontramos en las comedias plautinas y terencianas, aquí se devela, en cambio, como alguien que, a diferencia del típico enamorado retórico, azucarado, melindroso y sobre todo incapaz de alcanzar su amor sin la fundamental ayuda de los siervos astutos,<sup>21</sup> demuestra una gran determinación para satisfacer sus propios deseos en relación con Lucrecia, a quien el joven no conocía sino “por mentas” (*topos*, este último, también tantas veces presente en las comedias latinas y en la tradición de la cuentística de los siglos XIV y XV).

(...) y nombró a la señora Lucrecia, esposa de *messer* Nicias Calfucci: a la cual dedicó tantos elogios acerca de su belleza y sus modos, que hizo quedar perplejos a todos nosotros, y despertó en mí tal deseo de verla que, dejando de lado cualquier otra decisión, sin pensar más ni en las guerras ni en las paces de Italia, me dispuse a venir aquí. Al llegar he encontrado que la fama de la señora Lucrecia es mucho menor que la verdad, cosa que sucede rarísimas veces. (acto I, escena I: 73)

---

20 En efecto, Lucrecia se había suicidado por no haber podido soportar la vergüenza después del estupro sufrido a manos de Sexto, hijo del rey.

21 Un célebre ejemplo contemporáneo a Maquiavelo sería, v.g., el que muestra la relación entre Erófilo y Volpino en la ariostesca *Cassaria*.

Pero Calímaco<sup>22</sup> se debate entre su arrogancia —aquella que le da la seguridad de poder obtener su deseada presa fácilmente— y el temor de que Ligurio (el típico parásito “benjamín de la malicia”) lo engañe. Si para el Florentino su modelo de príncipe se debate constantemente entre la Virtud y la Fortuna, aquí Calímaco es también arrastrado por dos aspectos de su personalidad (seguridad/temor) que lo obligan a aceptar la colaboración de Ligurio, quien es presentado por el propio Calímaco como “intermediario de matrimonios” (acto I, escena I), pues “si Callímaco finalmente ve coronado su sueño de amor, si prevalece su juvenil atrevimiento es, justamente, porque lo ayudan de manera decisiva dos maduros, cínicos y extraordinarios consejeros (extraordinarios también como figuras teatrales), Ligurio y Fray Timoteo” (Anselmi, 2008: 150). Y será al mismo Ligurio a quien el autor confíe la tarea de ofrecer una más exhaustiva definición de sí mismo, profundamente ligada al campo semántico de la guerra, con la que Maquiavelo une esta obra a su tratado *Del arte de la guerra* que publicaría el editor florentino Bernardo di Giunta, en 1521: “quiero ser el capitán y ordenar al ejército para la batalla campal” (114). En efecto él, con su fría determinación y su capacidad de actuar velozmente (piénsese en la escena VI del acto III en la que cuenta a Fray Timoteo el modo en que la joven “abortó por sí misma”), muestra bajo la máscara de la burla y de la comicidad, algunas de las características que debería tener el príncipe descripto por el republicano Maquiavelo.

Al pensar en la contraparte de Ligurio, el Florentino creó la figura de *Messer Nicias*, “doctor en leyes” el que, bien lejos de representar a un hombre sabio, cree en la existencia de “San Cuccú” (clara alusión al *cocu* —cornudo— francés)

---

22 Como dijimos más arriba, Calímaco es el único nombre de origen griego de toda la *pièce*, vale decir “el que combate bien”.

y usa un lenguaje que, en algunos momentos, recuerda aquel que algunos años más tarde utilizarían Francesco Belo, Pietro Aretino y el mismo Giordano Bruno para construir sus respectivos personajes de los pedantes.<sup>23</sup> Nicias es quizás el personaje mayormente falto de esa antigua y llorada virtud de la otrora *Fiorenza*, desde el momento en que, no solo no duda en empujar a su propia mujer a los brazos de un mancebo, sino que no piensa siquiera en el hecho de que esta acción suya traería como consecuencia nada más ni nada menos que la muerte del mismo. Aquí, naturalmente, regresa el concepto —nunca escrito por “el Maquia”, como solían llamarlo sus amigos— de que “el fin justifica los medios” y tal vez, una vez más, la irónica burla del tiempo presente se transforma en melancolía por el pasado. Pero será sobre todo en el personaje del otro “maduro”, Fray Timoteo, en quien esta idea aparecerá con mayor intensidad; en efecto, justamente en el punto central de la *pièce*, vale decir en la escena XI del acto III (en la que el confesor es ayudado por la tampoco nada virtuosa Sóstrata, madre de Lucrecia), el astuto fraile afirmará que “el fin ha de ser considerado en todas las cosas” (101).

En realidad, como observa con exquisita agudeza Maristella de Panizza Lorch, “este *confessoro* es producto y reflejo de su ambiente, un mundo de mercaderes en el cual el comerciar es una obligación y todo está regulado por la ley de la mercancía” (1980: 321) y su modo de actuar, en efecto más cercano al de un mercader que al de un religioso, había sido ya comprendido tanto por Boccaccio y muchos

---

23 Respectivamente *Il pedante* (1529); *Il Marescalco* (1531); *Candelaio* (1582). Obsérvese que, considerando la fecha de composición de las nombradas comedias, será justamente Maquiavelo quien delineará, si bien de manera aún incompleta —quizás también porque no era siquiera su intención la de profundizar ulteriormente dicha caracterización— la figura del pedante, de uno de los personajes que más éxito tendrán en el teatro cómico dentro y fuera de Italia a partir de la tercera década del siglo XVI.

de los autores canónicos de la cuentística medieval como también, naturalmente, por el mismo Maquiavelo quien, de esta forma, podrá insertarse en la tradicional polémica antifrailesca y —usando la máscara de la comedia— denunciar el estado de corrupción general de la Iglesia de su tiempo, desatada hacía poco por la Reforma luterana, aún si “ningún fraile presente en el público habría podido reconocerse a sí mismo.” (ibídem: 329).

En este clima de personajes altamente corrompidos (y aquí es imposible no imaginar a Maquiavelo escuchando los sermones de Girolamo Savonarola en la iglesia de Santa Croce, mientras el fraile dominicano —último confesor de Lorenzo el Magnífico— en las postrimerías del siglo XV, exhortaba a los florentinos a arrepentirse de sus pecados y a quemar todos los objetos superfluos en las “hogueras de las vanidades”) la única que es juzgada como “apta a gobernar un reino” (Ligurio, acto I, escena III: 77) es Lucrecia, quien muestra aquí su propia capacidad de pasar de “objeto” del deseo (recordemos que Calímaco había decidido regresar de París con el solo objetivo de poseerla) a moderno “sujeto” de la acción.<sup>24</sup> Así, en la escena IV del acto V, Calímaco referirá a Ligurio las palabras aparentemente dichas por la joven luego de la noche de amor. En ellas, a pesar de algunas alusiones a la literatura de los ciclos caballerescos (“yo te tomo como señor, protector, guía”, p. 121), puede claramente observarse tal transformación, aunque

---

24 Creemos que ni siquiera un personaje de la extraordinaria fuerza dramática de la ruzantiana Gnuva en el *Parlamento de Ruzante que había venido del campo* —obra de datación incierta— puede demostrar con tanto vigor esta transformación. En relación con la posición de la mujer en la sociedad renacentista, es siempre central el estudio de Margaret King, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio* (1995), así como su artículo “La donna del Rinascimento” (Garín, 2005). Por otra parte, es interesante contraponer la idea que tiene Sóstrata, madre de Lucrecia, quien piensa que “una mujer que no tiene hijitos, no tiene casa. Muerto el marido, queda como una bestia, abandonada por todos” (escena XI, acto III).



nos atravesase la duda de por qué el breve monólogo de Lucrecia no sea dicho por ella misma sino por Calímaco, dejando nuevamente en un cono de semisilencio la voz de la mujer (Sforza, 2012).

(...) dado que tu astucia, la estupidez de mi marido, la simpleza de mi madre y la maldad de mi confesor me han llevado a hacer aquello que jamás habría hecho por mí misma, quiero juzgar que esto venga de una disposición celeste, que así lo ha querido y no soy capaz de rechazar lo que el Cielo quiere que yo acepte.<sup>25</sup>  
(acto V, escena IV: 121)

A diferencia de muchas otras obras contemporáneas (entre las que claramente colocaría a la *Clizia*, escrita por un maduro Maquiavelo que ya lo ha visto todo y a quien nada ni nadie lo sorprenden) en donde las historias narradas concluyen con un verdadero regreso a ese orden establecido, que no es otra cosa que el orden que debe primar en la sociedad, aquí Lucrecia, el único personaje que podía representar aquella tradición, aquellas costumbres, aquellos valores que hubiera sido necesario mantener, también cae, se corrompe para aceptar alegremente su nuevo destino, en principio decidido por los demás, pero por fin elegido por ella misma. Maquiavelo dice que Lucrecia era capaz de gobernar un reino, pero aceptando su nueva condición, ¿qué reino podría gobernar? Como vemos la corrupción, finalmente, vence sobre la moral y las antiguas costumbres, sobre la antigua tradición florentina de los padres fundadores, sobre las generaciones anteriores que habían hecho de *Fiorenza* un espacio de esplendor no solo cultural sino también político y económico, donde se privilegiaba una

---

25 Este texto hacía referencia a la organización de la milicia florentina.

ética representativa de todo un cuerpo social y no la individualidad de los sujetos.

Es así como Anne Paolucci sostiene que “en su dramatización cómica del rapto de Lucrecia, Maquiavelo muestra la última degradación de un mundo en el que sus valores intrínsecos han sido invertidos” (1980: 625). De esta forma, “si en el teatro clásico los malos entendidos y las ambigüedades producidas por la intriga eran hacia el final allanados y la verdad descendía para iluminar a todos los personajes, el cierre de la *Mandrágora* instituye, en cambio, una realidad bifronte, en la que Nicias seguirá ocupando el rol del giro cómico, el costado de las ilusiones y de la mentira” (Attolini, 1997: 246), Lucrecia mostrará esa ductilidad en el actuar, esa capacidad de transformación verdaderamente camaleónica que el mismo Maquiavelo exaltará como valor fundamental del nuevo príncipe y, finalmente, se consolidará la construcción de un pacto intergeneracional de jóvenes enérgicos y de maduros consejeros quienes, unidos, buscarán “desquiciar las viejas, compromisorias e hipócritas costumbres de la dirigencia de Florencia y poner en movimiento una revolucionaria energía al mismo tiempo política y antropológica, vital para el futuro de Florencia como para el de cualquier Estado en el plano civil y militar” (Anselmi, 2008: 150-151). De la mano del *quondam* secretario, la alegre burla teatral se transformaría, pues, en un triste espejo donde reflejar una realidad hecha de corrupción, cinismo y mentiras.

## Anexo

### Bibliografía general sobre la obra de Maquiavelo

- Allacci, L. (1755). *Drammaturgia. Accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*. Venecia, Giambattista Pasquali.
- Angelini, F. (1986). Teatri moderni. En *Letteratura italiana*, Vol. VI: teatro, musica, tradizione dei classici. Asor Rosa, A. (dir.). Turín, Einaudi.
- Angiolillo, M. L. (1996). *Feste di corte e di popolo nell'Italia del primo Rinascimento*. Roma, Edizioni SEAM.
- Antonucci, G. (1995). *Storia del teatro italiano*. Roma, Newton.
- Baron, H. (1993). *En busca del Humanismo cívico florentino. Ensayos sobre el cambio del pensamiento medieval al moderno*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (1994 [1900]). *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Bari, Laterza.
- Borsellino, N. (1986). Il comico. En *Letteratura italiana*, Vol. V. Le questioni. Asor Rosa, A. (dir.). Turín, Einaudi.
- (ed.) (1967). Introduzione. En *Commedia del Cinquecento*, Vol. I. Milán, Feltrinelli.
- Borsellino, N. y Mercuri, R. (1972). *Il teatro del Cinquecento*. Bari, Laterza.
- Brion, M. (1977). *Maquiavelo*. Buenos Aires, Siglo XX.
- Burke, P. (1993). *El Renacimiento*. Barcelona, Crítica.
- (1995a). Il Cortigiano. En Garin, E. (comp.). *L'uomo del Rinascimento*. Bari, Laterza.
- (1995b [1986]). *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid, Alianza Forma.
- Burucúa, J. E. (2001). *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica —siglos XV a XVII—*. Buenos Aires/Madrid, Miño y Dávila.

- Burucúa, J. E. y Ciordia, M. J. (comps.) (1992). *El Renacimiento italiano. Una nueva incursión en sus fuentes e ideas*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires.
- Cruciani, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Bari, Laterza.
- Cruciani, F. y Seragnoli, D. (1987). *Il teatro italiano nel Rinascimento*. Bologna, Il Mulino.
- D'Amico, S. (1976). *Storia del teatro*. Milán, Garzanti.
- Davico Bonino, G. (1977). Introduzione. En *Il teatro italiano*, Vol. II: La commedia del Cinquecento, Tomo I. Turín, Einaudi.
- De Grazia, S. (1989). *Machiavelli in Hell*. Nueva York, Vintage Books.
- Delle Noci, A. (2012). *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*. Turín, Einaudi.
- (2014). *Niccolò Machiavelli letterato*. Roma, Bastogi Libri.
- Di Maria, S. (2006). Prose to stage: Machiavelli's Mandragola. *MLN*, Vol. 121, Nº 1: 130-153, enero. Italian Issue. Baltimore, The Johns Hopkins University Press,.
- Doglio, F. (1990). *Storia del teatro. Il Cinquecento e il Seicento*. Milán, Garzanti.
- Ferrucci, F. (2004). *Il teatro della fortuna. Potere e destino in Machiavelli e Shakespeare*. Roma, Fazi.
- Fido, F. (1974). Appunti sulla memoria letteraria di Machiavelli. *MLN*, Vol. 89, Nº 1: 1-12, enero The Italian Issue. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Francese, J. (1994). La meritocrazia del Machiavelli: dagli scritti politici alla *Mandragola*. *Italica*, Vol. 71, Nº 2: 153-175, Summer. American Association of Teachers of Italian.
- Granada, M. A. (1988). *Cosmología, religión y política en el Renacimiento. Ficino, Savonarola, Pomponazzi, Maquiavelo*. Barcelona, Anthropos.
- Greco, A. (1976). *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*. Nápoles, Liguori.
- Hight, G. (1996 [1949]). *La tradición clásica*, Vol. I. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- King, M. L. (1995). La donna del Rinascimento. En Garin, E. (ed.), *L'uomo del Rinascimento*. Bari, Laterza.

- Larivaille, P. (1984). *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli*. Milán, Rizzoli.
- Martelli, M. (2006). Machiavelli tra politica e letteratura. En AA.VV. *Storia della letteratura italiana*, pp. 110-122. Roma, Salerno.
- Mazzotta, G. (2008). *Cosmopoiesis. Il progetto del Rinascimento*. Palermo, Sellerio.
- Messisbugo, C. (1960 [1549]). *Banchetti composizioni di vivande e apparecchio generale*. Bandini, F. (ed.). Venecia, Neri-Pozza.
- Molinari, C. (1996 [1972]). *Storia del teatro*. Bari, Laterza.
- Ordine, N. (1996). *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*. Nápoles, Liguori.
- Padoan, G. (1978). La *Mandragola* del Machiavelli. En *Momenti del Rinascimento veneto*. Padua, Antenore.
- Pieri, M. (1989). *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*. Turín, Bollati Boringhieri.
- Pocock, J. G. A. (2008). *El momento maquiavélico. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica*, 2ª ed. Madrid, Tecnos.
- Raimondi, E. (1998 [1972]). *Politica e commedia. Il centauro disarmato*. Bologna, Il Mulino.
- Ridolfi, R. (1969). *Vita di Niccolò Machiavelli*, 2 vols. Florencia, Sansoni.
- Savonarola, G. (1927). *Poesie*. Piccoli, V. (introd. y notas). Turín, UTET.
- Velázquez Delgado, J. (2006). *Bajo el signo de Circe. Ensayos sobre el humanismo cívico del Renacimiento italiano e imaginario político de Nicolás Maquiavelo*. Piñón Gaytán, F. (pról.). Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- Viroli, M. (1994). *Dalla politica alla ragion di stato. La scienza del governo tra XIII e XVII secolo*. Roma, Donzelli.
- (1998). *Il sorriso di Niccolò. Storia di Machiavelli*. Bari, Laterza.
- Elesed quodit rat dolorrovide re et, to maximendebis alitatur, omni autem tempore ssinitatur autem ius.
- Debitam, qui sedicidebis evenihi liaecte natur, ipienis alisinimin prem hilicatt eaquaesto everferaeast endipsanis dest unt fugit, tem aut quiaepre nam fugiae susdae. Ut acid mod ut aut ulpa qui ut rem voluptate alis quo quostio saecumq uiaerspe

core nit eum dit aut as re nem. Nam, sunt occumenet ipit eum vel et lanis aut quis ese optaturem inveles quaestiore conectene pre aut dem is adipapidel iur sendam, occatios sint, nem ut lab imil ipsam rest eiciatet, que eum, totam auta dolum arumquistia aperum re, que aditi ipic testiorepre la nihillibusae volormolum, consed ut era nusam ex est inctatem vitessin prae. Et qui ut omnihiciene dolo illatem nihillit ut eum esti asi odit voluptat excestem es modi tem. Eheni simusda doles dendis dolorum quam, optist, suntem ut latur? Agnimagnis doluptaquam quis de im quatem aboreprae ligeni omnistrupat unt esent, cus alignam endi officae que consequenti bla dolorem fuga. Ihicilla si doluptas dent plant lab ipisi nis ium ipiciet di aut aut eium et odis doluptat eritatum sitionseque vollectint quidi dicimusdae ea peri optas el ium fugiatiusdae dit iscil modi sunt pelit, odiatasperit quiates equidem oluptatiam, tem etur?

Occae cor sit liquiat uriatur repe nosapient fuga. Dici dolo officis ut aut exferepta es audi di ut occae velignit, soluptae ni untisse caboremquiam nam, enducit et as es aut ad ut id quasit fugia doles es dolorectia con nitam, invelest, et erat aut ommodis numetur, qui quid evenissed magnatiae. Ut auditat ureictatibus renim enturit iossunt ut libus esequam, qui ut etur? Quia con nes quaes excea doloris at.

Aspelent mo oditat. Deliquunt exces et eosandis sed quibus utetur, con esequis cienda id minctem possime sinte posam nis dem. Occaepu dissimillant ressequam undit aliqui in est, sinciis des et doloratiam qui blatur?

Id quatiis aute veles exeriae eaquia vel molupta sundand itatem niminve litaqu nditatus ex eroviti ulpa vendit ut harum rem ne nem estios denda elest quam quas in cust es nonsequid quasi odi as unt, tem. Onsequias min plis quodi aribusamende optae ne verume pore occus, net quiatibusto iumet platur?

Uga. Aspedis eat ad molupta spersperum am, vultem int occus am, comnia cus consequo omnim sinus mo blabor sequia inust audaestissit alignam quibus, utaquas re velibus, inum assum rerovid quas volupta tustius eum est omnia dolo mos voluptatum volore, quos vidererro officillibus eos cullaut venihic iisint lam, sequasp.

## Capítulo 6

### El travestismo escénico en el teatro del Renacimiento

Un caso inglés y otro español

*Agustina Trupia*

#### Travestismos de antes y ahora

En este capítulo, abordaremos el procedimiento del travestismo escénico el cual resulta central en el teatro del Renacimiento. Para esto, propondremos dos modos de abarcarlo: uno correspondiente a lo extrateatral y otro concerniente al interior de las micropoéticas. Esto quiere decir que, por un lado, pensaremos en la prohibición que hubo en Europa en su conjunto para que las mujeres actuaran, lo cual resignifica el uso que se le dio al travestismo, atendiendo especialmente a dos territorialidades, Inglaterra y España. Por otro lado, evaluaremos dicho procedimiento como parte de las obras, aun cuando las mujeres participaban como actrices. En este segundo sentido, es propicio considerar que el travestismo no solo tenía que ver con varones que encarnaban personajes femeninos, sino que hubo una multiplicidad de piezas en las que los personajes femeninos se vistieron como varones o incluso encarnaron otro tipo de identidades. A esto se lo podría pensar como un rasgo barroco que se presentaba tanto en

las obras del período del teatro isabelino, como en las del Siglo de Oro español.

Para comenzar, nos gustaría mencionar que el término “género” es propio del siglo XX y del actual, con lo cual habría que tener ciertos recaudos metodológicos al aplicarlo de manera anacrónica a la época del Renacimiento. En este sentido, podemos afirmar que estamos trabajando con una base epistemológica alternativa a la concepción de teatro renacentista (Dubatti, 2011: 26). Tal como plantea Paul B. Preciado, en 1947 "el seudopsiquiatra estadounidense John Money inventa el término 'género', diferenciándolo del tradicional 'sexo' para nombrar la pertenencia de un individuo a un grupo culturalmente reconocido como 'masculino' o 'femenino'" (2017: 30). Producto de esto es que hablaremos en términos de varones y mujeres, aspecto que hoy resulta, en tanto sujetos ubicados en el siglo XXI en Buenos Aires, insuficiente por su binarismo y cissexismo. Más allá de las identidades de género de las actrices y actores, nos centraremos, sobre todo, en los procedimientos escénicos ligados a poéticas de actuación que se desprenden de los textos dramáticos y fuentes secundarias. Aplicaremos al estudio del teatro del Renacimiento, solo en determinados momentos, este concepto propio de una epistemología contemporánea —correspondiente a un momento posterior al de las obras aquí abordadas— de manera anacrónica y a conciencia. Nos limitaremos a utilizar la noción de género solo para referirnos a las identidades de mujeres y varones con el fin de poder explicar el procedimiento del travestismo escénico en cada una de las obras.

A modo de breve comentario, planteamos que el travestismo escénico en los siglos XV, XVI y comienzos del XVII puede pensarse como parte de la genealogía del transformismo actual, aunque es importante señalar ciertas diferencias. Es estimulante pensar al travestismo escénico en



el Renacimiento como un espacio para la experimentación en torno a la propia identidad. Como veremos en una de las obras, estas exploraciones pueden alcanzar espacios que se vinculan con formas fuera de lo humano incluso. En relación con la práctica transformista, Giuseppe Campuzano ofrece la siguiente definición en torno al término *drag queen*:

Resulta del “polari” (argot usado por homosexuales de la clase obrera de Londres durante las décadas de 1950 y 1960), en el cual *drag* proviene de la sigla equivalente a “*enters dressed as a girl*” (entra en escena vestido como chica), que Shakespeare anotaba en los márgenes de sus libretos en tiempos del teatro isabelino. (2007: 89)

Las prácticas *drag* actuales se diferencian por varios motivos del travestismo escénico por el hecho de que, en la escena transformista actual en Buenos Aires, conllevan una intención política, exceden la instancia escénica volviéndose parte de la identidad de los artistas, están ligadas a otro tipo de prohibiciones y poseen una tendencia a hacer estallar la organización binaria sexogenérica. Una principal divergencia es que el travestismo escénico en el Renacimiento puede ser entendido como conciliador al reforzar la norma; mientras que el transformismo actual, en la mayoría de los casos, busca hacer eclosionar el orden sexogenérico impuesto.

Como hipótesis del capítulo planteamos que el procedimiento del travestismo escénico en el Renacimiento —más allá de que otorgaba la posibilidad de encarnar personajes que no se correspondían con la identidad de quien actuaba y podía entonces ser visto como poseedor de un fin cuestionador del poder reinante—, debe ser comprendido como un refuerzo del *statu quo*: era una medida reguladora que evitaba malos entendidos en torno a la identidad de las

personas y ratificaba la cosmovisión vigente de aquel entonces. En este sentido, sugerimos con este análisis que el travestismo escénico no resultaba incómodo ni transgresor como podría parecer a primera vista.

Trabajaremos con dos comedias: una propia del teatro isabelino y otra del Siglo de Oro español con el fin de centrarnos en el travestismo escénico como procedimiento, teniendo presente la hipótesis para pensar de qué modo el travestismo se posiciona en torno al poder del momento. En ambas obras, estudiaremos el procedimiento central aquí abordado como una instancia que, según el caso, podría ser pensada como una puesta en abismo y como un procedimiento autorreflexivo. En primer lugar, elegimos, entre la multiplicidad de obras de William Shakespeare que podrían contribuir a analizar esta cuestión, *Noche de reyes* o *Lo que queráis* (*Twelfth Night* o *What You Will*). Según lo propuesto por Pedro Henríquez Ureña, “esta comedia debió de escribirse entre 1599 y 1600. Consta que se representaba en febrero de 1602 [y] solo se conoce en el Folio de 1623” (2007: 21). Esta micropoética es un ejemplo oportuno por la multiplicidad de juegos que se proponen en el interior de la obra, a partir del procedimiento del travestismo escénico.

En segundo lugar, tomaremos *La dama duende*, una de las primeras comedias de capa y espada de Pedro Calderón de la Barca estrenada en noviembre de 1629. Pensaremos esta obra en el contexto de la incorporación de las mujeres como parte de la profesionalización de la actuación que se dio en España. Este caso introduce una situación particular: la utilización del disfraz no estará vinculada con la realización de un personaje masculino por parte de uno femenino, sino con la construcción de una figura femenina alternativa, cercana a la imagen de un duende. Optamos por trabajar con esta obra, dado que otras de Calderón de la Barca como

*La vida es sueño* y *El escondido y la tapada* —junto con otras más que menciona Rosa Ana Escalonilla López (2001)— ya han sido vastamente abordadas desde el procedimiento del travestismo escénico. A partir del análisis de la obra aquí seleccionada, buscamos introducir una noción extendida de la idea del travestismo escénico que se corre de una visión binaria en la interpretación que podemos hacer. Esta ampliación de la concepción del travestismo escénico permitiría pensar en nuevas obras, hasta ahora no contempladas, que usaron este procedimiento. A su vez, da cuenta de la coyuntura actual en términos de la expansión de la categoría de género.

A modo de marco teórico general que rige la metodología y el punto de vista de este trabajo, partimos de lo desarrollado por Jorge Dubatti en relación a la Poética Teatral, en tanto disciplina de la Teatrológica, la cual “propone una articulación coherente, sistemática e integral de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio” (2010: 58). Esta área, dentro del Teatro Comparado, propone que el estudio de una micropoética debe estar contenido dentro de la dimensión territorial y de historicidad. Estos dos pilares serán tenidos en cuenta a lo largo de este trabajo en estrecha vinculación con la necesidad histórica. Adelantamos algunas de las particularidades políticas y sociales que corresponden a cada una de las territorialidades aquí abordadas y que hacen a la cuestión central del capítulo. En lo que refiere a la prohibición que tenían las mujeres para actuar en escena en Inglaterra, Henríquez Ureña menciona que “las compañías eran todas de hombres: no se admitieron las mujeres en escena hasta 1629, en que vino de Francia la innovación, favorecida por la reina Enriqueta María, de origen francés, esposa de Carlos I, y censurada por los puritanos” (2007: 16).

En lo que respecta a España, Teresa Ferrer Valls retoma el año 1587 como el momento en el cual se incorporó

a la mujer como actriz en las compañías teatrales. Según explica la autora, la fecha se relaciona “con una petición de la compañía italiana de Los Confidentes presentada al Consejo de Castilla, en Madrid, en noviembre de ese año en la que solicitaban licencia para poder representar en el corral del Príncipe con las actrices que llevaban en la compañía” (2002: 141). La licencia fue decretada el 18 de noviembre para que tres mujeres, esposas de actores de la compañía, pudiesen actuar. Sin embargo, la autora propone que, al menos, desde 1574 hay registros de compañías italianas que llegaron a España en las que actuaban algunas mujeres.

### ***Noche de reyes y la instauración (por un rato) de la disidencia***

Esta obra pertenece al momento de la producción dramática de William Shakespeare que Laura Cerrato (2007) denomina “segundo período o de transición creadora”, que se da entre 1593 y 1599. Durante esos años, Shakespeare se aparta de la tragedia y se dedica a la pieza histórica y a la comedia la cual, según plantea esta autora, está ligada al “mundo de la compasión y comprensión de las locuras humanas” (ibídem: 29). *Noche de reyes* es considerada una de las grandes comedias que escribió durante esos años. Para este análisis, usaremos la edición de la obra que se encuentra en el segundo tomo de las *Obras completas* de William Shakespeare, editadas por Losada en 2007.

Tal como sugiere Camila Mansilla, “el lenguaje del actor isabelino se produce por el cruce de dos grandes tradiciones —la retórica y el arte juglar—, que se articulan en el contexto de la realización profesional” (2008: 114). Los años del período isabelino fueron los de la profesionalización de la actuación, un proceso que no incluyó en ese momento a las

mujeres y que hizo que el teatro estuviera más bien ligado al poder monárquico. Como explica en su texto la autora, los actores debían intentar crear estrategias para no caer dentro de la ley del vagabundeo. Entre ellas, surgirán los certificados y la figura del protector, con lo cual entre “1516 y 1530, aumentan los actores que trabajan en las casas de la alta burguesía y de la nobleza” (Mansilla, 2008: 103). Los grupos puritanos, algunos de los cuales conformaban el pensamiento antiteatral, no permitían que se actuase en Londres pero, con el paso de los años (primero con el apoyo de la dinastía Tudor y luego con Isabel I, reina de Inglaterra entre 1558 y 1603), se desarrolló un mercado teatral y fue creciendo la profesión. Tal como propone Natacha Koss, “el origen del teatro comercial debemos buscarlo en los corrales españoles, los teatros isabelinos, franceses e italianos” (2020: 10).

Reponemos brevemente el argumento de *Noche de reyes*: la obra tiene como personaje principal a Viola, quien luego de una feroz tormenta que acechó a la embarcación en la que se encontraba con su hermano Sebastián, llega a las costas de Iliria junto con el capitán. Cree que su hermano mellizo murió en el hundimiento del buque. Viola decide vestirse de varón e ingresar al servicio del duque Orsino bajo el nombre de Cesario. El duque, enamorado de Olivia, doncella hija de un conde que se encuentra de luto por la muerte de su padre y hermano, envía a Cesario a que le transmita su amor. Olivia se enamora de Viola vestida como Cesario y, a su vez, ella se enamora del duque a quien no le confiesa su amor. Por su parte, el tío de Olivia, *sir* Tobías, junto con *sir* Andrés (otro pretendiente), el bufón y María (acompañante de Olivia) le harán una broma al otro sirviente, Malvolio, quien creerá leer una carta en la que su dama le declara su amor. A raíz de esto, se comportará como un loco frente a los ojos de Olivia y terminará encerrado en una habitación. Por otro lado, Sebastián llega al mismo país junto a su amigo

Antonio y cree que su hermana murió ahogada. Por su parte, Olivia le declara su amor a Cesario y de esto es testigo *sir* Andrés, quien entonces lo reta a duelo, pero Cesario se niega a pelear. Al llegar Antonio, lo confunde con Sebastián y se ofrece a pelear por él. El bufón confundirá, a su vez, a Sebastián con Cesario. De esta manera, Sebastián y Olivia se terminarán casando. En el final, se revela la confusión cuando se encuentran dos personas iguales y se resuelve el conflicto con un triple casamiento: el duque se casa con Cesario, quien confiesa ser Viola; Olivia se casa con Sebastián; y María, con *sir* Tobías.

María del Rosario Arias Doblas (2017) sintetiza las miradas que se hicieron sobre *Noche de reyes* desde la crítica feminista en Inglaterra. Menciona, por un lado, la postura optimista en torno a los personajes femeninos de Shakespeare de Juliet Dusinberre, quien plantea que al mostrarlos como heroínas ingeniosas logra “trascender los prejuicios sociales patriarcales” (p. 28). Por otro lado, Clara Claiborne Park, al ser retomada por Arias Doblas, sugiere que la mirada de Shakespeare en torno a las mujeres es limitada, como la que tenía la sociedad de su época y propone que personajes como Viola deben estar disfrazados de varones para que la firmeza femenina no sea entendida como hostilidad (p. 29). Como fue planteado en la introducción de este capítulo, nos ubicamos más cerca de la segunda postura, aquella que sostiene que el poder disruptivo que parece tener el travestismo escénico no es tal pues, con el desenlace de la obra, se termina reforzando la organización política y social establecida.

Esta comedia de Shakespeare se ubica en un momento particular: han pasado doce noches desde la navidad, se produce la llegada de los reyes en lo que respecta a la cosmovisión cristiana y es, en la Inglaterra isabelina, un momento de celebración. El otro título de la obra, *Lo que queráis*, hace

estrecha referencia a lo que abordaremos en este análisis en relación con la multiplicidad de miradas e interpretaciones que ofrecen las situaciones. Esta influencia cristiana en la organización del tiempo que hace al marco de la obra debe ser pensada en relación con la cosmovisión isabelina que también funciona como el fondo sobre el cual se recorta la obra de Shakespeare. En la obra, se encuentran referencias a esta estructura fija y jerárquica: en la Escena 1 del Acto III, Olivia alude a la “música de las esferas” (p. 852), por ejemplo. Cuando E. Tillyard en su detallado estudio explica la cosmovisión isabelina, entre otras cuestiones, menciona que existía “la noción de que el universo creado se hallaba en estado de música, que era una danza perpetua” (1984: 165). Con lo cual, el comentario de Olivia da cuenta de este modo de comprender la jerarquía del mundo como una danza en movimiento dentro del orden cósmico.

El cronotopo en el que se sitúa la obra puede ser pensado desde la caracterización que ofrece Mijail Bajtín de las fiestas populares en la Edad Media y el Renacimiento. Al hablar del Carnaval, propone que es una “especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (1990: 7). Aunque corresponde hacer ciertas salvedades dado que la obra no transcurre durante el tiempo de Carnaval, la descripción de Bajtín, en cuanto a las inversiones que se realizan, resulta pertinente para pensar el clima de celebración de la pieza en la cual abundan los momentos musicales, la ingesta de alcohol y la reorganización temporal de jerarquías. A estas cuestiones se suma el juego que se plantea a partir de los travestismos y que veremos a continuación, los cuales son festejados y de ninguna forma castigados. Al final de la obra se vuelve a un estado de orden habitual, al finalizar el tiempo destinado para la celebración.

El procedimiento del travestismo escénico funciona de manera central en la obra para articular las situaciones cómicas y como motor principal de la trama, lo cual puede pensarse como una vinculación con el Barroco. Otro de los procedimientos centrales en la pieza, que no será aquí abordado, es el de la comicidad que surge a partir de los juegos con el lenguaje, los malentendidos, la figura del bufón y la metateatralidad que es instaurada a partir de la falsa carta que lee Malvolio. Incluso se podría abordar la obra desde una mirada más bien trágica a raíz de la cruel broma y encierro posterior de Malvolio, junto con su declaración de venganza hacia el final de la trama. La incorporación de la música puede pensarse como otro procedimiento central en la obra, que tampoco será analizado aquí.

*Noche de reyes* se construye en torno a la confusión, a los malentendidos que se dan a raíz del travestismo escénico y a las situaciones duplicadas que suceden. Este travestismo tiene como cómplice a lectores y espectadores, quienes conocen en todo momento el artificio. De esta manera, se plantea una situación de metateatralidad. Viola es quien, al llegar a Iliria, decide vestirse de varón para pasar inadvertida hasta que considere oportuno revelar su identidad. En la Escena 2 del Acto I, le dice al capitán que la acompaña: “Ten a bien (y te recompensaré generosamente) disimular lo que soy y ayúdame a tomar el disfraz que mejor favorezca a la realización de mi proyecto” (p. 813). A partir de ese momento, permanece el resto de la obra vestida como Cesario. En lo que hace a la complicidad en otras situaciones de metateatralidad, vemos la broma que le realizan a Malvolio y los engaños que intenta realizar *sir* Tobías (Escena 4, Acto III) para lograr que se batan a duelo *sir* Andrés y Cesario.

Como mencionamos anteriormente, en la época en que fue escrita esta obra las mujeres tenían prohibido actuar, con lo cual el varón joven que hiciera el papel de Viola



estaría la mayor parte de la obra vestido como Cesario. Podemos coincidir con Cerrato (2007: 47) cuando plantea que esta situación implicaba una mayor comodidad para dicho actor y se evitaba el travestismo, por medio de una justificación en la trama, al no estar el actor principal vestido de mujer. En relación con esta cuestión hay implicancias que se infieren, como lo planteado por Lisa Jardine quien sostiene que del hecho de que varones jóvenes interpretaran personajes femeninos en el teatro isabelino se desprendería un componente erótico y ubicaba a estos actores como objetos de deseo (en Arias Doblaz, 2017: 29).

A partir del travestismo de Viola, se dan al interior de la obra dos situaciones de enamoramiento en las que deseamos detendremos. Una es entre Olivia y Cesario, y la otra entre el duque Orsino y Cesario. Por un lado, ya en el primer encuentro de Cesario (de ahora en más, nos referiremos así al personaje cuando se encuentre vestido de varón) con Olivia (Escena 5, Acto I), ella se enamora del joven, quien es descrito como con una “atracción invisible y sutil” (p. 828). Se agrega a esto el gesto simbólico e importante de Olivia, quien decide correrse el velo de luto para mostrar su cara frente a aquel varón y el anillo que le hace dar a Malvolio como gesto de su amor, diciéndole que Cesario se lo olvidó. En el segundo encuentro (Escena 1, Acto III), Cesario regresa a la casa de Olivia para insistir con el mensaje que le envía el duque y entregarle una joya de parte de aquel. Allí se da un juego de palabras basado en el recurso de la repetición, cuando Olivia le pide que le diga qué piensa de ella. Cesario entonces le advierte que “pensáis no ser lo que sois” y “no soy lo que soy” (p. 853). Cuando Olivia le dice que lo ama, responde Cesario “solo tengo un corazón, un pecho y una verdad, y que ninguna mujer es y ninguna será dueña de ellos, salvo yo” (p. 854). Estas líneas están jugando con la identidad femenina de Cesario, que es conocida

por quienes leemos la obra. Tener más información que los personajes permite que disfrutemos del doble sentido y de este amor que, en principio, desde el contexto isabelino, no podría ser permitido.

En el primer encuentro con Orsino, para convencer a Cesario de que debe ayudarlo con Olivia le dice: “cualquiera que diga que tú eres hombre, calumniará tu dichosa edad. Los labios de Diana no son tan frescos ni tan rojos como los tuyos. Tienes la voz aguda y sonora de una doncella, y en todo eres semejante a una mujer” (p. 819). En esta descripción, se pone en juego una cuestión sonora ligada al timbre de voz de Cesario y se evidencia que quien fuese el actor varón que, en la época del teatro isabelino, hiciera de Viola, debía poder asemejarse a esta descripción. Incluso podría pensarse que, en la detallada enumeración que hace el duque, interviene una mirada amorosa e incluso erótica. Asimismo, se pone en palabras cómo se comprendía la feminidad. Pensándolo desde la actualidad, en términos de performatividad, podría pensarse que los labios rojos y la voz aguda eran comprendidos como elementos propios de las identidades femeninas. En este mismo acto, Cesario es descrito por María, al llegar a la casa de Olivia, como “un joven hermoso” (p. 822). Luego Malvolio dice “es demasiado joven para hombre y no lo es bastante para muchacho (...). Nada entre dos aguas, entre muchacho y hombre” (p. 824). Esta idea de que parece estar entre dos lugares posee otro significado que incluso puede triplicarse. Quienes leemos la obra sabemos que es una mujer la que encarna a Cesario, pero quienes veían la obra en el período isabelino sabían, a su vez, que era un varón quien hacía de Viola y, al interior de la obra, de Cesario. De este modo se multiplicaba y complejizaba el juego de identidades.

La segunda situación amorosa que se produce por medio del travestismo escénico es la de Cesario con Orsino,

el duque. La primera vez que vemos a ambos personajes (Escena 5, Acto I), Viola dice “quisiera ser yo la cortejada” (p. 819), cuando es enviada a transmitirle el amor que Orsino siente por Olivia. En la Escena 4, Acto II vuelven a encontrarse y Cesario admite estar enamorado, dando algunos indicios sobre cómo es la persona que lo ha enamorado. En esa escena, se presentan algunas de las diferencias que los personajes conciben que hay entre los varones y las mujeres. Orsino le aconseja que busque una mujer más joven que él “porque las mujeres son como las rosas, cuya hermosura una vez desplegada, cae en un instante” (p. 839). Por su parte, Cesario le explica que las mujeres tienen el corazón igual de sincero que los varones. En esta misma conversación, Viola dice “si fuese mujer, podría amar a vuestra señoría” (p. 841). Es Viola quien está enamorada de él y, de cierta manera, se lo declara en esa frase.

Parte de las situaciones más interesantes que son desplegadas por el procedimiento del travestismo escénico se da en la Escena 1, Acto V cuando se revela la verdadera identidad de Viola. Al demostrarse que Olivia se ha casado con Sebastián, creyendo que era Cesario, aquel le dice “te habías comprometido con una doncella, y te juro que no has sido engañada, porque ahora estás desposada con una doncella y con un hombre” (p. 887). Esta frase podría hacer referencia a la posibilidad del travestismo que continúa vigente aún por fuera del tiempo de la obra o al hecho de que seguirá teniendo cerca a Viola, la doncella que la enamoró. El argumento que encuentra el duque para consolar a Olivia habla de la sangre noble que posee su esposo. Aquí nuevamente se reduce el poder de decisión de Olivia y aparecen las cuestiones del ser varón (es decir, del género) y del estatus social como primordiales. Algo que resulta estimulante es que el duque, sin ver a Viola vestida de mujer, querrá casarse con ella, pero la seguirá llamando “muchacho” y “joven”. Esto

refuerza una posible lectura homoerótica al interior de la obra. La tensión que se explicitó a lo largo de la pieza entre Cesario y Orsino es reforzada al final, cuando el duque continúa tratándola en masculino. Incluso en su última línea antes de que la obra termine como comenzó, con una canción del bufón, el duque dice: “ven, Cesario, así te llamaré mientras seas hombre; pero apenas vistas de otra manera, serás la soberana de Orsino y la reina de su fantasía” (p. 890). Nos resulta significativa esta idea de que no la nombra reina de Iliria, sino de su fantasía. En esa fantasía, puede habitar para siempre como varón, como Cesario. Lo que resulta particular es que ubica a Viola, por medio de esta declaración, como objeto de su propio despliegue imaginativo y anula cualquier agencia que mostró tener ella sobre su vida. A su vez, él la declara su soberana. Pero no la hace reina del espacio geopolítico con poder concreto para decidir y tomar decisiones, sino que ella podrá, en el ámbito doméstico, manejarlo a él. De cierta manera, es una concesión que se le da por la libertad quitada.

Hay una cuestión que no está vinculada al travestismo escénico pero que, dado lo que venimos desarrollando en estas páginas, resulta pertinente mencionar. Encontramos que hay una tensión homoerótica entre Antonio y Sebastián. En realidad, lo que se presenta en la obra en reiteradas ocasiones, son declaraciones de amor por parte de Antonio. Sobre el final de la Escena 1, Acto II, cuando arriban a Iliria, al momento de despedirse, Antonio afirma que es tan fuerte el sentimiento que lo une a Sebastián que correrá el riesgo de exponerse a sus enemigos por acompañarlo. Además, hacia el final de la obra, lo aprehende la guardia de Orsino y Sebastián parece no reconocerlo (en realidad es Viola). Antonio dice que lo salvó de ahogarse en el mar y compartieron los últimos tres meses juntos. Entonces exclama que se expuso de este modo “solo por su amor” (p. 882). En estos

lamentos parece haber una resonancia romántica por parte de Antonio hacia su compañero. Esta situación homoerótica es duplicada en el enamoramiento de Olivia con Cesario quien, como vimos, es descrito como una identidad que no es del todo de varón. Aquí podría leerse también una tensión erótica entre estas dos mujeres por parte de Olivia.

Se podría también incluir como autorreflexivo y como un acto de travestismo el que realiza Malvolio cuando se viste como si fuera un caballero (aquí el travestismo estaría dado entre clases sociales). Asimismo, el gesto del bufón cuando, a pedido de María, se viste como el cura maese Topacio con el fin de ir a visitar a Malvolio quien se encuentra encerrado; al usar una sotana y barba se trata de otra instancia en la que se hace uso del disfraz o un travestismo que atraviesa funciones sociales (de bufón pasa a cura). Los travestismos suscitan situaciones que, en definitiva, hacen que podamos pensarlos como desencadenadores de la locura. Esto podemos analizarlo en relación con el final de la obra. Habría una penalización al interior de *Noche de reyes* dado que el travestismo solo puede provocar consecuencias negativas. En la Escena 3, Acto II, Viola, al darse cuenta de que Olivia está enamorada de ella, maldice el disfraz: “disfraz, ahora veo que eres invento del mal” (p. 831). Hacia el desenlace, el malentendido por la presencia de dos Cesarios (Viola y su hermano quienes se encuentran idénticamente vestidos) genera una sensación de traición en el duque, quien cree que su amigo lo ha engañado al casarse con Olivia. En la Escena 1, Acto V, momento en que se revela la duplicación de Cesario, aparece cierto clima ligado al misterio y la magia. El duque dice: “un mismo rostro, una voz, un vestido, y dos personas. Extraña situación que es y no es a la vez” (p. 886). Antonio agrega “¿Cómo has hecho para divi-  
dirtte?” (p. 887). Este parece ser un momento de paréntesis al interior de la obra en el que se creyera posible la duplicación

de una persona. En su texto preliminar, Cerrato (2007) sugiere una idea que podemos poner en relación con este aparente desdoblamiento que se da en la obra. Ella dice que el Renacimiento “es el momento en que se descubre que, para ver bien, hay que ver mal” (2007: 30). Es el momento de la perspectiva, de la noción de que hay un desfase entre lo que vemos y el modo en que debemos representarlo. La idea que trae la autora de que el mundo se presenta como un engaño puede vincularse con *Noche de reyes*.

Es particularmente interesante el hecho de que los dos personajes femeninos más importantes, Viola y Olivia, lo sean con agencia sobre sus vidas a raíz de la muerte (o presunto fallecimiento, en el caso de Viola) de sus padres y hermanos. Esto demuestra que, en la cosmovisión shakesperiana, los únicos dos modos en que las mujeres podrían tener autonomía sobre sus vidas sería con la muerte de los varones que las tutelan o vestidas de varones. Este tiempo que transcurre entre la falta de presencia de sus padres o hermanos y el casamiento con un varón, puede pensarse en espejo con la idea del título de la obra en español. Es decir, ese tiempo sin tutela a la espera de la siguiente es similar al tiempo de la Noche de reyes, momento de celebración entre fiestas hasta retomar el orden del calendario. Podemos pensar que el recurrente recurso de lo especular en Shakespeare, en relación con el sistema de personajes y la multiplicación de historias de amor, se ve replicado en la concepción temporal al interior de la obra y en el título.

Vinculada al título, hay una reminiscencia que es absolutamente anacrónica pero que hace al campo semántico que se le despliega a quien lee la obra en la actualidad. Podemos pensar la idea de los “reyes”, desde una propuesta lúdica, en relación con la práctica *drag king*, aquella en la que se exploran los elementos culturalmente asociados con las masculinidades. En este sentido, en la obra, los travestismos pueden

pensarse en torno a diferentes identidades masculinas: Viola intenta construir la imagen de un eunuco, el capitán busca ser un servidor, Malvolio busca construir la identidad de un caballero, el bufón construye la identidad del cura. En definitiva, todas estas son algunas de las facetas posibles de la masculinidad. Hacia el final de la obra, incluso, se dará la confusión entre Sebastián y Cesario. Esta situación es otro efecto más del travestismo de Viola y se podría pensar como una tercera situación amorosa que se desencadena a partir de este procedimiento, dado que, a partir de este malentendido, Olivia se terminará casando con Sebastián.

Cuando Lucas Margarit analiza la obra de Shakespeare, propone la idea de la ambigüedad para estudiar “la indeterminación del espacio de representación, los cambios de género que ofrece el travestismo como recurso dramático, el problema de la identidad o el del género dramático” (2013: 14). Asimismo, plantea la idea de que este es un teatro de la indeterminación en el cual se pone de manifiesto la naturaleza cambiante de las cosas y en el que no se ofrecen cierres definitivos a los conflictos. Consideramos que la noción de ambigüedad es puesta en juego en *Noche de reyes*. La obra se construye, como dijimos al principio, sobre el procedimiento del travestismo, entre otros, para conformar un mundo cambiante y confuso que suscita comicidad y que introduce el movimiento en los personajes de Olivia y Orsino, quienes estaban sumidos en la quietud y el dolor. La indeterminación que percibimos quienes leemos la obra, habilita una segunda lectura que subyace detrás de lo que los personajes creen entender.

Lo que encontramos es que el final de la pieza imprime otro carácter que se aleja de la ambigüedad planteada por Margarit. Es decir, la revelación de la identidad de Viola y los tres casamientos que se concretan producen un reordenamiento de la situación. Cualquier ambigüedad que

hubiera estado presente y hubiera organizado lúdicamente las situaciones, es reconfigurada con el desenlace. En el último acto se verifica que la obra de Shakespeare es propia del teatro de regulación. Podríamos, a lo sumo, pensarla como una desregulación complementaria a la regulación monárquica y teocéntrica. La confusión —y posible caos que se podría desatar a partir de esta— dura un breve tiempo, hasta que la norma se vuelve a instaurar. Es cierto que cuestiones como la venganza de Malvolio o el hecho de que el duque siga tratando en masculino a Viola quedan abiertas para la interpretación de quienes leemos la obra, pero en términos dramáticos, el orden civil propio se reinstaura con los casamientos heterosexuales y con el regreso a la utilización de aquella ropa que se supone apropiada según la identidad de género. La armonía es restituida, reforzando la idea de que se trata de una obra que trabaja desde la regulación. Incluso, no hay ningún tipo de remordimiento o de sanción para Viola sino que, en el precipitado desenlace, todos los personajes encuentran la felicidad aparente en el matrimonio.

### ***La dama duende* y el deseo femenino (no tan) desobediente**

*La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca fue escrita en 1629, un año al que Fausta Antonucci otorga el carácter de hito en tanto “inaugura la época de mayor fecundidad en su producción de comedias de capa y espada” (2005: 9). Esta obra resulta de suma importancia como exponente de la capacidad de escritura cómica del autor español. Asimismo, habilita la reflexión sobre distintos aspectos sociales y estéticos. En esta comedia de Calderón de la Barca, aparece una cuestión nodal para nuestro estudio: la figura femenina en la



sociedad española del siglo XVII en tanto personaje deseante dentro de la comedia de capa y espada. Trabajaremos con el travestismo escénico como procedimiento teatral al interior de la micropoética y al margen de las prohibiciones sociales, cuando las mujeres habían sido incorporadas como parte del contexto de profesionalización de la actuación que se dio en España. Por tal motivo pensamos que la obra introduce un uso del disfraz alternativo, en tanto el personaje femenino se traviste para volverse una figura irreconocible, cercana a lo fantástico. A partir de la consideración actual en torno a las nociones de género, pensamos al disfraz enigmático utilizado por doña Ángela como travestismo escénico. De esta manera, proponemos que se traviste en una presencia misteriosa que se identificará como duende, demonio, ángel, según los diversos momentos. Este gesto pondrá en evidencia que el único modo que tiene el personaje femenino de ser sujeto de deseo es viviendo como cualquier otra identidad que no sea la de la mujer.

En *La dama duende*, Calderón de la Barca propone como personaje principal de su comedia de capa y espada a doña Ángela, recientemente viuda, de una gran belleza y con enormes deudas, cuya actitud es, por lo menos, desafiante. No obedece a sus hermanos, don Juan y don Luis, no respeta el luto pero, sin embargo, pareciera ser que intenta proteger la honra de su familia con el disfraz. La llegada como huéspedes de don Manuel y Cosme producirá un interés particular en doña Ángela quien intentará, con la ayuda de Isabel, acercarse sin ser reconocida. En relación con el espacio de la obra, Georges Güntert (2011) resalta el hecho de que el marco es reducido: en el caso de esta micropoética, se halla limitado a un ámbito doméstico, con la salvedad de unas pocas escenas en los Actos I y III.

La escena doméstica se encuentra en estrecha relación con un entorno más amplio e imaginable: la ciudad. Tal como

se describe en las características del género, en *La dama duende* se hallan dos parejas procedentes de la nobleza urbana: por un lado, doña Ángela y don Manuel; y por otro, doña Beatriz y don Juan. A los primeros, los acompañan sus respectivos servidores, Isabel y Cosme quienes, junto con don Luis, en tanto hermano encargado de vigilar a las damas, configuran los rasgos modélicos del género. Pedraza Jiménez (2000) califica a *La dama duende* como paradigmática, en tanto la dama principal alcanza el dominio absoluto de la acción y convierte al caballero en víctima de sus enredos.

La principal problemática de la obra se encuentra vinculada a la visión del lugar de la mujer, en tanto relacionada con la seducción, como una instancia de socialización. Si pensamos al teatro como acontecimiento, no puede soslayarse su representación escénica. Por lo tanto, nos preguntamos cómo funciona el elemento del disfraz en el personaje de doña Ángela. ¿De qué manera propicia el dispositivo escénico, puesto en funcionamiento por el autor, el desarrollo del personaje femenino en tanto sujeto deseante? El disfraz y el dispositivo escénico en *La dama duende* operan como posibilidad dramática para la concretización del deseo de doña Ángela, capaz de sobreponerse a las limitaciones impuestas por el rol socialmente asignado a partir de su género femenino.

Calderón de la Barca es uno de los autores de teatro más importantes del Siglo de Oro español. Su obra *La dama duende* fue escrita durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), con quien Calderón de la Barca mantuvo una relación de cierta cercanía, lo que lo llevó a escribir para la Corte. A partir de lo planteado por Antonucci (2005), esta obra puede ser pensada como un género relativamente nuevo para el autor, a pesar de que existía desde hacía tiempo en la escena española. Resulta interesante la definición propuesta

por Francisco Bances Candamo, en el trabajo de Antonucci, para poder comprender el género de pertenencia de esta obra: “las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares (...) y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama” (p. 13). Estas obras se encuentran caracterizadas por la presencia del amor y de los celos como rasgos importantes y cuentan con protagonistas pertenecientes a la media nobleza urbana.

Continuando con lo planteado por Güntert, como es típico de este género cómico, el personaje femenino doña Ángela, quien recientemente ha enviudado, “quedó debiendo al Rey grande cantidad de hacienda” (Calderón de la Barca, 1947: 92), es la portadora del deseo y quien funciona como motor de la seducción dando lugar a los diversos equívocos. Es ella quien se ocupará, asistida por Isabel, de seducir a don Manuel. Esta seducción, que se lleva a cabo a espaldas de sus hermanos y con el riesgo de dañar su honra, ocurre en la misma casa en donde habitan todos los personajes. Como fue mencionado, el travestismo y el dispositivo escénico son los motores principales en la habilitación de esta seducción desobediente, de esta aparición del personaje femenino como deseante que se corre de su rol social impuesto por la autoridad patriarcal.

Antes de introducirnos en los dos ejes de análisis correspondientes al disfraz (como constituyente del procedimiento del travestismo) y al dispositivo escénico, retomaremos brevemente lo planteado por Alexander Parker con relación a los personajes. Tal como menciona el autor, es necesario entender que *La dama duende* se constituye como un drama de acción, en tanto “el drama español descansa sobre la suposición (...) de que lo principal es la trama y no los personajes” (1969: 86). Ruiz Ramón sugiere algo similar al plantear que los personajes de este teatro “carecen de interioridad,

no hay profundidad psicológica” (1979: 135). Tenemos en cuenta estas características al retomar los personajes de la micropoética de Calderón de la Barca, dado que cristalizan ideales en relación con su pertenencia social. Tal vez doña Ángela pueda ser pensada como una excepción, no por su profundidad psicológica, sino por el hecho de que justamente se caracteriza por romper con los límites impuestos por su lugar de dama de la nobleza urbana.

El primer elemento de análisis propuesto en este trabajo es el disfraz utilizado por doña Ángela, como herramienta de escape frente a la normativa impuesta. Este resulta un elemento propio de la estética barroca, si pensamos que Güntert (2011), a partir de Jean Rousset, plantea lo proteiforme como un elemento típicamente barroco; en este sentido pensamos el travestismo escénico en *La dama duende* que es usado con dos finalidades distintas en la obra. En primer lugar y de manera breve, al comienzo de la pieza, se la presenta en la calle como “una tapada” —según dirá luego don Luis— divirtiendo a unos caballeros y escapando de su hermano. En esta primera escena Cosme, luego de escuchar el pedido de auxilio de la misteriosa dama, pregunta: “¿es dama o es torbellino?” (p. 85). En segundo lugar, el disfraz en tanto travestismo escénico funciona como vehículo para ocultar su identidad y es usado dentro de la casa, particularmente, cada vez que accede al cuarto de don Manuel. La liberación de su identidad de mujer produce una dinámica particular: la habilita a seducir a un hombre prácticamente desconocido. El juego de paralelismos y contrastes entre los personajes es entendido por Pedraza Jiménez como técnica clave en el teatro cortesano y en corrales de comedia, caracterizando al arte barroco.

A partir de la ampliación que ha atravesado desde fines del siglo XX el concepto de género, es que nos vemos frente a la posibilidad de replantear la noción tradicional de

travestismo escénico tal como se lo concibe desde la matriz heterocisexual, es decir, desde la concepción de dos únicos géneros posibles. La expansión del género en múltiples identidades ofrece un nuevo modo de comprender, desde una epistemología alternativa, qué disfraces utilizados en el teatro del Renacimiento pueden ser considerados como travestismos para, justamente, corroer allí también la dualidad en los géneros. Es particularmente relevante la propuesta de Donna Haraway cuando introduce la imaginiería del *cyborg* como un desafío para los dualismos (entre los que se encuentra el de género). Ella toma esta figura para plantear que “los *cyborgs* que pueblan la ciencia ficción feminista hacen muy problemáticos los estatutos del hombre o de la mujer en tanto que humanos, artefactos, miembros de una raza, de una entidad individual, de un cuerpo” (1995: 306). La figura misteriosa que adopta doña Ángela discute justamente el estatuto de lo humano y de lo tolerable, e introduce el temor en la escena entre don Manuel y Cosme. La ubican como aquello al límite de la comunidad al mencionarla, a lo largo de la obra, como ángel, demonio, duende, diablo, mujer diablo, demonio mujer, mujer duende, fraile, duende capuchino y dama duende. De hecho, es esta concepción de la identidad como incatalogable, que excede lo reconocido, lo que le da título a la obra y en torno a lo que se organiza la trama.

Cuando Haraway piensa en la figura del *cyborg*, lo hace en tanto “un canto al placer en la confusión de las fronteras y a la responsabilidad en su construcción” (1995: 254), lo cual puede aplicarse a la construcción del mundo de la obra de Calderón de la Barca. La autora busca contribuir a la teoría feminista dentro de la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros. Si el recurso imaginativo del *cyborg* es utilizado en la teoría feminista en relación con los géneros posibles, entonces podríamos sugerir que —mediante la

lectura— el uso del disfraz de doña Ángela también puede ser considerado como un travestismo. Es un travestismo que nos enfrenta —a los lectores y personajes— a lo incatalogable, a lo indefinido y de allí surge el misterio que se genera al interior de la obra. Pensarlo como un simple disfraz y no como travestismo sería seguir perpetuando una postura binaria y desconocer el potencial destabilizador que tiene aquella mujer al ser percibida como una multiplicidad de identidades posibles. También es desconocer la potencia de la imaginación que conlleva el acto de travestismo de doña Ángela el cual destabiliza, por un momento al menos, el mundo de los varones. Con esto, la obra sostiene que es más factible que pueda tener agencia sobre su deseo, si es una figura fantasiosa (una que ni siquiera existe probablemente), que si es mujer.

Antonucci distingue dos motivos distintos que impulsan la serie de enredos generados por doña Ángela a partir del ocultamiento de su identidad por medio de un velo que funciona como disfraz. Menciona un motivo serio ligado a la oportunidad de ocultarle al huésped de sus hermanos su identidad, para así proteger la honra de su familia. Por otro lado, habría un motivo cómico con “cierto espíritu burlón que la lleva a compartir con su criada una curiosidad fisgona e indiscreta” (2005: 23) a costa de la preocupación de don Manuel de estar perdiendo la cordura. Siguiendo con lo planteado por esta autora, el elemento lúdico del enigma en relación con la identidad de esa dama duende, puede ser pensado como uno de los tópicos propios del teatro de Calderón de la Barca: la dialéctica entre apariencia y realidad, rasgo característico del Barroco.

En correspondencia al segundo de los elementos de análisis de este trabajo, partimos del hecho de que, como sostiene Pedraza Jiménez, “la técnica está estrechamente vinculada a los sistemas de producción teatral” (2000: 78). Esto quiere

decir que las dimensiones y características de los corrales de comedias, donde se desarrolla el teatro comercial y donde se estrena *La dama duende* en 1629, inciden en la configuración del texto dramático y condicionan su escenificación. En esta obra, en términos de su propuesta de puesta y como estructura propicia para el relato, sobresale el dispositivo escénico de la alacena. En el texto dramático, se lo menciona por primera vez en la Escena 6, Acto I, cuando Rodrigo, criado de don Luis, relata la fabricación de la alacena de vidrios “labrada de tal manera, que parece que jamás en tal parte ha habido puerta” (p. 92). Se encuentra ubicada en una de las puertas de la habitación de don Manuel, con salida al jardín de la casa. En esta primera mención, la alacena parece representar la perpetuación de las normas sociales y la protección por parte de los hermanos, quienes esconden a su hermana viuda de la mirada de cualquier otro hombre, en estricto respeto por el luto tradicional de aquellos años.

La segunda vez que se menciona esta alacena es en palabras del personaje de Isabel, criada de doña Ángela, quien asegura poder moverla para satisfacer la curiosidad de la joven noble. Por su parte, las didascalias de la obra la describen al comienzo de la Escena 10, Acto I como “una alacena movable, hecha con anaqueles; vidrios en ella” (p. 99). Antonucci describe este dispositivo escénico como “la pieza maestra en este mecanismo de relojería” (ibídem: 16). Propone que probablemente en escena fuera representada por las dos puertas laterales ubicadas al fondo del tablado o, como otra opción, en un torno giratorio colocado en el espacio central del vestuario. Este elemento escenográfico refuerza la idea antes trabajada, en tanto también modifica la identidad y percepción del espacio al modo en que puede hacerlo el travestismo escénico.

Es interesante pensar que este pasaje de transición entre los dos lugares centrales de la escena (el espacio privado de

don Manuel y la posibilidad de acceso para doña Ángela) representa la ruptura de la norma impuesta en el hogar y es propicio para generar una serie de enredos cómicos, sobre todo ubicados en el Acto III. Asimismo, da lugar a la manifestación y expresión de doña Ángela como figura femenina seductora. Resulta ser una seductora invisible o duende en tanto su identidad de mujer, en estrecha vinculación con los roles sociales asignados, no le permite el acercamiento a solas con un hombre desconocido. Mucho menos, ser el sujeto de la seducción.

En su análisis de la obra, Antonucci plantea la presencia de “una carga de erotismo en su producción cómica: un erotismo sublimado” (ibídem: 17). Esto puede ejemplificarse con mayor claridad en el momento del Acto I en que, a raíz de la primera de las visitas al cuarto de don Manuel, el personaje femenino revisa sus maletas y manifiesta su curiosidad por el olor de aquella ropa blanca. Esta curiosidad y este erotismo son llevados al extremo cuando, en el comienzo del Acto III, doña Ángela prepara finalmente la escena del encuentro entre ambos personajes. Al final del acto anterior, don Manuel había logrado capturar por un instante al duende, que pareció revelarse como mujer. Esta lo convence de esperar el momento propicio para que pueda mostrarle su identidad. De este modo, don Manuel es citado en un cementerio y llevado, sin poder ver ni oír, hasta un aposento que no es más que la propia casa que lo tiene a él de huésped. Es entonces cuando se presentan las criadas con toallas, conservas y agua junto con doña Ángela “ricamente vestida” (p. 114), aunque permanece con el rostro cubierto. Antonucci reconoce el acierto al “conectar las dinámicas de la seducción y el misterio con una arquitectura espacial extremadamente concentrada” (p. 20). Con esto hace referencia a la coincidencia del azar que lleva a que todos los personajes participantes en las primeras escenas terminen



en la misma casa, donde transcurre prácticamente toda la obra. Es un espacio doméstico amplificado por la posibilidad de escondite y juego que permite el pasaje secreto de la alacena junto con el juego de llaves: un laberinto doméstico. De esta manera doña Ángela, sin necesidad de salir a la calle, es capaz de ingresar al espacio masculino prohibido y acercarse a su objeto de deseo.

La búsqueda del objeto de deseo en la misma casa por medio de la visita a una habitación ajena se plantea de manera duplicada. La acción llevada a cabo por doña Ángela tiene su relación especular en las acciones de don Juan y don Luis, quienes constantemente ingresan al cuarto de su hermana para poder visitar a doña Beatriz, a quien desean. La comparación en el modo de ingreso por parte de los hermanos y de doña Ángela pone de relieve la diferencia de tratamiento en relación con el rol asignado a cada género. Los hermanos ostentan el derecho de ingresar cuando desean a la habitación de su hermana, mientras que doña Ángela tiene prohibido acercarse al espacio de lo masculino, lo que la lleva a utilizar su ingenio. Ignacio Arellano (2006) justamente trabaja con la idea de que el espacio de la casa no es cerrado, sino que se caracteriza por su permeabilidad encarnada en la alacena móvil como por el juego de varias puertas, de las llaves maestras y de salidas y entradas falsas.

El análisis del travestismo y del dispositivo escénico lo pensamos en vinculación con los rasgos barrocos de *La dama duende* sustentados, según lo planteado por Pedraza Jiménez (2000), en los recursos escenográficos. Los espacios cambiantes, el engaño de los sentidos, la confusión entre ilusión y realidad se presentan en la obra como rasgos estructurantes. El juego de doña Ángela se introduce en tanto figura misteriosa que es identificada principalmente como duende por parte de Cosme, personaje gracioso de la obra, aunque también se la menciona de los otros modos

que antes enumeramos. Esta identificación a partir de la superstición se contrapone con la reacción un tanto más medida y racional de don Manuel. Dicho sea de paso, Ruiz Ramón entiende que la figura del gracioso posee una función dramática que es “servir de contrapunto a la figura del galán y de puente de unión entre el mundo ideal y el mundo real” (1979: 140). Asimismo, Güntert (2011) plantea que el gracioso, en tanto símbolo del estilo barroco, se presenta como una “figura bifronte” ya que su polimorfismo hace que se pueda dirigir tanto a los personajes de la obra como a los espectadores. La obra presenta la incapacidad por parte de los personajes de abarcar, por medio de sus sentidos, la realidad de los hechos que es interpretada de disímiles maneras generando así los enredos, base de la comicidad.

Ambos elementos de análisis pueden conectarse, dado que el dispositivo de la alacena puede ser estudiado como la concretización material de la posibilidad de articular ambos polos: el del engaño y el de la realidad. Este dispositivo escénico puede ser visto simbólicamente como aquello que habilita la introducción a un mundo otro, donde reinan la confusión, la irrealidad o la magia (como lo interpreta Cosme). Esta idea es trabajada también por Javier Huerta Calvo y Héctor Urzáiz Tortajada cuando describen los diversos efectos que doña Ángela produce: “aprensión de un miedoso criado, incita la duda en todo un caballero y tima a sus dos hermanos” (2002: 73).

De manera paradójica, tanto el travestismo como el dispositivo escénico poseen una doble funcionalidad: por un lado, protegen a la dama de la casa y, por extensión, la honra familiar. Por otro, propician el resquebrajamiento de las normas, al funcionar como posibilidad de expresión del personaje femenino en tanto sujeto deseante con un objeto de deseo (o varios) poniendo en riesgo, justamente, la honra. Esta paradoja, este doble funcionamiento, podemos

entenderlo como elemento característico del teatro barroco de Calderón de la Barca.

Otra cuestión que vincula al disfraz y al dispositivo escénico de la alacena es el elemento que trabaja en torno al tema del tiempo y de la distribución de saberes (Güntert, 2011), ambos posibilitadores del sujeto femenino deseante y de lo cómico en la obra. Desde el primer verso, al mencionar don Manuel que están llegando tarde para las fiestas de bautismo del príncipe, pone en primer plano la cuestión temporal. Es este asunto el que permite que la maquinaria de entradas y salidas de la obra funcione correctamente, generando la comicidad en los espectadores al ver ingresar al cuarto de don Manuel a doña Ángela y a Isabel, momentos antes de que vuelvan los caballeros. Por otro lado, esto genera un disfrute en lectores (y espectadores) por el hecho de que cuentan con más información que los personajes. Este es el elemento clave que genera comicidad: en todo momento conocemos la identidad de la misteriosa dama duende; a diferencia de don Manuel, Cosme y los hermanos, quienes recién hacia el final, al fallar los cálculos temporales por parte del personaje femenino principal, comenzarán a desenmarañar el nudo. En el Acto III, la secuencia de malentendidos es llevada a su máxima expresión y el dispositivo escénico posibilita el traslado entre los espacios.

La utilización del disfraz, en tanto parte del procedimiento del travestismo escénico junto con el dispositivo escenográfico, es central en la habilitación del deseo femenino. Lo particular de la habilitación del deseo femenino de un personaje viudo y en pleno luto es su carácter transgresor, aunque siempre cómico, que instauro el autor. En vinculación a esta cuestión, Adrienne Schizzano Mandel plantea que es doña Ángela quien “decide crearse un espacio desde donde puede dominar” (Antonucci, 2005: 47). Se sitúa a este personaje como autorreferencial, como dramaturgo y creador de

su propia escenografía y, por lo tanto, de su propia historia en términos metateatrales. En este sentido, Calderón de la Barca realiza una doble habilitación al personaje femenino central de la escena. Por un lado, lo ubica como sujeto deseante que transgrede las normas sociales para seducir y encontrarse con su objeto de deseo, un personaje masculino. Por otro, lo ubica como dramaturgo habilitando plenamente la puesta en escena de su ingenio, junto con el de Isabel. Habría una doble resignificación del lugar de la mujer: en tanto sujeto deseante y en tanto sujeto ingenioso.

En este punto del análisis, podemos repensar lo explicitado a la luz del desenlace de la obra y de dos interpretaciones disímiles en cuanto al lugar final que se le da al sujeto femenino y a su deseo. La obra de teatro finaliza con una boda múltiple dispuesta por el mandato patriarcal encarnado por los hermanos: don Manuel se casará con doña Ángela, don Luis con doña Beatriz y Cosme con Isabel. Arellano propone pensar esta comedia como “una exigencia de ruptura de las rígidas cadenas en las que se apoya el ordenamiento social” (2006: 197). Frente a esto, el mismo autor plantea más adelante que en realidad, la idea de final feliz encarnado en la boda como culminación del deseo de doña Ángela, no es posible: no representa el triunfo de los objetivos de la dama, quien en ningún momento manifiesta el deseo de casarse nuevamente y menos con aquel desconocido. En este sentido, recordemos que la obra comienza con doña Ángela escapando de su hermano quien la ve seduciendo a un grupo de caballeros. Esto da cuenta de que su objetivo, en tanto sujeto deseante, no está radicado en casarse, sino en el placer de su libertad seductora. Se obtura entonces la felicidad en el desenlace, al menos desde el punto de vista del deseo de la protagonista.

En este mismo sentido, Güntert plantea que “en una sociedad represiva, que desfavorece al sexo femenino, el teatro

cómico funciona como válvula de seguridad por donde escapan los instintos liberadores” (2011: 225). En este punto, retomando la hipótesis planteada en la introducción de este capítulo, podemos ubicar la obra de Calderón de la Barca como funcional al mantenimiento del orden social que permite, solo durante un rato, la liberación y la habilitación del deseo femenino para luego retornar al orden institucional correspondiente. Este aspecto es coherente con el lugar de franciscano, propio del autor, y tiene sentido pensar que su obra es funcional al *statu quo* de la sociedad. Es así que entendemos a *La dama duende* como una obra de teatro de la desregulación conservadora. Se permite que ingrese un orden distinto al instaurado institucionalmente por la cosmovisión española, pero como fuga momentánea ya que, al final de la obra y por medio del casamiento como símbolo de la institución y del orden, se regresa e incluso se refuerza el mandato social. Como plantea Carolyn Morrow en relación a las obras de Calderón de la Barca, “restauradas a la jerarquía social, las protagonistas asumen el silencio recomendado por los moralistas” (2012: 277). Se está definitivamente ante una desregulación complementaria a la regulación monárquica y teocéntrica del siglo XVII.

Hay una cuestión más que es relevante pensar en relación con *La dama duende*. Esta obra fue escrita y representada cuando las mujeres participaban como actrices en la escena, con lo cual es significativo que se incluya un personaje femenino que se viste de una identidad misteriosa y alternativa como único modo de habilitar su deseo. Uno de los argumentos esgrimidos para incluir a las mujeres como actrices en 1587 fue, como plantea Ferrer Valls, de tipo moral. En un memorial presentado por un grupo de actrices unos meses antes de que se levantara la prohibición, estas habían proclamado que “la separación de sus maridos propiciaba relaciones extramatrimoniales y el disfraz femenino les hacía

transitar peligrosamente por el terreno del pecado nefando” (2002: 142). Esto puede pensarse como parte de toda una tradición de pensamiento antiteatral sostenido en base a un argumento de tipo moral repetido: el temor causado por el hecho de que los varones vistan como mujeres. Esto se puede ver cuando Jack Goody menciona, entre los motivos de rechazo al teatro de Europa medieval, “el hecho de que los hombres se vistan de mujeres, lo que estaba prohibido desde los tiempos remotos del *Deuteronomio*” (1999: 130). Ahora bien, el caso de que las mujeres se vistieran de varón, como por ejemplo en *La vida es sueño* (o se disfrazaran de un ser misterioso, como en *La dama duende*) en escena no parecería causar el mismo tipo de preocupación.

En la poética explícita de Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, escrita en 1609 (años después de que se admitieran las mujeres en el teatro), cuando se refiere a la actuación de las mujeres en escena plantea, a partir del v. 280, que “las damas no desdigan su nombre/ y, si mudaren traje, sea de modo/ que pueda perdonarse, porque suele/ el disfraz varonil agradar mucho” (Lope de Vega, 2003: 18). De esto se desprende, por un lado, el gusto del público por ver a las mujeres travestidas en escena. Por otro lado, queda evidenciado que debe estar justificado este procedimiento de modo tal que no sea disruptivo. Podríamos pensar que la realización de identidades masculinas es siempre deseada en los sistemas patriarcales.

Para concluir con el análisis de *La dama duende*, podemos convenir que se habilita la figura de la mujer deseante, pero solo en el plano de la ficción. Esta ficción resulta doble, como una doble negación al deseo femenino. Pareciera ser que la obra de Calderón de la Barca sostiene que se puede pensar en un sujeto femenino deseante, pero solo en un triple nivel de alejamiento de la realidad: la ficción creada por doña Ángela dentro de la ficción del autor español, apartada

esta a su vez de la realidad. Solo en este tercer grado de alejamiento, y por un rato, puede habilitarse a la mujer a ser sujeto de deseo, antes de ser casada “como corresponde”.

## Reflexiones finales

En este capítulo trabajamos, en primera instancia, con una base epistemológica alternativa en tanto utilizamos conceptos ligados a los estudios de género que no son propios de las micropoéticas abordadas. La intención fue estudiar el travestismo escénico en una obra del teatro isabelino y otra del Siglo de Oro español pensándolas desde la prohibición que tenían las mujeres para actuar en escena, pero también en tanto procedimiento al interior de las obras. Mientras que en *Noche de reyes* esta prohibición continuaba vigente bajo el reinado de Isabel I, en *La dama duende* las mujeres podían actuar con lo cual estudiamos de qué modo se realizaba esta inserción en la obra. Asimismo, mencionamos en ambos casos el proceso de profesionalización del teatro que se dio en esos años del Renacimiento, el cual incluyó la construcción de edificios teatrales propios, la conformación de un mercado teatral y la inclusión paulatina de las mujeres, entre otras cuestiones.

Se propusieron dos gestos teóricos en cada una de las obras analizadas. La obra de Shakespeare es un ejemplo claro del travestismo escénico y de los juegos dramáticos que se desprenden a partir del uso del disfraz. Esta obra es una de las tantas en las que se implementa (podríamos pensar en *Rosalinda de Como gustéis*, entre otras). El travestismo de Viola es el ejemplo central de la obra y constituye el desencadenante de la acción, a partir de las situaciones cómicas y los enredos que produce. De todas maneras, también vimos que hay otras situaciones de disfraz que tienen

efectos aún más disruptivos que el cambio en la expresión de género de Viola: el bufón que se viste de cura o Malvolio que se viste como un caballero son otros ejemplos en los que se utilizan elementos que producen, sobre todo en este segundo caso, mayor risa y desplazamientos. Muestra de esto es el hecho de que Malvolio termina encerrado en una habitación por comportarse de aquel modo, mientras que el travestismo de Viola no es sancionado. Esta cuestión debe ser comprendida, como vimos, en el contexto festivo en que se desarrolla la obra.

En el caso de la obra de Calderón de la Barca, buscamos correnos de los ejemplos más analizados de travestismo dentro del Siglo de Oro español, como podrían ser las obras *La vida es sueño* del mismo autor o *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, entre muchas otras. La intención que tuvimos fue trabajar con una comedia de capa y espada de los años de juventud del autor y, utilizando la metodología antes planteada, intentar ampliar la concepción de travestismo. Si desde la perspectiva de género actual los géneros existentes desbordan una organización binaria de varón y mujer, entonces la noción de travestismo que proponemos puede dejar de ser contemplada como únicamente la inversión, por medio de la vestimenta, comportamiento y gestualidad, de un género a otro. Propusimos, entonces, que la identidad que doña Ángela construye en la obra, para poder ser sujeto y dejar de ser ubicada en un lugar carente de derechos y tutelado por sus hermanos, puede ser contemplada desde la teoría actual como un travestismo. Se traviste en un ser que no logra identificarse. Podría ser un duende, una doncella mágica u otra entidad misteriosa. Podría ser varón incluso. Esta multiplicidad desde lo identitario busca postular una lectura que trascienda el binarismo de géneros.

Reafirmamos lo que expusimos al comienzo en torno a que el procedimiento del travestismo escénico en el



Renacimiento, más allá de que otorgaba la posibilidad de encarnar personajes que no se correspondían con la identidad de quienes actuaban, tuvo el efecto de ser un refuerzo del *statu quo*. Frente a la calificación que podríamos adjudicarle a este procedimiento en tanto transgresor, sostenemos que fue una medida reguladora que ratificaba la cosmovisión vigente de aquel entonces. El travestismo suscita situaciones cómicas, expande las posibilidades de la imaginación e incluso genera una estimulación erótica desde el escenario, pero al final se reconstituye el orden reinante.



## Capítulo 7

# El teatro de William Shakespeare

*Jorge Dubatti y María Natacha Koss*

*Solo la Biblia rivaliza con Shakespeare  
en capacidad arquetípica.*

*Martin Esslin, 1964.*

El primer problema al que nos enfrentamos al considerar la poética shakesperiana es su propio corpus. Hay una enorme paradoja entre el pensamiento de Shakespeare como paradigma de Occidente y la duda con respecto a su producción e incluso con respecto a su existencia. Shakespeare se ha convertido en un mito tan proteico como la Biblia, tal como afirma Martin Esslin en el epígrafe. De esa productividad dan cuenta las múltiples versiones, adaptaciones, intertextos, transposiciones, citas, parodias, etc., que vemos presentes no solo en el teatro sino también en todas las otras artes occidentales: literatura, cine, plástica, música, fotografía... la lista es infinita. Pero si decimos que se trata de un mito, es porque no se sabe a ciencia cierta si las obras que le atribuimos fueron efectivamente escritas por él. El canon shakesperiano se nos diluye en sus límites; de hecho, la fuente histórica sobre la que basamos nuestras especulaciones, conocida como *First Folio*, es una edición homenaje que hacen dos amigos y actores de la compañía (John Heminges y Henry Condell) en 1623, ocho años después de la muerte del autor. La falta de rigor histórico se debe a la

ausencia de manuscritos hológrafos y de fechas precisas de composición, que nos impiden también saber con precisión si las obras que le atribuimos fueron escritas en soledad o en colaboración.

Para seguir sumando aristas a la problemática, tenemos que considerar que Shakespeare no era solo dramaturgo, sino que también era actor y empresario teatral. Entonces es muy probable que él comprara algunos textos que, finalmente, aparecieran como de su autoría, cosa muy habitual en un sistema de producción con alta demanda por parte del público. La práctica de artistas muy reconocidos que se agencian trabajos (previo pago y negociación) de otros menos reconocidos, es algo que continúa vigente al día de la fecha. Pero también hay que tener en cuenta que en el siglo XVII no existía la noción de *dramaturgo* tal como la conocemos en la actualidad; y tampoco existían los “derechos de autor” o la “propiedad intelectual”.

Lo cierto es que sobre este mito se constituye un corpus magnífico, que algunos extienden a 38 obras,<sup>1</sup> de una variedad de poéticas que los siglos XVI y XVII ingleses (se sabe con certeza que las obras fueron estrenadas en Londres) aportan al teatro universal.

No obstante, contra la tesis de la transhistoricidad y la universalidad de la obra de Shakespeare (Bloom, 2002; Kott, 2007), proponemos una lectura anclada en la territorialidad y en la historicidad. Llamamos historicidad al principio de necesidad histórica por el que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; b) no podría haber surgido en otro momento histórico. El principio de

---

1 Para una cronología de la vida y la producción de William Shakespeare, ver Costa Picazo (2004: XIX-XXVI).

necesidad histórica se pregunta, por ejemplo, ¿por qué surge la obra de Shakespeare entre los siglos XVI y XVII? ¿Por qué no antes, por qué no después? Se parte de un supuesto historicista: la relación de necesidad entre la poética y el polisistema histórico: es decir la interrelación de la poética con los múltiples planos de régimen de experiencia en el mundo. Se trata de considerar la poética en su inexorabilidad histórica desde las condiciones de posibilidad de su advenimiento. Al establecer conexiones de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, surgen otras preguntas indispensables: ¿qué nos dice de la historia la concreción de determinada poética? ¿A qué necesidad histórica viene a dar respuesta? ¿A qué polisistema histórico o combinatorias de tramas —estéticas, sociales, políticas, etc.— se vincula? ¿Por qué es así y no de otra forma? ¿Con qué herramientas medir una intelección sincrónica a la historicidad de otra anacrónica a la misma? ¿Cuándo se realiza una remisión pertinente o no pertinente a un polisistema histórico? El investigador historicista debe establecer conexiones con el entramado/espesor de la historia que se dirime en series históricas: estética, metafísica, religiosa, política, cultural, social, geográfica, económica, étnica, biológica, etc. De esta manera puede hablarse de una doble articulación de la historicidad: interna (o inmanente a la poética) y externa (o de la relación entre la poética y el polisistema histórico).

Entre las observaciones de objetable concesión al espesor de su historicidad de producción (entre 1590 y 1611), señalamos las obras *El mercader de Venecia* y *La ferecilla domada*, muy distantes de la historicidad contemporánea por el antisemitismo y la violencia de género presentes en la subjetividad interna de las piezas, respectivamente. Esto se debe al hecho de que un mismo objeto, una misma palabra, es leída de dos maneras absolutamente diferentes según el anclaje histórico. Así como el texto

siempre se resignifica en el cuerpo del actor que lo enuncia (pensemos las diferencias entre un Hamlet interpretado por Laurence Olivier, Denzel Washington o Norma Aleandro), el sentido de una obra se sostiene en el anclaje histórico del sujeto enunciador. El teatro no es solamente forma, sumatoria de signos, estructura. Es también trabajo y concepción. Por lo tanto, para abordar la producción shakesperiana, consideramos indispensable la comprensión de la cosmovisión isabelina.

En el eje de la historicidad entran los procesos de reescritura; de esta manera, un clásico no es ya un texto que enuncia un saber universal sino, por el contrario, se trataría de un texto que contiene una provocación que nos obliga a plantear algo para transformarnos en contemporáneos de nosotros mismo. Estamos invirtiendo los términos. Ya no hablaríamos de la universalidad, sino de la puesta en práctica frente a una estimulación por la que nos vemos compelidos a hacer algo. Podemos relacionarnos con Shakespeare sin reconocernos contemporáneos, instalando una lectura que nos diferencie de lo anterior y no ya que nos universalice.

Este trabajo sería una labor de deconstrucción. Retomando a Derrida, lo que proponemos es preguntarles a las palabras por su campo de referencia, pues no habría tal cosa como un campo de referencia universal. Cuando decimos “amor”, estamos referenciando esa palabra con un campo de experiencia propio. Cuando un inglés del siglo XVII dice “amor”, su campo de referencia es otro, porque es otra su experiencia.

Asimismo, para clarificar la historicidad del Renacimiento inglés, hablamos de absolutismo y religión del período isabelino-jacobeo:

1. En este período Gran Bretaña comienza a construirse como Imperio, principalmente gracias al comercio y/o la colonización de América, África y Asia.
2. Se afianza la Iglesia anglicana, separada del catolicismo romano, que identifica la figura del rey con el máximo representante de Dios en la tierra.
3. Enrique VIII, *Acta de Supremacía* (1534): otorga al rey británico amplios poderes religiosos y eclesiales; el rey tiene a su cargo el gobierno de la Iglesia de Inglaterra, la excomunión, la persecución y el castigo a los herejes. Esto marca una superioridad real sobre el Papa. Creación de la Iglesia anglicana.
4. En 1536, obispos fieles al rey redactan los “Diez artículos”: se reducen a tres los sacramentos (Bautismo, Penitencia y Comunión) y se rechazan las mediaciones de los santos. No es tan tajante como exigían los luteranos y los evangelistas.
5. En 1538, Enrique VIII restituye la ortodoxia doctrinaria pero mantiene la autonomía del Papa.
6. Durante el reinado de Isabel I (1558-1603), se formula y afianza el anglicanismo con aportes protestantes. Ley de Supremacía (1559). Los 39 artículos de 1563 sientan las bases de la Iglesia anglicana, combinando doctrinas católica y protestante.
7. Durante el reinado de Jacobo I (1603-1625), se toma de Francia la doctrina del derecho divino de los reyes, por el que el ateísmo y la blasfemia a Dios implicaban discutir al rey. Discurso en el Parlamento en 1609:

“a los reyes se los llama dioses con justicia, pues ejercen en la tierra algo que se asemeja al poder divino”.

8. Los “puritanos” llevan este nombre por su anhelo de “purificar” la Iglesia anglicana de sus relaciones con el catolicismo. Proponen una moral ascética y están contra el sistema episcopal del gobierno eclesiástico.

Para cifrar la historicidad del teatro de Shakespeare, recurrimos finalmente al clásico volumen que E. Tillyard publicó hacia mediados del siglo XX: *La cosmovisión isabelina* (1984). En términos de este investigador, la figura que construye Shakespeare se recorta sobre un fondo que no es otro que la cosmovisión isabelina; un sistema de creencias que por más que comienza a ser cuestionado por el Renacimiento, sigue siendo sólidamente férreo. Este tiene como principal característica la consideración de un orden político, indisociado del orden cósmico, articulado alrededor de tres aspectos: una cadena, un conjunto de correspondencias y una danza. El universo está, entonces, ordenado según un sistema fijo de jerarquías, pero modificado por el pecado del hombre y por la esperanza de su redención. En este sentido, la Inglaterra isabelina es muy similar a la Inglaterra medieval. El Orden está constituido por una estructura fija, jerárquica, que se ve modificada por el pecado y por la redención. Cuando el Pecado interviene en el Orden, se produce el Caos, lo que incluye invariablemente una pérdida irreparable. El mundo shakesperiano es un mundo bajo amenaza.

*El Orden isabelino se pone de manifiesto en la certeza de que cada partícula de la creación es un eslabón de la Cadena del Ser y cada eslabón, salvo los de los extremos, es simultáneamente mayor y menor que los demás. La Cadena, por supuesto, empieza con Dios e incluye todo lo que existe.*



- \* Ángeles: clase puramente espiritual y racional, unidos al hombre por el entendimiento.
- \* Hombre: tiene existencia, vida, sentimiento y entendimiento.
- \* Animales superiores = caballos, perros, etc.
- \* Animales que poseen tacto, memoria y movimiento, pero no oído = hormigas.
- \* Seres que tienen tacto pero no oído, memoria o movimiento = moluscos y parásitos.
- \* La existencia y vida: los vegetales.  
roble > zarza
- \* La mera existencia, la clase inanimada: los elementos, líquidos y metales.  
agua > tierra  
rubí > topacio  
oro > cobre

Como vemos, hay también una diferencia de virtud (eslabones). Esto quiere decir que dentro de cada clase hay un primado.

Esta cadena del ser hacía vívida la idea de un universo relacionado, donde ninguna de sus partes era superflua, y la función del hombre dentro de la cadena del ser era la de unir los distintos elementos de la creación.

Como dijimos, también existe una serie de correspondencias. Por ejemplo, la de los primeros de cada clase.

Fruta	Flor	Piedra	Metal	Pez	Ave	Bestia	Hombre
Manzana	Rosa	Diamante	Oro	Delfín	Águila	León	Rey

Ángeles	Astros	Virtud	Cuerpo
Dios	Sol	Justicia	Cabeza

*El mundo consiste en una superposición de planos estamentarios. Cuando se altera alguno de estos planos, se altera la totalidad. De esta manera, las tormentas y terremotos tienen su correlato en las tempestuosas pasiones del hombre. Esto sucede porque la cadena no es solo vertical sino que también tiene una organización horizontal:*

- I. plano divino y angélico;
- II. universo o macrocosmos;
- III. república o cuerpo político;
- IV. hombre o microcosmos;
- V. creación inferior.

Anteriormente afirmamos que la función del hombre dentro de la cadena del ser es la de unir los distintos elementos de la creación. Su propio cuerpo está compuesto por los cuatro elementos y regido por los principios sublunares, lo que hace que exista una correspondencia física entre macrocosmos y microcosmos. Es su facultad de razonar la que separa al hombre de las bestias y lo une a Dios, desde sus dos partes: el ENTENDIMIENTO y la VOLUNTAD. Esta es la base de la ética isabelina. Por lo tanto, el principal enemigo está dentro del hombre mismo y el gran desafío es “conocerse a uno mismo”.

Finalmente, desde los griegos la creación se presentaba como un hecho musical, pero existía además la noción de que el universo creado se hallaba en estado de música, que

era una danza perpetua. La armonía de los planos y del cosmos se manifiesta con la imagen de una música armoniosa y de una danza. Si algo se rompe dentro de ese orden, se altera la totalidad. Y hasta que se reconstituya, se produce una enorme pérdida.

La mejor evidencia de esta cosmovisión, la encuentra Tillyard en el Acto II, Escena 3 de *Troilo y Crésida* (ca. 1602), cuando Ulises afirma:

Los cielos mismos, los planetas y este globo terrestre observan con orden invariable las leyes de categoría, de la prioridad, de la distancia, de la posición del movimiento, de las estaciones, de la forma, de las funciones y de la regularidad; y por eso este esplendoroso planeta, el sol, reina entre los otros en el seno de su esfera con una noble eminencia; así, su disco saludable corrige las malas miradas de los planetas funestos, y, parecido a un rey que ordena, manda sin obstáculos a los buenos y a los malos astros. Pero cuando los planetas vagan errantes, en desorden, en una mezcolanza funesta, ¡qué plagas y qué prodigios entonces, qué anarquías, qué cóleras del mar, qué temblores de tierra, qué conmociones de los vientos! Fenómenos terribles, cambios, horrores, trastornan y destrozan, hienden y desarraigan completamente de su posición fija la unidad y la calma habitual de los Estados. ¡Oh! Una empresa padece bastante cuando se quebranta la jerarquía, escala de todos los grandes designios. ¿Por qué otro medio sino por la jerarquía, las sociedades, la autoridad en las escuelas, la asociación en las ciudades, el comercio tranquilo entre las orillas separadas, los derechos de primogenitura y de nacimiento, las prerrogativas de la edad de la corona, del cetro, del laurel, podrían debidamente existir? Quitad la

jerarquía, desafinad esa sola cuerda y escuchad la disonancia que sigue. Todas las cosas van a encontrarse para combatirse; las aguas contenidas elevarían sus senos más alto que sus márgenes y harían un vasto pantano de todo este sólido globo; la violencia se convertiría en ama de la debilidad, y el hijo brutal golpearía a su padre a muerte. Cuando la jerarquía está ahogada, ha ahí el caos que sigue a su ahogo.<sup>2</sup>

## Shakespeare y el teatro de regulación política monárquico-teocéntrica

De acuerdo con la poética del teatro de regulación y desregulación, observamos en Shakespeare una voluntad de defensa de los valores que encarnan Dios-el Rey-el Padre, una sujeción a la “cosmovisión isabelina” y, en consecuencia, una preeminencia de la regulación con valor político teocéntrico-regio (salvo excepciones, como veremos en *Sueño de una noche de verano*). Umberto Eco sostiene que hay que preguntarle a las tragedias y a las comedias qué regla están violando, para saber cuál es la cosmovisión en la que están incluidas.Cuál es la regla de fondo, no explicitada, en la que se asienta el sistema de representación que se está transgrediendo en la obra.

El problema, por tanto, no reside (solamente) en la transgresión de la regla y en el carácter inferior del personaje cómico, sino en la pregunta siguiente: ¿cuál es nuestro conocimiento de la regla violada? (Eco, 1999: 164)

---

2 Estas y todas las referencias a las obras shakesperianas, corresponden a Shakespeare (2007).

La regla en Shakespeare no sería solo teocéntrica, sino también monárquica. Indudablemente nosotros tenemos una herencia de esos imaginarios y esos saberes. Pero simultáneamente hemos alterado la idea de consenso, por ejemplo ante la noción de Dios o frente a las virtudes de un sistema político monárquico. En el mundo contemporáneo, más que por verdades universales consensuadas, nos movemos por verdades relativas o verdades decoloniales. Hoy, ¿podríamos responder uniformemente quién es el Padre?

En este sentido, sugerimos confrontar nuestra posición (la visión de un Shakespeare reaccionario, que registra los conflictos de los nuevos tiempos pero finalmente reivindica los valores monárquicos del segundo teocentrismo, en su variante inglesa) con, por ejemplo, la de Laura Cerrato (2007) o Lucas Margarit (2013). Este último propone la noción de ambigüedad, que estaría instalada no solo en la riqueza de los textos sino también en aquellos que representan las obras. Recordemos que en el teatro isabelino existían exclusivamente actores varones y eran ellos, travestidos, los encargados de representar también los roles femeninos (cosa especialmente rechazada por los puritanos). Nuestra propuesta sería que, más allá de la posibilidad de pensar cuestiones sobre la ambigüedad en los textos, no podemos pensar la obra de Shakespeare en términos de ambigüedad, pues está instalada en un sistema muy férreo desde el concepto de cosmovisión. Podemos encontrar cuestiones superficiales de ambigüedad (un juego verbal, el uso del disfraz, los equívocos, el *cross dressing*, el *cross acting*, etc.), pero organizada alrededor de una altísima codificación que se recorta sobre el reconocimiento de una regla (en términos de Tillyard).

El ejercicio que proponemos es el de la confrontación de historicidades, por lo que tampoco coincidimos con el vínculo que Cerrato establece entre Shakespeare e Ilya Prigogine.

Es cierto que los dos formulan la noción de Caos; pero nosotros sostenemos que son nociones diferentes pues se recortan sobre cosmovisiones diversas. Eso no quita que podamos leer algunos fragmentos de las obras shakespearianas bajo un nuevo paradigma contemporáneo; pero para poder hacer eso debemos establecer un recorte y desestimar la totalidad de la concepción.

Por eso es sumamente valioso intentar leer las obras desde ambas perspectivas: desde nuestra propuesta historicista de anclaje en los siglos XVI y XVII y desde las que se basan en categorías estéticas contemporáneas.

### ***Rey Lear (1605)***

El texto se ajusta a la cosmovisión isabelina si consideramos que lo que detona el gran caos es la transgresión de un rey (Lear) que no quiere ser rey, desestimando así el mandato divino. Su voluntad de abdicar en favor de sus hijas choca con la toma de una decisión que no le corresponde. Dios puso a Lear en el trono, solo Dios puede sacarlo. Cediéndole el lugar a sus hijas, Lear hace ingresar el Caos. Y la pérdida que traiga ese Caos va a ser total: mueren las hijas, muere el rey y el reino queda en manos de otra dinastía.

La reivindicación del orden en oposición al caos va a estar acompañada por la advertencia con respecto a las consecuencias que tiene violar la cadena de autoridad Dios-Rey-Padre.

Asimismo, según lo que vimos con Tillyard y los planos de correspondencias, podemos entender entonces los niveles de alteración en la cadena del ser y en los planos concéntricos presentes en la obra. El caos ha entrado en el cuerpo político (hay una guerra por la división del reino), se presenta en el macrocosmos (por medio de la gran tormenta

y las cacofonías de las estrellas) y afecta también al microcosmos (la locura de Lear). La manifestación de la alteración del cosmos se hace presente en todos los planos. Estas correspondencias las enuncia Gloster en el Acto I, Escena 2, cuando afirma:

Los recientes eclipses de sol y de luna no nos auguran nada bueno. Aunque la razón natural lo explique de uno u otro modo, el afecto sufre las consecuencias: el cariño se enfría, la amistad se quebranta, los hermanos se desunen; en las ciudades, revueltas; en las naciones, discordia; en los palacios, traición; y el vínculo entre el hijo y el padre se rompe.

Un poco más adelante en esta misma escena Edmundo (hijo bastardo de Gloster) se burla de dicha concepción, enunciando una versión más antropocéntrica de la organización del mundo, anclada fundamentalmente en la voluntad política del hombre a través de una mirada moderna, maquiavélica.

La estupidez del mundo es tan superlativa que, cuando nos aquejan las desgracias, normalmente producto de nuestros excesos, echamos la culpa al sol, la luna y las estrellas...

No obstante, la justicia poética castiga a este personaje eminentemente negativo, castigando así también su sistema de pensamiento.

Todos estos ítems que enunciamos previamente ¿bastan para afirmar que *Rey Lear* es una tragedia? ¿Cómo podríamos definir qué es una tragedia?

Recurriendo a Aristóteles (como vimos en el capítulo 1), deberíamos poder decir que es una tragedia porque

tenemos caracteres nobles, hechos desgraciados, porque se presenta de alguna manera la arbitrariedad de las potencias divinas. Pero también tiene que haber algún acontecimiento patético que genere horror y compasión, motores ambos de la catarsis; no solamente debe intuirse el dolor, sino que de alguna forma se tiene que hacer presente en escena. El ejemplo clásico para esto es *Edipo Rey*. Efectivamente tenemos todo esto en *Rey Lear*... excepto los dioses. Las potencias divinas no se manifiestan en escena; no desciende Zeus, pero tampoco lo hace la Virgen María. Vemos entonces una primera diferencia entre la tragedia griega y la isabelina, que nos obliga a recurrir a otras teorías de la tragedia, como por ejemplo la de George Steiner (1991). Recordemos que él sostiene que desde el momento en que se impone la visión del mundo judeo-cristiana, con todas sus variantes, desaparece la posibilidad de la tragedia porque ingresa en el imaginario la justicia divina. La tragedia cristiana no clausura en el dolor absoluto, pues no puede haber pérdida total si hay un Dios justo del otro lado. Entonces, efectivamente ¿muere la tragedia con la cosmovisión judeo-cristiana, o se resignifica? Como vimos en capítulos anteriores, Jan Kott (1974 [1970]) para entender esto, propone el concepto de *tragma*, vale decir, la unidad mínima de un relato en el que se transgreden las grandes prohibiciones que fundan la cultura: el incesto y el crimen dentro del clan de sangre. En *Rey Lear* podemos observar el funcionamiento de ese *tragma* con una gran singularidad: en principio, con la multiplicación de los crímenes dentro del clan de sangre. Están presentes el parricidio (Lear, Gloucester), el filicidio (Cordelia, Edgar), el fratricidio (Edmund-Edgar, Regania-Gonerila-Cordelia) y el suicidio (Gonerila). Esto se suma a la existencia de un rey que, abdicando, se rebela ante Dios y genera el caos, que no es otra cosa que el hecho patético debido a la destrucción que produce para el propio Lear,



para su hija y para su reino. El tragema isabelino reformula la noción de transgresión en el sentido de la violencia cultural que implica el hecho de un rey que no quiere ocupar el lugar que le corresponde. Un rey no puede ir en contra de la voluntad de Dios; y si lo hace está violentando uno de los principios fundantes de la cultura. Pero no solo invierte el orden divino sino también el natural ya que, como le dice el Bufón, todos los males comenzaron cuando

(...) partiste en dos tu corona y regalaste ambas partes  
(...) poco juicio había en tu calva corona cuando regalaste la de oro (...) Desde que convertiste a tus hijas en tus madres (...) ahora eres un cero pelado. Yo soy más que tú: soy un bufón; tú no eres nada. (Acto I, Escena 4)

Lo que se construye es un mundo dado vuelta, un mundo al revés en donde Lear es un padre que quiere ser hijo de sus hijas; esto se complementa en la historia secundaria protagonizada por Gloster en donde Edmund, su hijo bastardo, quiere ser padre de su padre. Es decir que encontramos una doble transgresión a la estructura Dios-Rey-Padre, donde hay una ruptura en la cadena de autoridad.

La tragedia isabelina formula tragemas que son nuevos en la historia del teatro universal, desde una cosmovisión atravesada por la visión teocéntrica y monárquica.

Por otra parte, aparece también con mucha claridad desde la primera escena, la oposición entre el rey sabio y el rey loco. Esta dupla es común a las obras de Shakespeare: el rey bueno y el rey malo, el que se comporta de acuerdo con los requerimientos de su cargo y el que no. En este sentido, el rey sabio es el rey de Francia, que elige quedarse con Cordelia aduciendo que ella en sí misma es su propia dote pues es la única que ha hablado con la verdad. Recordemos que Lear, en la escena de alabanza de las virtudes que

organiza en el Acto I, elige a Regania y Gonerila (quienes fingien su cariño) por encima de Cordelia, a quien deshereda. El dato del fingimiento de las hijas mayores va a ser relevante para el cuestionamiento de la legitimidad en el gobierno del orden político. Si hay un rey que se aparta de la norma, siempre hay otro que la encarna; en este caso, como dijimos, sería el rey de Francia.

Como vemos hasta aquí, si leemos la obra desde la cosmovisión isabelina todo tiene su lógica y no hay espacio para la ambigüedad.

Por otra parte, tendríamos otra gran peculiaridad de la tragedia isabelina que consiste en incorporar elementos cómicos y grotescos. Nace así la tragicomedia isabelina, en la alternancia de lo trágico y lo cómico. Uno de los momentos más patéticos de la obra lo encontramos en el Acto III, en la escena de la tormenta; allí va a tener un gran protagonismo la figura del Bufón que, mientras Lear delira y dice en clave las cosas más desgarradoras, lo va a ir enfrentando con la visión correcta sobre el funcionamiento del reino.

Podemos ligar el valor de lo tragicómico al ascenso de la burguesía: la alternancia de lo trágico y lo cómico está estrechamente vinculada a su visión pragmática de la existencia (Romero, 1999).

En síntesis, podríamos decir que la teoría de Jan Kott se reformularía de la siguiente manera: para los isabelinos, tragedia sería que un rey no ocupe el lugar que corresponde. Cuando eso sucede, deviene el caos. Y el caos se manifiesta, entre otras cosas, como autoflagelación y flicidio.

Pero también deberíamos darle la razón a George Steiner, ya que en el trasmundo el cosmos se restaura. Por qué razón, si no es esa, se le presentifica el fantasma a Hamlet; desde la trascendencia exige la restauración del orden. Esto también explicaría que hay un cierto paliamiento en el hecho de que Cordelia, por haber sido fiel a las normas tradicionales, va

a ser muy bien recibida por Dios. Es decir que Cordelia no muere condenada a la absurdidad de la existencia, la historia no clausura en el dolor sin paliativo sino, por el contrario, habría una compensación dada en el trasmundo por un Dios justo. Indudablemente hay justicia poética. Según la visión judeocristiana, Dios administra premios y castigos en el más allá; la muerte es el paso a otra vida mejor.

La lucha de legitimidades que vemos desplegada en la obra en la trama principal y en la secundaria, finalmente se resuelve en la justicia poética.

Ante la destrucción de la dinastía de Lear, el reino queda en manos de una nueva legitimidad. Aquí el texto tiene dos posibles resoluciones: que se corone como rey al buen Albania (esposo de Gonerila), o al rey de Francia (esposo de Cordelia). De más está decir que Inglaterra en manos de Francia es una de las situaciones más dolorosas para un inglés del siglo XVII. Es así como todo parece indicar que Edgar o Albania quedan al frente del reino (recordemos que el texto de *Rey Lear* llega en versiones defectuosas y que no hay certeza sobre si Edgar o Albania tenían a su cargo el parlamento final). Si bien hay pérdida, esta se compensaría en el más allá; hay regreso al orden.

Lo relevante de la justicia poética, como vemos, es que se rige por la causalidad. Al contrario de la arbitrariedad divina del mundo grecorromano, aquí lo que tenemos es la articulación ideológica de los acontecimientos. Lear va a terminar mal porque lo que está haciendo está mal; pero además eso se lo informan Kent, Gloster, el Bufón, Edgar... y Lear no escucha. Este claro acto de *hybris* nos pone en evidencia que, pese a las diferencias anteriormente mencionadas, la tragedia isabelina comparte ciertos núcleos estructurales con la tragedia clásica: la *hamartía* (“error”), la *hybris* (“desmesura” y “empecinamiento”), la *anagnórisis* (“reconocimiento”) y el acontecimiento patético (hecho funesto). Reconocemos la

*hamartía* de Lear en su abdicación; o en el caso de la intriga secundaria, con Edmund queriendo tomar el lugar del padre. Así también reconocemos dos grandes acontecimientos patéticos; uno es por supuesto las muertes de Cordelia y de Lear (previa *agnórisis* de Lear, en el reconocimiento de las virtudes de Cordelia y las maldades de sus otras dos hijas); el otro es la tortura de Gloster que deviene en ceguera y voluntad de suicidio. No obstante, cabe recordar que la escena en donde a Gloster le revientan los ojos sería, en términos clásicos, un acto obsceno; vale decir, una acción que debería realizarse en la extraescena y que aquí, pese a todo, la vemos arriba del escenario. Esto sucede porque estamos en un momento histórico en el cual hay un público ávido de eventos sangrientos. Estamos en presencia de ciertos recursos de la “tragedia de sangre”, que vamos a ver especialmente desarrollada en *Tito Andrónico* (Rozik, 2014b). Por eso proponemos que la gran deuda con la cultura clásica en Shakespeare provendría de Séneca (especialmente su “ensangrentamiento” de la escena), pero centralmente diferenciada en tanto que no toma el venero trágico clásico, no incluye Coro y no respeta las unidades (intriga doble, espacio, tiempo).

## **Cartografía de valores enfrentados (positivo en oposición a negativo)**

Podríamos pensar a gran parte de la obra shakesperiana como un enfrentamiento de legitimidades. Es decir, las obras construyen una cartografía de valores enfrentados que determinan dónde está el bien y dónde está el mal. Considerando esto, podríamos proponer que los valores a seguir estarían encarnados en Cordelia, Kent, Edgar y el rey de Francia. Y la cartografía de valores negativos estaría

encarnada en Gloster, Edmund, las hijas de Lear y el propio Lear. Estos valores los podemos sintetizar de la siguiente manera:

Orden natural impuesto por Dios o legitimidad divina/ inexorable	Desorden caótico impuesto por los hombres o legitimidad de lo posible/ contingente
Idealismo cristiano, cosmovisión teocéntrica isabelina	Pragmatismo realista, cosmovisión antropocéntrica (Maquiavelo)
Rey como autoridad legítima	Tirano como usurpador
Naturaleza jerárquica: deber, respeto, obligación de sujeción a esa jerarquía	Saber como poder, astucia, artificio: irreverencia y no sujeción a jerarquías
Fidelidad, amor	Volubilidad, especulación
Bien, verdad, justicia (conexión divina) – Ley del Padre	Mal, falsedad, injusticia (desconexión divina, antropocentrismo) – Ley del Hijo Rebelde
Lo estatuido, lo tradicional	Lo nuevo, lo cambiante
Honor que da poder	Poder que impone honor
Univocidad del ser	Duplicidad del parecer
Legitimidad auténtica	Bastardía
Parquedad – sabiduría	Locuacidad – ingenio

## La comedia shakesperiana

La comedia, en tanto poética abstracta, fue conocida desde los inicios del teatro y nunca abandonó las tablas. Según Idea Vilariño (2007), eso se debe a su versatilidad, pues puede ser una manifestación de escepticismo y descreimiento de lo sublime, o puede también aparecer como exponente de una visión positiva y optimista del mundo. Por este motivo, en Shakespeare, mientras que la tragedia abarca sobre todo la fase final de su carrera, la comedia atraviesa toda su obra.

### *El Sueño de una noche de verano* (1595): la comedia renacentista inglesa

*El sueño de una noche de verano* es una pieza que data de 1595-1596, si bien se publica recién en 1600 y se reimprime en 1619. Corresponde al período preliminar de la composición shakesperiana, en la que hay un predominio de las comedias. Dentro de esta fase pueden identificarse dos subgéneros:

1. las comedias farsescas como *La comedia de los errores* y *La doma de la bravía*;
2. las comedias románticas de inspiración italianizante como *Los dos caballeros de Verona*.

La atracción por el romance que el público manifestaba se contraponía a intentos de apartarse y recurrir a la inspiración clásica y senequista, conformando un movimiento oscilatorio entre un mayor rigor realista y la liberalidad de lo maravilloso.

Pero, como afirma Laura Cerrato (2007), el Renacimiento descubre que “para ver bien, hay que ver mal” (30). El desarrollo de la perspectiva en las artes plásticas, el trabajo con el *trompe l'œil*, juegan con el engaño para crear la impresión de verosimilitud. El concepto de apariencia frente a la realidad, la relativización de lo que se percibe a través de los sentidos y la irrupción de lo visual como el sentido dominante de la vida, son algunas de las consecuencias de estos cambios.

En términos teatrales, el héroe comienza a diferenciarse de los héroes clásicos; puede percibirse en los modernos una humanización más acentuada, relacionada con el sentimiento de relativización. De la misma manera, la estructura de la intriga se transforma en un palimpsesto: disfraces y juegos con dobles, tramas paralelas, malentendidos carnavalescos que llegan a buen puerto, son las líneas temáticas que estructuran la fábula. Se trata, además, de guiños cómplices para las polémicas puritanas que cuestionaban la legitimidad del lenguaje poético. Los religiosos sostenían que la poesía enseñaba a mentir a la gente porque las palabras tenían un sentido engañoso.

Asimismo, pueden diferenciarse dos modalidades poéticas, propias del Renacimiento, que nuestro autor trabajó a lo largo de toda su vida:

1. una poética de regulación: está presente aquí una voluntad de defensa de los valores que encarnan Dios-el Rey-el Padre, una sujeción a la “cosmovisión isabelina” y, en consecuencia, una preeminencia de la regulación con valor político teocéntrico-regio. En este sentido, Shakespeare registra los conflictos de los nuevos tiempos pero finalmente reivindica los valores monárquicos del segundo teocentrismo, en su variante inglesa.

2. una poética de desregulación: se coloca al margen de la visión isabelina, pero sí se asimila por la restitución de un orden (opuesto al caos); a su manera, este orden-caos interno o del mundo dramático es metáfora del otro orden-caos (el de la cosmovisión teocéntrica isabelina). Busca fundar otros territorios de subjetividad al margen de las concepciones institucionalizadas impuestas por el teatro de regulación. Igualmente podemos distinguir:
  - a. un teatro de desregulación “conservadora”, desregulación complementaria a la regulación teocéntrica, que opera como oasis o fuga momentánea, escape ocasional para mantener la regulación;
  - b. un teatro de desregulación “antropocéntrica”, que enfrenta a la regulación teocéntrica como alternativa de subjetivación, estrechamente ligado a los pulsos históricos de modernización.

Si bien fue escrita como un elogio a la Reina Isabel, *El sueño de una noche de verano* es una pieza singular porque, dentro de la primera producción de Shakespeare, propone un teatro de desregulación antropocéntrica. Esto implica un ámbito cortesano (privado), no público para su representación; a la vez que se coloca al margen de la visión isabelina, especialmente por la presencia del mundo de las hadas. No obstante, sí se asimila por la restitución de un orden (opuesto al caos); a su manera este orden-caos interno o del mundo dramático es metáfora del otro orden-caos (el de la cosmovisión teocéntrica isabelina).

Los ejes temáticos que la atraviesan están relacionados al amor (como una fuerza desatada y anárquica que desdeña la coherencia y se reconoce como pura energía errática), a la ley (retomando el motivo plautino de “desobediencia a los padres”) y a la naturaleza (en tanto parodia de la tradición



pastoril, con el cronotopo del bosque como posibilidad de desarrollo de la personalidad alternativa).

Aunque mantiene una estructura clásica (en tanto comienza con una situación errónea o injusta, de la que se desprenden complicaciones surgidas de la situación inicial, hasta terminar en un desenlace en el que se invierte la situación inicial y desaparecen los obstáculos de los enamorados), múltiples legados se entrecruzan en la obra.

Hay variadas fuentes e intertextos literarios como *Vida de Teseo* de Plutarco, *El descubrimiento de la brujería* de Reginal Scot (quien retoma la historia del artesano con cabeza de asno, original de las *Metamorfosis* de Apuleyo) los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer (en relación a los personajes de Teseo e Hipólita) y, sobre todo, *Las metamorfosis* de Ovidio (de donde retoma la historia de Píramo y Tisbe). La deuda con la cultura clásica, además de referir a Ovidio y Plutarco, se pone en evidencia en el hecho de que la obra transcurre en la ciudad de Atenas, en los nombres de algunos personajes (Teseo, Hipólita) y en la raíz de los nombres de los cortesanos.

Pero igualmente se registra un fuerte legado medieval en la incorporación de la mitología celta (Oberón), el folclore inglés (Puck) y los ritos paganos (“*midsummer*” era una fiesta especial mágica, durante la cual el pueblo se entregaba a ritos de hechicería asociados a ciertas plantas con virtudes misteriosas). El rescate de motivos folclóricos de origen agrario como el solsticio de verano (20 o 21 de junio) se suma a las figuras de las hadas y de la flor mágica, entre otras.

Por otra parte, el sueño funciona aquí como una multiplicación de la naturaleza material y física del hombre; es un trance del amor. A la vez, el tema del sueño está más ligado al juego de las hadas (especie de dioses indiferentes o bienintencionados, diversos de los arbitrarios y destructivos dioses griegos) que al tópico del segundo teocentrismo

(que coloca al hombre en un lugar de indigencia): el sueño no es aquí limitación de saberes (infrasciencia del hombre respecto de la omnisciencia de Dios) o advertencia para el buen comportamiento sino fascinación, goce, disfrute de los sentidos. El sueño es una multiplicación de la naturaleza material y física del hombre; es trance del amor (flor mágica), “toda ilusión que fascine la vista” (p. 781); “la desagradable vejación de un sueño” (p. 784); “¿seguimos soñando?” (p. 785); palabras finales de Puck (p. 792).

Y esta imagen gozosa del sueño se identifica, finalmente, con la naturaleza misma del teatro.

Se registran, asimismo, variantes metateatrales obedeciendo a la concepción de *Theatrum Mundi*: los artesanos creen estar representando una comedia con un material trágico; el público se ríe, pero no en el sentido buscado por ellos. Hay referencia a los procesos de producción y recepción teatrales del período. Y hay también relaciones autorreferenciales, entre *La muy dolorosa comedia y crudelísima muerte de Píramo y Tisbe* (obra que representan los artesanos) y *La muy excelente y dolorosa tragedia de Romeo y Julieta* (pieza que, según los expertos, data del mismo período de *El Sueño...*). Además, como mencionamos, la acción transcurre en la noche de la vigilia del 1° de mayo, una de las cuatro noches mágicas del año.

Si puede pensarse como teatro de desregulación es justamente por la presencia del mundo mágico, del mundo de las hadas, que desarrolla el apartamiento de lo cristiano en el plano feérico. En él se explicita la amoralidad de las hadas por su homosexualidad/bisexualidad (pelea de Titania y Oberón por el efebo), la zoofilia (amor de Titania con un burro), el uso de estimulantes (flor mágica, hierba que quiebra el hechizo) y el espíritu irresponsable de Puck. Es importante señalar que estos acontecimientos y comportamientos no aparecen censurados o castigados.

De las complejidades barrocas de la trama, organizada en cuatro subtramas que se van entrelazando, el amor funciona como tema unificador. El amor relacionado con el matrimonio, con el sexo, con la rebelión de los jóvenes: “el amor sublime de los jóvenes fuera de la ley”, diría Julia Kristeva (1995: 196). Pero, finalmente, como la restitución del orden y, por ende, del *statu quo*. Es el amor el que genera confusiones en la razón por verdades misteriosas; o, como cita Irving Singer (1999), “La razón del amor es que carece de razón”.

El elogio a la irracionalidad amorosa mantiene en Shakespeare la magia de su concreción, que no se despliega luego en la vida matrimonial. Al igual que los cuentos de hadas, este teatro de hadas termina con el casamiento. Y esto es así ya que, en términos de W. H. Auden, el problema es que se confunde enamoramiento con amor:

La gente del amor cortés se equivocaba al pensar que uno puede querer enamorarse, pero acertaba al creer que el enamoramiento es imposible en un matrimonio. *Ahí* o bien el *tú* se debilita, o crecemos hasta comprender el *tú* y el enamoramiento pasa a ser amor. Entonces se ve al *tú* no como una razón de existir sino como alguien al que podemos ayudar (...) Confundir el amor con el enamoramiento lleva solo a un delirio de cosméticos, a dos camas individuales, etc. El amor es otra cosa (...) Cuanto más se conoce a alguien, más se lo puede torturar: el esposo y la esposa se convierten en el peor demonio del otro. (2003: 51-52)

El gran misterio del Amor Romántico es, en términos de este autor, el obstáculo que impide su concreción. Cuando el obstáculo desaparece, o bien los amantes mueren (*Romeo y Julieta*) o bien *la commedia è fnita*.

Por otra parte, el trabajo con la risa permite justificar por qué hablamos de comedia y no de farsa. En principio, es comedia por la restitución de un orden (hay justicia poética). Además, la risa funciona como liberación que supera barreras y prohibiciones y alivia el peso de la realidad, es decir, como celebración de lo vital, lo corporal, lo festivo. Asimismo, la risa opera como compensación indirecta de tendencias reprimidas (parodia de los tejedores en el teatro, desde la mirada del refinamiento cortesano).

Si bien la comedia es el principio constructivo, también identificamos elementos de la farsa por la vía de la risa satánica, principalmente en dos contextos: por una parte, en el espectador que puede sentirse hada; por otra, en que puede además burlarse de los tejedores.

Pese a esto, es la risa reflexiva la que aparece de manera preponderante y la que posibilita el reconocimiento de la fuerza vital del amor y del valor gozoso de la literatura y el teatro.

En términos de la estructura de la poética, la relación con la comedia clásica se evidencia en el final de armonía recuperada, en la boda como mito de la regeneración vital, con la división en cinco actos. El corrimiento de la comedia clásica se pone de manifiesto en la originalidad de la trama; la mezcla de personajes nobles y bajos; la multiplicidad de líneas de la intriga; la no sujeción a unidades de tiempo (cuatro días), lugar y acción; la no sujeción al “*castigat ridendo mores*” (valor educativo de censurar las costumbres, las manías y los excesos); la apelación al metateatro, tanto en la representación dentro de la representación (trama de los artesanos) como en el procedimiento de la parodia para producir comicidad a costa del teatro de gremios. También esa dimensión metateatral está presente en las palabras finales de Puck (autorreferencia teatral), en la autorreferencia literaria (Teseo, Acto V, Escena 1: “*the poet (...) gives to airy*

*nothing a local habitation and a name*”), en la mascarada final (baile y disfraz) que, en su dimensión festiva, fusiona a actores y espectadores (recordemos que la obra se estrena en el marco de un casamiento real, la boda de Sir Thomas Berkeley y Elizabeth Carey en la corte de Isabel I, en febrero de 1596) y, finalmente, en el cronotopo del bosque encantado.

### *Medida por medida* (1603-1604): inicios de la problem play

Es casi del mismo año que *Rey Lear* y se trata de la primera *problem play* de la historia del teatro mundial. Shakespeare tenía 40 años, es decir, se trata de una obra de madurez. Como sucedía en *El Sueño* trabaja nuevamente con múltiples intertextos. En primer lugar, con una fuente italiana: retoma uno de los relatos de los *Hecatommithi* de Giraldi Cinthio de Ferrara, que no es sino una colección de relatos agrupados en 1565 a la manera del *Decamerón* de Boccaccio. También incluye una fuente inglesa, al reescribir aspectos de la comedia *Promos and Cassandra* de George Whestone (impresa en 1578), a su vez basada en la novela de Cinthio. Asimismo, los enredos de Lucio con el duque disfrazado proceden de *The Adventures of Brusanus, prince of Hungaria* publicada por Barnabe Riche en 1592.

*Medida por medida* es un nuevo caso de teatro de regulación monárquico-teocéntrico: el Duque de Viena encarna el tópico del legítimo detentor del poder que se aparta por propia voluntad de su función transgrediendo de esa manera el mandato divino (como Lear, como Próspero) impulsado por el deseo de saber, pero también de encontrar una solución a la relajación de las costumbres en Viena. Sin embargo, asume una variación singular: el Duque sale de su lugar para colocarse en la posición de un investigador encubierto, de un observador enmascarado que busca

comprender cómo sería el mundo si no estuviera al frente del poder aquel a quien legítimamente le corresponde estarlo. Todo podría terminar en tragedia, porque el Duque está cometiendo el mismo error que Lear al apartarse del lugar que le corresponde, ya que él encarna en Viena la cadena de la autoridad legítima: Dios-Rey-Padre.

Pero el Duque, al contrario de Lear, no se va. Disfrazado de monje, interviene con sus acciones en el campo que observa. Es decir, está ausente pero está presente: se trata de una invención contrafáctica, que convierte a Viena en un laboratorio. Esto es, cómo sería la ciudad sin el Duque, sin la autoridad legítima. Es verdad que se trata de una presunción contrafáctica ya que el Duque nunca se ha ido en realidad e interviene todo el tiempo conteniendo las iniciativas y generando acciones. Pero la respuesta es clara: sin la autoridad legítima, la ciudad entra en caos. La voluntad de regulación teocéntrica queda a la vista desde el mismo título, que reenvía al Sermón de Cristo en la montaña:

No juzguéis y no seréis juzgados. Porque con el juicio con que juzgáis seréis juzgados, y con la medida con la que medís os volverán a medir. (San Mateo VII, 2; San Marcos IV, 24; San Lucas VI, 38)

El procedimiento más relevante que introduce Shakespeare es el de la acción que produce un dilema, es decir, un problema o conflicto que puede resolverse mediante dos soluciones que se oponen o excluyen radicalmente, ninguna de las cuales es completamente aceptable, ya que en ambas hay elementos positivos y negativos. A esto se suma la obligación de elegir entre una de las dos. Este procedimiento da nombre a una poética que Shakespeare introduce precursoramente en el teatro occidental, aunque no la lleva hasta sus últimas posibilidades: la *problem play*.

Una *problem play* plantea un dilema que admite dos posiciones, que se oponen totalmente ( eligiendo A niego B; eligiendo B niego A), pero en ambos casos estamos en presencia de elementos negativos y positivos mezclados. Esto lo diferencia del planteamiento de *Rey Lear*, por ejemplo, en donde estaba claramente separado el valor del bien (pensamiento teocéntrico) del valor del mal (pensamiento antropocéntrico). En *Medida por medida* asistimos a una nueva cartografía de distribución de valores: el personaje del Duque decide separarse del gobierno por un tiempo y deja en su consejero Ángelo la conducción del reino. Este hombre, absolutamente correcto y fiel a los principios religiosos, representante del puritanismo en tanto movimiento religioso que pretende limpiar al anglicanismo de los componentes católicos, es corrompido por el poder y empieza a cometer acciones aberrantes. La escena principal en donde empezamos a observar este dilema, es aquella en la que Ángelo se enamora de Isabela, quien acaba de hacer votos de castidad porque quiere ser monja. Ángelo extorsiona a Isabela diciéndole que han capturado a su hermano y que ella tiene dos opciones al respecto: o entregarse sexualmente a él o preservar los votos, no entregarse, pero perder al hermano por la pena de muerte a que está condenado. Por primera vez estamos ante una estructura en la que el bien y el mal están mezclados: si elijo A no solo elijo el bien sino que también elijo el mal. Y lo mismo sucede si opto por B.

El dilema presentado por Ángelo genera la necesidad de elegir en una cartografía de valores donde el bien y el mal se mezclan: es bueno salvar a Claudio de la muerte, pero no lo es faltar al voto con Dios; es bueno preservar la fidelidad divina, pero es malo asumir la responsabilidad de la muerte de un hermano.

Isabella: “Estoy en guerra entre querer y no querer”.

Claudio: “Tratando de vivir me encuentro con la muerte y buscando la muerte encuentro vida”.

(Recuérdese especialmente el diálogo entre Isabella y Claudio en el Acto III). El dilema expone el encierro, el horror, la aniquilación que implicarían vivir en un mundo donde la autoridad legítima se ha ausentado (esto no estaría pasando si el Duque estuviese en su puesto de mando).

Como en términos shakesperianos esta situación —propia del Renacimiento— es intolerable, coloca al Duque como *deus ex machina*: él no se va sino que se disfraza, oficiando como vigía desde la clandestinidad, moviendo los hilos para poder resolver esta situación. Si el mundo en manos de Ángelo se transforma en un dilema, por intervención del Duque (en su representación de Dios-Rey-Padre) el dilema vuelve a transformarse en una oposición entre el bien y el mal, restaurando el orden jerárquico. El Duque, quien ostenta la autoridad legítima, viene a poner orden en las cosas.

F. S. Boas, en *Shakespeare and his Predecessors* (1896), llama a esto *problem play* porque la pregunta que se instala como problema en el espectador es: ¿vos qué harías?, ¿qué opción tomarías?

Esta misma estructura va a aparecer en obras posteriores del teatro moderno, como por ejemplo *Casa de muñecas* (1879) de Ibsen quien, a diferencia de Shakespeare, le abre la puerta al cambio. También podremos observar la profundización de este procedimiento en Bertolt Brecht (*La ópera de tres centavos*), Peter Weiss (*Marat-Sade*) y muchos otros.

La *problem play*, preponderante entonces en los siglos XIX y XX, está caracterizada por una acción dilemática, un problema o conflicto que puede resolverse mediante dos



soluciones que se oponen o excluyen radicalmente, ninguna de las cuales es completamente aceptable ya que en ambas hay elementos positivos y negativos. A esto se suma la obligación de elegir entre una de las dos. F. S. Boals sostiene que las *problem plays* funcionan como el puente “entre comedias de encanto y brillo sin igual (...) y obras en las que la comedia mayormente toma la forma ceñuda de la sátira dramática” (cfr. Bestani, 2009).

Sin embargo proponemos, que más que una *problem play*, la obra de Shakespeare sería una *problem situation*. Si volvemos a la sintaxis, vemos que no es una obra problemática sino una situación problemática, que no se deja en manos del espectador sino que se resuelve aleccionadoramente. En *Medida por medida*, el dilema está apenas formulado por Shakespeare en el sistema de fuerzas de los personajes, pero no se resuelve como dilema (elegir A o B) sino gracias a la intervención de las acciones del Duque ya que este, disfrazado o en evidencia de su autoridad, logra romper la oposición excluyente y genera una tercera vía. Lo que es dilema entre los hombres comunes, se disuelve como tal en manos de la autoridad legítima.

Bestani, en el caso de Shakespeare, va a preferir hablar de comedias sombrías o amargas; mientras que Patrice Pavis sostiene que esta obra entraría más bien en la categoría de comedia negra, un “género próximo al tragicómico. De *comedia* la obra solo tiene el nombre. La visión es pesimista y desilusionada, incluso sin el recurso a una solución trágica. Los valores son negados y la obra solo termina “bien” por un giro irónico” (1990: 74). Este subgénero nuevo, cercano a la sátira social, no intenta entretener sino presentar problemas sociales de ciertos grupos y mostrar el aspecto más oscuro e inquietante de los seres humanos. Los problemas personales quedan supeditados al análisis de una situación colectiva.

Las características de esta comedia, que también retoma el tópico de “ver mal para ver bien” que enuncia Cerrato en el epígrafe, pueden sintetizarse de la siguiente manera: por un lado, se juega con el engaño para crear la impresión de verosimilitud. De esta forma, se problematiza el concepto de apariencia frente a la realidad, a la vez que se relativiza la verdad de lo que se percibe a través de los sentidos, ante la irrupción de lo visual como el sentido dominante de la vida.

El sentido final de la pieza, entonces, es cristiano: Ángelo es perdonado y el amor y el perdón triunfan por encima de la traición, la crueldad y la hipocresía gracias a la intervención del Duque como autoridad legítima.

Como vemos, vuelve a aparecer el problema de la autoridad legítima que se corre del trono, que vimos en Lear y que volveremos a ver en Próspero (*La tempestad*). Pero en el caso de *Medida por medida*, no cede el poder sino que se aparta para poder investigar cómo se comportarían los puritanos (Ángelo) si llegaran al poder. Estos constituyen la fuerza de confrontación más potente con los anglicanos, ya que proponen una mayor ortodoxia con respecto a los principios de la iglesia. Son los que van a pedir la prohibición del teatro. Y lo consiguen. Recordemos que en 1644 se cierran los teatros en Londres y se van a reabrir recién veinte años después. La obra de Shakespeare es claramente un ataque a los puritanos.

Y si bien es un teatro que se abre ante el cambio de mundo que propone la Modernidad, la posición que asume es reaccionaria, conservadora. Sostiene sistemáticamente la cadena de legitimidad divina.

*Medida por medida* propone también una pregunta frente a la incertidumbre de los tiempos históricos y ante la necesidad de defender los valores legítimos de Dios-Rey-Padre: ¿si se vive en un mundo organizado por una ley injusta, qué medios no son justificables para evadir sus alcances?

Necesitamos vivir en una sociedad organizada con una ley justa, reclama Shakespeare. Para ello, hace falta cumplir la cadena de jerarquía y respeto. La regulación es el campo semántico que atraviesa toda la pieza: Claudio dice ya en el Acto I:

De la excesiva libertad, buen Lucio, como la indigestión es madre del ayuno, cada cosa que hacemos con uso inmoderado, se vuelve restricción.

O el Duque:

La culpa ha sido mía en soltar tantas trabas para tantas acciones reprobables.

Pero la regulación se enfrenta con el límite: pregunta Pompeyo si para regresar a las buenas costumbres “¿se hará castrar a todos los jóvenes de la ciudad?”. Shakespeare responde que el equilibrio está en el ejercicio de la autoridad legítima, la que viene de Dios y el poderoso legítimo. “Oh, es una coincidencia que el Cielo nos envía”, dice el Duque al enterarse de la muerte del pirata cuya cabeza sustituirá la de Claudio. Recordemos las palabras del Duque al final del Acto III:

Quien posee la espada del Cielo/ será incorrupto para ser severo/ conocerá el modelo por sí mismo, que hará erguirse a la gracia y a la virtud marchar.

El Duque es el personaje referencial a través del que Shakespeare modela una cartografía de valores diferenciados entre positivos y negativos.

La voluntad de regulación teocéntrica queda a la vista desde el mismo título. *Medida por medida* es un texto que

proviene de un intertexto bíblico. De ahí la referencia cristiana del teatro de Shakespeare, ya que la obra responde a un *pattern* bíblico. Se trata del sermón de la montaña, citado anteriormente

La otra gran pregunta que está haciendo el texto shakesperiano es: ante una ley que es injusta ¿qué medios son justificables para evadir sus alcances? Si no hay una autoridad legítima en el poder, y esa autoridad empieza a dictar leyes no legítimas, qué vamos a tener que empezar a hacer para poder evadir los alcances de esa ley injusta. El ingreso del caos es claramente un desencadenante de la tragedia; evitar que ingrese el caos conservando la autoridad legítima anula el dilema de la escena. Y el sentido final de la pieza es evidentemente cristiano. Hay un restablecimiento del orden: la maldad queda al descubierto, sus efectos se remedian y los pecados son perdonados en un clima de reconciliación generalizada.

Desde el nivel lingüístico, verificamos que estas ideas se apoyan y refuerzan de manera redundante ya que hay más argumentación lógica que vuelo lírico, a la vez que se abandona la retórica placentera de las comedias de humor.

Como vimos también, el héroe de esta pieza es muy diferente de los héroes clásicos. Se verifica un proceso de humanización relacionado con el sentimiento de relativización. La trama nos lleva por una serie de obstáculos y peripecias, hasta llegar a reconocer lo que antes estaba oculto; por ese motivo, la estructura de la intriga se organiza al modo de un palimpsesto a través de disfraces y juegos con dobles.

Si bien, como corresponde a la comedia, el amor aparece como tema, se excluye la alegría de los amantes. En la reiteración de los *bed-tricks* (ver especialmente el desarrollo de Cerrato al respecto) encontramos la reiteración de objetos que conducen a la anagnórisis.

La intención moralizante se verifica en la tesis social, en cuanto a ideas de poder, justicia, fidelidad y responsabilidad que vimos con el Duque e Isabela. Y la referencia social está claramente vinculada al nuevo reinado: en 1603 muere Isabel I sin descendencia, pasando el reino a manos de Jacobo I, de la dinastía de los Estuardo.

### *La tempestad* (1611): comedia romancesca de regulación teocéntrico-monárquica

Esta obra, la última (hasta ahora) integrante del canon shakesperiano, es una comedia romancesca o romance, una comedia cristiana. El núcleo del conflicto replica el que vimos con Lear y con el Duque: hay un gobernante legítimo que se corre de su lugar (en este caso, por su voluntad de conocimiento), delega el gobierno en otra persona y este accionar deja entrar el caos. El orden se restituye por la vía de la vuelta a la legitimidad y por la vía del perdón: Próspero asume nuevamente el trono, lo consolida con el matrimonio de Miranda y Fernando y perdona la traición de su hermano.

La designación de comedia romancesca responde a la resistencia tradicional de la crítica shakesperiana de identificar un texto tan ambicioso, complejo y profundo con el “mero” concepto de comedia (justificado por el prejuicio de quienes tradicionalmente consideraban que el gran teatro era el teatro “serio”). Se la identifica con el romance (como señala Bestani) por su trascendencia y complejidad, pero además por su vinculación con el mundo de lo maravilloso y lo sobrenatural, encarnado en este caso en la isla encantada, con la bruja Sícorax, el monstruo Calibán, el hada Ariel, así como los poderes de las magias negra y blanca manejados por el mago Próspero. Recordemos que lo maravilloso implica la representación de acontecimientos que entran en contraste (no problematizado) con la percepción del mundo

(lo normal o inexorable, lo posible o contingente y lo extraño) en la vida cotidiana.

Categorías como lo maravilloso y experiencia de la vida cotidiana se llenan a partir de variables socioculturales territoriales e históricas. En apariencia, la isla de Próspero sugiere una isla americana (Calibán es anagrama de Caníbal), con toda la sugestión de otredad que América proponía en la figuración de una isla encantada.

El romance o literatura maravillosa encarnaría una tendencia ficcional opuesta a la del proto-realismo. Podríamos ejemplificar ambas tendencias contrastando *La tempestad* con *Medida por medida*, o la novela *Gargantúa y Pantagrúel* de Rabelais con *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes.

A la par, *La tempestad* puede ser pensada como una comedia de magia, protagonizada por un mago, a la manera del teatro barroco francés (Rousset, 1972). Como la maga Circe, que todo lo metamorfosea, Próspero es un mago capaz de producir mutaciones y de dominar a criaturas mágicas a su servicio (Ariel), capaces de mutar bajo las más diversas apariencias.

Por la vía del *trompe-l'œil* (“trampantojo”, “engañifa”), la magia se identifica con la ilusión que genera el mismo teatro. De allí la identificación supuestamente “autobiográfica” de esta pieza con circunstancias de la vida de Shakespeare, quien tras esta obra habría decidido no continuar escribiendo (romper, como Próspero, su varita). El *trompe-l'œil* atraviesa la obra a través del banquete, la harpía y la mascarada. Está además en la idea de la percepción de la realidad como sueño. Recuérdense la explicación de Próspero de la naturaleza de la mascarada, Acto IV, vv. 148-158: “Estamos hechos de la misma materia que los sueños...”.

Lo que parece ser, no es. Cabe observar que se trata de una concepción del sueño diversa de la analizada en *El Sueño de una noche de verano*. Con la lógica del *trompe-l'œil*

leerá Alonso la escena en que Fernando juega al ajedrez con Miranda. El texto abunda en explicitaciones al respecto en el Acto V (pp. 389, 391 y 399, ed. Cátedra). El *trompe-l'œil* no es gozosa celebración de los sentidos, sino colocación del hombre en un lugar de confusión, de indigencia, de inferioridad respecto de Dios, en cuyas manos el hombre debe ponerse según aconseja Próspero en el Acto V.

De la misma manera que el *trompe-l'œil* multiplica mundos, la estructura de esta comedia de magia multiplica las intrigas: tenemos por un lado la venganza de Próspero con su hermano; por otro el conflicto entre Alonso y Sebastián; luego estaría el conflicto entre Calibán y Próspero; se suma la historia de la libertad de Ariel; y finalmente la historia de amor de Fernando y Miranda.

Hay, sin embargo, un campo semántico que atraviesa las diversas historias conectándolas temáticamente: la usurpación del poder, el motín, la conjuración, la conspiración, con la consecuente necesidad de rectificación y dominio.

Como Lear y el Duque de Viena, Próspero se aparta de su lugar de autoridad legítima en el poder, en el cuerpo político, y eso genera caos. Se aparta por su afán de estudio y saber, por ese afán pierde el poder pero gracias al saber adquirido en el estudio, lo recupera. La parábola cristiana consiste en que, recuperado el poder, Próspero no se vengará y decidirá abandonar el saber. Decide volver a cumplir su función en un concierto de armonía universal, que no depende del hombre sino de Dios. Por lo tanto, la historia de Próspero puede ser pensada como una parábola del perdón, celebración de la piedad hacia los traidores y del amor de Fernando y Miranda.

Próspero no solo no es cruel con su hermano usurpador, sino que además libera a Ariel, propicia el casamiento de los jóvenes y decide ponerse en manos de Dios. En lugar del saber y la magia dominadores del mundo, la plegaria.

Por otra parte, Próspero encarna el ideologema barroco del hombre que abandona la creencia en que “saber es poder”. La decisión de Próspero de romper su varita mágica y enterrar su libro para alejarlo de las manos del hombre (Acto V, Escena única), lo instala en una situación de desprotección: “Ahora quedan rotos mis hechizos y me veo reducido a mis propias fuerzas, que son muy débiles”, afirma. Desamparo que lo conduce a una serenidad espiritual de reencuentro con un orden divino.

Próspero es el pasaje del hombre renacentista (antropocéntrico y racionalista, seguro de la posibilidad de dominar el mundo a través del saber) al hombre barroco, que regresa al temblor frente a lo sagrado y se pone al servicio de Dios como simple mortal. Parecería afirmar que lo propio del hombre no es el saber sino la humildad cristiana: Shakespeare reivindica la pareja cristiana *humilitas/sublimitas*, afirmando que en la humildad está lo auténticamente sublime. Lo terreno no se caracteriza tanto por los rasgos excepcionales, sino más bien por los rasgos de humildad; esa es la explicación que da Erich Auerbach analizando el mito de Adán y Eva:

En la Antigüedad el estilo elevado y sublime se llamaba *sermo gravis* o *sublimis*; el bajo, *sermo remissus* o *humilis*, y ambos debían permanecer estrictamente separados. Por el contrario, en el mundo cristiano ambos están fundidos ya desde un principio, particularmente en la encarnación y la pasión de Cristo, en las cuales tanto la *sublimitas* como la *humilitas* cobran inaudita realidad y se funden por completo (2014: 1999).

Es necesario oponer el ideologema del “libro enterrado”, inaccesible al hombre, a la imagen moderna del libro que se abre camino a pesar de todo, como herramienta



de progreso, de extensión del saber y de igualación social. Próspero no solo renuncia a sus libros, sino que los entierra lo suficientemente profundo como para que nadie nunca pueda acceder a ellos. Al hombre no le correspondería el saber ni el conocimiento, sino la humildad. El saber lo tiene Dios; y la vía del saber humano es una vía negativa. Piénsese en el contraste con la imagen del libro en *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo, el gran desafío de muerte a la iglesia, “Esto —el libro— matará a aquello —la cruz—”. O en *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, como el libro que se abre camino a pesar del control de la iglesia. El libro enterrado es una imagen de la Edad Media; el libro que abre camino es una imagen de la Modernidad.

La visión teocéntrica cristiana se complementa con la mirada “adánica” de Miranda: sus ojos inocentes, sin contacto con el mundo de los hombres, observan el espectáculo de la criatura con asombro y celebración. Miranda se asombra por la belleza del universo y de los hombres. En su mismo nombre Miranda lleva la idea de admiración y Shakespeare juega multiplicando esta idea con el adjetivo “admired Miranda” (Fernando, Acto II, Escenas 2 v. 37).

El hombre es una criatura maravillosa y Dios ha creado el mundo como escenario de esa maravilla: así coincide Shakespeare con la visión del humanista italiano Giovanni Pico della Mirandola.



## Capítulo 8

### Molière

*Mariana Gardey*

#### Su poética cómica

La poética clásica concilia dos tendencias: una idealista, que busca la belleza para llegar a la verdad, y otra naturalista, preocupada por la mimesis, reproducción verosímil de la apariencia visible de lo real. Persigue la imitación de la naturaleza perfeccionada por el trabajo de la razón y de la forma. Para evaluar una obra artística, la estética clásica tiene en cuenta el lugar jerárquico del género al que pertenece y la ubicación de su tema en la escala de valores éticos. Toda imitación supone una selección operada por el artista. El gesto de copiar la realidad es reorientado en arte de elegir. Al reproducir la apariencia, el artista revela la esencia de lo representado. La verosimilitud es la ilusión de una reproducción exacta de lo verdadero en el espacio convencional de la obra de arte y la corrección de esta verdad de apariencia en verdad absoluta y depurada.

La estética clásica interpone entre el creador y lo real que quiere imitar la mediación de las obras maestras de la Antigüedad, garantes de perfección insuperable. El mérito

de estas obras es su imitación verosímil de una selección de rasgos atemporales, perennes, que hace que las recibamos como si fueran contemporáneas. La imitación de los antiguos constituye el crisol donde se funden las dos exigencias, trascendente e inmanente, metafísica y sensualista, de la estética occidental.

La comedia, consagrada a pintar lo banal y lo trivial, es vista como inferior con relación a los géneros ennoblecidos por su tema y a los que se supone una intención de sentido superior. En lugar de depurar y estilizar la expresión, el género cómico deforma y exagera la naturaleza para hacerla risible. Definida por su objetivo práctico, concreto y trivial, la comedia es rehabilitada estéticamente por su sentido ético: corrige a los hombres y los conduce paradójicamente a la belleza y a la verdad moral por el espectáculo lamentable de sus fealdades del alma; castiga las costumbres mediante la risa, *castigat ridendo mores*.

El hecho de que la comedia evoque costumbres contemporáneas al espectador, de que el ambiente y los personajes sean tomados de la realidad cotidiana, le permite proclamarse copia exacta de lo real, más cercana a la vida que las idealizaciones de la tragedia. La comedia es espejo de la vida e imagen de la verdad, *speculum vitae e imago veritatis*. En tanto que espejo de la vida, se define como pintura sonriente de imperfecciones humanas con una intención didáctica de corrección por el ejemplo. En tanto que correctora de costumbres, es una representación verosímil de los comportamientos naturales de los personajes medios.

Pero para castigar las costumbres, hay que transformar el espejo de la vida en espejo deformante, en detrimento de la verosimilitud. La ambición de corrección moral, forma cómica de la revelación de las esencias, supone una deformación caricaturesca para provocar la hilaridad; mientras que el deleite que produce la exacta copia de la realidad

observada supone, al contrario, una burla delicada: ni poco ni demasiado. Hay dos concepciones divergentes del género: la comedia espejo y la comedia bufona. La primera, imitación exacta y decente de la realidad, se esfuerza en la meditación moral sobre la vida puesta en escena; la segunda, hilarante, extrae de los efectos excesivos de la mueca una verdad superior que presenta lo bello y lo verdadero a partir de sus contrarios caricaturizados.

El género cómico ha estado dividido a lo largo de su historia entre dos tendencias irreductibles: en Grecia, entre Aristófanes y Menandro; en Roma, entre Plauto y Terencio. Dualidad que se reencuentra en la Europa humanista: en Italia entre *commedia dell'arte* y *commedia sostenuta*;<sup>1</sup> más

---

1 La *Commedia sostenuta* o erudita es un género teatral que se desarrolla durante el Renacimiento italiano. Es en realidad una forma intermedia entre el teatro erudito de los antiguos griegos y latinos, y la *Commedia dell'arte*. En cierta medida, ella la realiza el pasaje entre la comedia antigua estructurada y tradicional y la comedia de improvisación. Sus autores, que conocían perfectamente su herencia clásica, tomaron prestada de Plauto, Terencio o Menandro su construcción hecha de un prólogo y de cinco actos, así como el esquema de sus intrigas y sus principales personajes. Partiendo de estos elementos de base, pronto enriquecieron sus piezas con un desarrollo romántico que tomaron de otras fuentes, en particular de Boccaccio y su obra *El Decamerón*. De esta mezcla, o de esta síntesis entre fuentes antiguas y modernas, nacieron las tramas llenas de peripecias y de *quiproquos*. Finalmente, incorporaron temas de inspiración contemporánea y adaptaron los personajes latinos a los de su tiempo. El esclavo se convirtió en el valet (criado), el mercader de esclavos se transformó en alcahueta, los soldados antiguos fueron reemplazados por capitanes españoles. Otros tipos nuevos directamente fueron extraídos de su época, como el pedagogo ridículo, el estudiante torpe o el sacerdote licenciado. Además, tomando de la realidad que los rodeaba la inspiración de sus personajes, los autores los hicieron hablar su propia lengua, a menudo dialectos, que daban más relieve a estas comedias y las inscribían en lo cotidiano. Los autores más populares son Ariosto y Aretino, cuyas obras son repuestas por el teatro clásico francés. Otros dos dramaturgos se destacaron con piezas que no son imitaciones de los antiguos y que hicieron época en la historia del teatro italiano. Maquiavelo por una parte, con *La Mandrágora*, una comedia plena de ironía con personajes vigorosamente logrados y un rol de mujer rebelde que escapa a la tradición. Ruzzante por otra parte, gran realista que ilustra perfectamente el mundo campesino de su tiempo y escribió una decena de piezas de las que *La Moschetta* es la más famosa. Él provee el origen de los dialectos en escena, y la llegada de personajes representativos del pueblo. Estos dos autores, al margen de la *commedia sostenuta*, hicieron evolucionar la comedia italiana que comenzó así a adquirir toda su originalidad y a abordar los problemas de su tiempo.

tarde en Francia, entre la farsa de tradición gala, pronto transfigurada por la influencia del espíritu *dell'arte*, y la comedia de intriga de tono romántico, incluso galante, inspirado en la *commedia sostenuta* italiana y más aún en el estilo español. Situada bajo esta doble influencia, farsesca de un lado, galante y romántica del otro, el renacimiento de la comedia en Francia acusó más que otros la división entre estas dos postulaciones. Este divorcio amenazaba el principio mismo de una escritura cómica a la francesa. Porque la farsa pronto dejó de preocuparse por las revelaciones morales, y la comedia de intriga ya no pretendía hacer reír solamente, sino corregir mediante la risa. El género se hallaba así, a principios del siglo XVII, dividido entre las delicias gratuitas de la *vis comica*,<sup>2</sup> vigor de la pura hilaridad, y la severidad matizada de la *oratio morata*,<sup>3</sup> discurso sobre las costumbres y caracteres de la época adornando el curso de una intriga elegante y apenas sonriente.

Molière pudo unir estas dos vertientes de la comedia de su época: la farsa y la comedia humanista, para inaugurar una estética cómica, definiendo un modelo de comedia clásica, pero tomando prestadas otras voces distintas de las reconocidas por los poetas de entonces. La síntesis aplicada por Molière consistió en forjar una estética de la risa de verosimilitud que él designó con el término amplio de “ridículo”. Esta risa no es medida y moderada por las exigencias del decoro y los principios de la imitación verosímil de la realidad; se trata de una risa franca como la de

---

Para ser accesible a todos, y para pasar a través de la censura, solo le faltó la impertinencia y la gracia chistosa que aportaría la *commedia dell'arte*.

2 Frase latina que significa “poder o talento cómico”.

3 Carácter, *ethos* o forma de estilo. La moral tradicional, que es un discurso sobre las costumbres, se distingue de la poética moderna que caracteriza a los personajes por su manera de actuar. Se encuentra esta distinción entre la máxima *oratio morata*, principio o regla de conducta, y la sentencia, oración moral, de valor didáctico.

la farsa o la de Plauto. Pero en respuesta a las ambiciones estéticas del clasicismo, el poeta hace de la risa un instrumento ético de revelación de las esencias: este ridículo restituye la verdad y la realidad absolutamente depuradas, con una evidencia que penetra más allá de las apariencias para seleccionar los rasgos principales y montarlos en una sintaxis rigurosa. Molière concilió la exactitud de la pintura que deleita el espíritu con la deformación de la mueca necesaria para suscitar la risa de manera simple y audaz: extrayendo con discernimiento y combinando con firmeza y densidad las deformaciones risibles de la realidad. El hombre es por esencia ridículo; la risa necesita de la realidad, la sátira de costumbres y de caracteres necesita apoyarse en la realidad para mostrar esta verdad: que nuestras imperfecciones son inverosímilmente ridículas. Porque lo verdadero, en este caso, puede no ser verosímil, puede exceder los límites de lo verosímil. Esta verdad es la que busca Molière revelando bajo los rasgos de cada rostro observado las deformidades hilarantes de la mueca moral y social. Y en la aplicación de los principios estéticos clásicos, el gesto de la selección sensata satisface a la vez la exigencia de mimesis, preocupación por lo natural y por la verosimilitud en el sentido de ilusión creíble, y la exigencia de trascendencia de la ficción en verdad esencial, estilización de lo real en poesía superior de las esencias. Conclusión paradójica: Molière es el primer poeta cómico que cumplió plenamente con las ambiciones de la estética clásica en cuanto a la doble postulación del género cómico: castigar las costumbres mediante la risa y deleitar por medio de una representación fiel y sonriente de la realidad media. Las dos finalidades que se fija el poeta cómico son imitar la realidad pintando a sus contemporáneos según la naturaleza para agradar al público y, al mismo tiempo, hacerlo reír para procurarle placer.

Molière predicaba la alianza entre el gran gusto de la corte y el buen sentido del pueblo. En esta unión se ve cómo él opone el juicio prevenido y la conducta extravagante de los *snoobs* y los pedantes, que se vuelven personajes cómicos por el ridículo de no permitirse el placer de reír viendo una comedia: los unos en nombre de la imagen que se hacen del teatro y del saber que pretenden tener, y los otros en nombre de la imagen que se hacen de ellos mismos y de su supuesta delicadeza. La empresa de unir a los públicos galante y popular procede de la fe en la evidencia universal de lo verdadero, percibido en la óptica del ridículo: presentada desde un ángulo cómico, la verdad deviene naturalmente sensible tanto para los grandes como para los humildes, para el buen sentido y para el sentido común, a condición de que los prejuicios y las prevenciones surgidos de una imagen falaz de sí y del mundo no interpongan su pantalla deformante entre las lecciones de la escena y la reflexión del espectador honesto y no prevenido. La realidad imitada con discernimiento sin concesión del observador incisivo y burlón, da universalmente materia para reír y meditar: testimonio de absoluta confianza en la justicia inmanente del ridículo que golpea a los adversarios del buen sentido y de lo natural, prisioneros de su óptica deformada.

La comedia denuncia las imperfecciones identificables e identificadas por los espectadores preservados de ellas, pero invisibles a los que son afectados y a quienes justamente la lección debería serles útil. Lo que constituye una verdad de experiencia de la que Molière era muy consciente: él nos enseña ofreciéndonos inopinadamente el eco en la escena de las reacciones que él supone que tendrán los espectadores de sus obras. Respecto de la corrección de los errores humanos a través del ridículo, la posición de Molière se sitúa a medio camino entre la proclamación de la utilidad moral del género cómico, reafirmada por principio,



y la constatación de su ineficacia puntual, demostrada en la práctica, aunque compensada por una lección indirecta. El poeta cómico le asigna como finalidad didáctica a la comedia la denuncia de los defectos y las locuras de los hombres, más que su corrección: la puesta fuera de estado perjudicial de los malvados y los tontos, pero no la salud de su alma y de su espíritu que él no se preocupa por convertir. La comedia hace que nos riámos de ellos, más que preservarlos del ridículo por sus sanas lecciones.

Operando implícitamente esta distinción entre las intenciones de la comedia, Molière señaló una dificultad de la poética clásica que sus predecesores en la teoría del género cómico no habían percibido. Ellos le asignaban a la comedia la tarea de corregir las costumbres y los caracteres indistintamente por la fuerza del ejemplo, la autoridad de la reprobación universal, el temor de ser burlado o el aprendizaje práctico de la distinción entre lo bueno y lo malo; en breve, por una psicagogía directa y efectiva, en forma de *catarsis* mediante la risa, vivida por cada espectador por su propia cuenta. Molière pone razonablemente estos bellos proyectos en contradicción con la evidencia de que ningún avaro se ha curado de su vicio por la representación de las ridiculeces de Harpagón, porque el que es avaro no se reconoce como tal. Nadie es corregido por la puesta en escena de sus propios errores y locuras.

De esta contradicción hay que deducir algo esencial para comprender el teatro de Molière, su concepción del ridículo y de sus causas: que los errores de los que se burla la comedia están acompañados siempre de un defecto más grave que los envuelve: una ceguera mental procedente de la distracción, la extravagancia, el delirio, la locura inherente a los extravíos del espíritu y del alma; esto explica la impermeabilidad de los que solo se interesan en la lección que, en realidad, deja ciegos a todos los asistentes. Nuestros

defectos, en último análisis, dependen de una falta de razón —ceguera fatal, ilusión sobre uno mismo. El teatro de Molière no ridiculiza los errores de los caracteres o de las costumbres: él revela el ridículo del extravío que constituye su origen.

Esto tiene dos consecuencias: una práctica y otra teórica. La primera es que si se puede esperar corregir a alguien de una falta que él ve ridiculizada en escena en otro ser humano, no es necesario pensar en curar a un ciego de su ceguera por el espectáculo de los extravíos de su semejante. Si puede haber una corrección, entonces, esta deberá tomar un camino desviado, actuar indirectamente, a favor de un razonamiento por analogía: la locura que veo en el otro me afecta porque se encarna en un defecto que conozco, ¿no me amenaza a mí también bajo la forma de un error insospechado que, siendo yo el burlador, podría convertirme en objeto de la risa de otro? Molière se administra esta lección a sí mismo en *Alceste*, llevando a escena el ridículo que amenazaba a todo moralista: el de entrometerse a corregir a todo el mundo creyéndose a salvo de la locura universal, a riesgo de descubrirse un día tan loco como los demás por haber creído ser el único sensato y preservado del mal. *El misántropo* es una medicación preventiva contra este mal.

De aquí se deduce la consecuencia teórica de la concepción molieresca del ridículo: que es inútil agrandar desmesuradamente en escena las deformidades morales acosadas por el ridículo, como si se tratara mediante esta caricatura de hacerlas percibir por los interesados para que se corrijan a sí mismos: un ciego no distingue la intensidad de los colores y los trazos. La simple transferencia de estos extravíos, afectaciones e ilusiones en personajes de fantasía y en el cuadro depurado y ostensible de una representación escénica, es suficiente para revelarlos a quienes están destinados, es decir a los que no están personalmente interesados.

Como la transposición y el razonamiento por analogía valen más que la fuerza y la rabia caricaturescas, la comedia solo tiene que pretender corregir a los hombres de sus defectos, caricaturizándolos de manera risible: le basta mostrar los errores naturalmente risibles de unos a la mirada divertida de otros. No se trata entonces de *castigare ridendo mores*, de castigar las costumbres caricaturizándolas como risibles, sino de *speculari ridendo mores*, de contemplar burlonamente su ridículo natural, porque las costumbres humanas son cómicas por sí mismas. En otros términos, la lógica de la comedia, según Molière, quiere que lo ridículo no se agregue a los defectos de los hombres como una sanción con vistas a una corrección saludable, sino que surja como una evidencia del espectáculo de sus costumbres naturalmente irrisorias.

La consecuencia estética de esto es que para la comedia, la manera más eficaz de hacer reír es transponer fielmente una realidad que, por sí misma, es desopilante, por poco que se la contemple con la perspectiva del tratamiento escénico. Es suficiente que los personajes y los actores que los encarnan imiten fielmente sus “modelos” reales y vivientes para dejar que el ridículo se revele naturalmente. En estos retratos que constituyen verdaderos “espejos públicos”, *specula vitae* (“espejos de la vida”), la risa no se añade como subrayado del trazo sobre el croquis extraído de la naturaleza: procede de la exacta observación de las costumbres y surge espontáneamente. Por eso el trabajo de reflexión sobre los errores de la condición humana se hace también espontáneamente, en la inmediatez de la risa. Se desprende más una visión de sabiduría, una óptica de conjunto sobre la condición del hombre, que una corrección práctica y concreta de cada uno por el espectáculo de sus propios errores. Al ideal ilusorio de la sanción por la sátira a los hombres, la comedia de Molière prefiere la realidad de una meditación

íntima y alegre sobre lo poco que somos, comparado con todo lo que creemos ser.

Molière es moralista en el sentido de su tiempo: más preocupado por constatar que por reprobar y enmendar, más interesado en penetrar en los resortes del alma humana que en pretender mejorarla. Sin repudiar el principio del castigo de las costumbres por la risa, el poeta eleva esta ambición a una exigencia filosófica, antropológica, de la descripción de los extravíos pasionales y de las obstinaciones por capricho: así se constituye una sabiduría cómica que enseña a percibir al hombre, sus costumbres y sus errores en la óptica del ridículo.

## ***El misántropo***

En opinión de su coetáneo Boileau —parecer que más adelante compartirán Goldoni o Goethe— se trata de la obra maestra de Molière, la más profunda, humana y desgarradora de todas.

### *La acción*

La unidad de acción de *El misántropo*, obra de la que se ha notado que a la trama le falta un poco de coherencia y de cierre, está asegurada por la aparición sistemática de un mismo procedimiento cómico: la contrariedad. Todos los acontecimientos que se producen en escena, o que se evocan, parecen tener por función dramática esencial estimular la locura de Alceste calentando su bilis, y provocar las reacciones violentas inherentes a su humor: Molière se ingenia para que sea casi en todo momento el contrariado y el contrariador. Confrontado a los asaltos de simpatía de todos los otros personajes, Alceste responde con

desconfianza, invectiva, rudeza. Es significativo que rehúye lo más posible el diálogo, como lo testimonia su entrada a escena, su primera réplica, que da el tono: “Dejadme, os lo suplico.”<sup>4</sup> (I. 1). Alceste es en suma el grano de arena que traba la máquina dramática; es también uno de los rasgos esenciales de su rol cómico: irónicamente, Molière ha creado un personaje que, de entrada, parece oponerse a lo que constituye la esencia misma de toda acción en la escena clásica: el intercambio y el diálogo. El mismo juego es producido varias veces a lo largo de la pieza (I, 3: “No me habléis”; “Dejadme ya tranquilo”; “No quiero oíros”, y V, 1 hasta la salida final de Alceste. Se lo verá también intentar deshacerse rápido de los personajes exasperantes que se cruza (Oronte, I, 2; Arsinoe, III, 4); y si él mismo busca ganarse los favores de otro personaje, es siempre dirigiéndose a él en un tono abrupto y desagradable: tal es la dominante de sus intercambios sin concesiones con su amigo Filinto (I, 1; I, 3; V, 1), y sus entrevistas con Celimena (escenas II, 1 y IV, 3).

Alceste se define finalmente como la contradicción encarnada: la incompatibilidad reivindicada de su humor con el de los demás lo lleva a tomar siempre lo contrario de sus interlocutores; sus juicios y sus acciones son siempre posturas paradójales: sentirse orgulloso de parecerle ridículo a la gente, que es tonta (I, 1, vv. 109-112); preferir las bellezas rudimentarias de una vieja canción popular a los refinamientos de un soneto elegante (I, 2, vv. 376-416); negarse a los avances de cualquier oferta de entrometerse en su favor (Oronte, I, 2, vv. 288-293; Arsinoe, III, 5, vv. 1075-1084); cortejar a una mujer bella acumulando los reproches e imprecaciones más que las galanterías y cumplidos (II, 1, donde Celimena observa, vv. 526-528: “pues amáis a la gente para

---

4 Las traducciones del texto dramático están tomadas de la edición de la editorial Cátedra, a cargo de Luis Martínez de Merlo.

hacerle reproches;/ vuestro ardor solo brilla con palabras molestas,/ y no se ha visto nunca un amor tan gruñón.”; ver también IV, 3, v. 1422 y s.); negarse a defenderse en un juicio desfavorable a fin de ser un testimonio vivo de la inequidad de los hombres (V, 1, vv. 1535-1550); y sobre todo preferir el desierto y la soledad a las brillantes compañías de los salones y de la corte.

Siempre “contra”, parece que la conducta de Alcestes es el reverso del valor cardinal de la civilidad elegante que él critica: lo apto, esa ligereza, esa gracia conciliadora que le permite al hombre honesto adoptar el comportamiento apropiado en todas las circunstancias, y que es el secreto del arte de agradar. El personaje está en contraste extremo con el medio en el que evoluciona: en lugar de buscar encontrarse en armonía con los otros, Alcestes busca siempre, al contrario, hacer escuchar una nota disonante que es como su firma. Esta observación vale también en el plano estilístico: el estilo igual, gobernado, ordenado, fluido y ligado de las bellas tiradas de Filinto o de Celimena, paradigma de la palabra elegante de los salones, contrasta con el de las réplicas de Alcestes: apasionadas, brutales, plenas de giros exclamativos, cortadas por interjecciones, juramentos, donde la parataxis viene a expresar el movimiento rudo de un espíritu siempre en carne viva; palabras fuertes, imágenes audaces. En la relación de acomodamiento con Oronte a comienzos del acto IV, Filinto nota que le es imposible a Alcestes, incluso con la mejor voluntad, “suavizar bien su estilo” (v. 1157). Es probable que Molière subrayara este contraste expresivo en su manera de interpretar el rol: una de las raras didascalias un poco desarrolladas de la pieza muestra al personaje reticente a todo diálogo (I, 2: 63: “En este momento, Alcestes se muestra muy pensativo y parece no escuchar lo que Oronte le dice.”). Un testimonio de Boileau evoca los grandes gestos y voces desmesuradas con los cuales Molière expresaba en

su actuación la singularidad de Alceste, el fuerte contraste que lo oponía al resto de los personajes.

Celimenia ironiza sobre este punto en una bella réplica (II, 4, vv. 669-680), donde ella tiene el placer maligno de subrayar su gusto por contradecir siempre (v. 673), su espíritu contrariador (v. 672), su opinión invariablemente contraria (v. 674); incluso pone a Alceste frente a sus propias contradicciones

El honor de oponerse le hechiza de tal modo,  
que a menudo las armas contra sí mismo blande;  
y él mismo se combate lo que de veras piensa,  
tan pronto como en boca de otro alguno lo oye (II, 4).

Este espíritu de perpetua contradicción que encarna Alceste es el fundamento del amor extravagante que él ha concebido por Celimenia, el carácter más alejado de él que se pueda imaginar. Aquí reside el nudo cómico de la trama: el principio de contradicción que anima el carácter de Alceste, y que todos los que cruzan su camino experimentan, se vuelve así contra el misántropo mismo, primera víctima de su postura paradójica.

La estructuración de la trama en una serie de contratiempos agudiza las relaciones conflictivas entre los personajes. La acción de la comedia está suspendida a la explicación amorosa, decisiva, que Alceste ha decidido tener con Celimenia; pero esa explicación, siempre inminente, es sucesivamente diferida o impedida apenas comenzada —de ahí la irritación creciente de Alceste. Los contratiempos de la trama de *El misántropo* son estos:

- La exposición de la acción verdadera de la pieza es diferida por el largo debate entre Alceste y Filinto; pero es al fin anunciada en los vv. 205-234, donde espec-

tador y lector son puestos en la confidencia del amor paradójal de Alcestes por Celimena. La apuesta de la trama es planteada: Alcestes, seguro del amor de Celimena, quiere no obstante que ella se explique sobre la buena recepción que les reserva a una multitud de aspirantes; de ahí su presencia en este salón: “Y yo vengo aquí con el propósito de decirle/ todo lo que su pasión me inspira.” (vv. 241-242).

- Pero inmediatamente comienza el desfile de impertinentes: primero Oronte, que intenta obtener la amistad de Alcestes, y reclama indiscretamente su juicio sobre el soneto que él ha compuesto (I, 2).
- Después los pequeños marqueses rivales de Alcestes, Acasto y Clitandro (II, 2-4), que interrumpen la entrevista con Celimena en el momento mismo en que la explicación verdadera va a comenzar (“Hablemos a corazón abierto”, declara Alcestes, v. 530, justo antes de que Basco venga a anunciar a los visitantes inoportunos).
- Sin tener en cuenta a estos intrusos, Alcestes interpela imperiosamente a Celimena para que justifique públicamente su conducta (“Hoy usted se explicará (...) declarará”, vv. 563-564), negándose a dejar el lugar antes que todo sea aclarado. En este momento Molière hace entrar en escena al guarda que convoca Alcestes, sobre el campo, ante el tribunal de mariscales; él se ve obligado a retirarse (contraste cómico con la firme resolución que testimonió en el instante previo), sin la explicación de Celimena: “Yo me voy, señora, y sobre mis pasos/ vuelvo a este lugar, para retomar nuestros debates.” Nuevo enojo, nuevo contratiempo.



- Alceste deja entonces la escena durante lo esencial del acto III, y cuando vuelve, en la escena 5 de ese mismo acto, es Celimena la que esta vez se escapa (“Alceste, he de irme a escribir una carta/ que no puedo aplazar, sin causarme un trastorno”, vv. 1037-1038), dejándolo con Arsinoe, impertinente particularmente peligrosa: ella, avivando sus sospechas, hace la explicación con Celimena más imperiosa, al ofrecerse pérfidamente a aportar la prueba de la infidelidad de la bella (vv. 1125-1132). Más imperiosa porque Clitandro y Acasto también quieren que Celimena ponga en claro sus sentimientos (vv. 839-846), y Oronte le ha comunicado a Alceste sobre una carta que prueba la duplicidad de Celimena (vv. 1234-1240).
- La explicación parece prometerse, y debe resolverse, en el núcleo del acto IV (largo diálogo entre Alceste y Celimena en la escena 3); pero ella es una vez más impedida por la irrupción de un impertinente, Du Bois, que es portador de noticias inquietantes sobre el proceso de Alceste (escena 4): de nuevo la entrevista se interrumpe, y su conclusión es pospuesta. El acto IV se cierra sobre esta constatación amarga de Alceste: “Parece que el destino, por mucho afán que ponga,/ ha jurado impedirme que hablar pueda con vos” (vv. 1477-1478); la suerte es lo arbitrario del dramaturgo, que suspende de nuevo la disputa amorosa para sostener el interés y renovar este efecto cómico de espera fracasada.
- La explicación tendrá al fin lugar en el acto V, pero esta vez, alrededor de los amantes estarán reunidos todos los impertinentes que se han inmiscuido en su entrevista en los actos precedentes: Oronte, Acasto, Clitan-

dro, Arsinoe. Se los verá dejar la escena uno a uno, para dejar a solas a Alcestes y Celimena (bajo la mirada benévola de Filinto y Elianta); la explicación tendrá lugar, pero se saldrá por la ruptura —y los amantes, separados a lo largo de la pieza por la irrupción de los diversos inoportunos, se terminan separando por su propia voluntad.

### *Los personajes*

El mundo como un teatro de locura no es el principal foco de *El misántropo*. Como lo refleja Filinto, la corrupción y la locura son demasiado comunes para despertar mucha emoción en las personas sensibles. La cuestión que la obra explora de manera más interesante es cómo los individuos se vinculan con ese mundo, y es a través de Alcestes y Celimena que nosotros, como espectadores y lectores, somos atraídos al debate. Los queremos, e incluso nos identificamos con ellos por sus debilidades y atractivos: ambos causan confusión social, uno por su franqueza, la otra por su malicia. Ambos tienen una fascinante presencia escénica: Alcestes es admirado por tres de las mujeres en la obra, y Celimena por cuatro de los cinco hombres. Los dos son conocedores de las locuras del mundo. Pero a pesar de su cercanía, los vemos como ejemplares de locura. Vemos que, por toda su perspicacia, sus interacciones sociales son mal juzgadas; sentimos que hay demasiada vanidad y desdén en sus actitudes hacia los otros. Como nos recuerda la moralmente bien informada Celimena, “debemos mirarnos a nosotros mismos un largo tiempo/ antes de pensar en condenar a los demás.” Pero por todo su conocimiento de cómo debería comportarse la gente, tanto Alcestes como Celimena focalizan con agudeza en las faltas de otros pero apenas ven las propias. Ambos, entonces, porque nos reímos de ellos y los

queremos, son tanto ridículos como perturbadores; son cómicamente humanos como nosotros.

Alcestes fracasa en estar a la altura de la máxima de Celimena: no se dedica al autoexamen. Como militante de la sátira, cree que hay una línea clara entre el bien y el mal, y que solo él sabe dónde trazarla. Aunque podemos estar fácilmente de acuerdo con muchas de sus posturas —sobre las maneras efusivas de los cortesanos a la moda, por ejemplo—:

¿Qué ventaja reporta que un hombre os cumplimente,  
que os jure estima, celo, fe, amistad y cariño,  
y un elogio entusiasta no dude en dedicaros,  
cuando al primer bellaco corre a hacer de igual  
modo? (I, 1).

Lo aplaudimos cuando le dice a la intrigante Arsinoe que no se moleste en usar su influencia para encontrarle un lugar en la corte. Un hombre de su temperamento, señala, no tiene lugar ahí:

Es mi mayor talento ser sincero y ser franco;  
y al hablar no sé cómo embaucar a los hombres;  
y quien no tiene el don de ocultar lo que piensa  
no debe en ese medio demorar demasiado. (III, 5).

Él reconoce que rehuir a la corte le bloquea su avance social, pero le gusta ser liberado de las penas de hacer el tonto allí, de sufrir repetidos desaires, alabar los versos de escritoritos, adular a las damas y marchitarse bajo las murmuraciones de los aristócratas.

Sin embargo, el autoconocimiento revelado en este discurso es frágil. En sus encuentros con otros, la colérica bilis negra de Alcestes usurpa enseguida el rol del juicio; trata

a todos los que lo rodean, lo merezcan o no, con ira y desprecio. En los primeros encuentros de la obra, insulta a su amigo Filinto por compartir el abrazo afable de un hombre al que apenas conoce, casi llega a los golpes con un escritor menor cuyo soneto no le gusta, y reprende enojado a su amada por su veleidad. Más tarde, sabiendo que Elianta lo ama, le propone matrimonio —como francamente explica— para molestar a su prima Celimena. Su furia ciega lo conduce a perjudicarse a sí mismo incluso más que a los otros: se niega a defenderse contra el villano que lo está complicando en la corte; en ningún momento Alcestes disfruta de la compañía de otros. Sus arranques de cólera son síntomas de un problema radical de juicio: no dejan lugar para la ironía que le haría posible verse a sí mismo y al mundo en proporción. En consecuencia, se observa como un héroe trágico, mientras que para otros es el blanco de la comedia.

Su perspectiva sesgada se revela en el primer incidente: sin nada de humor, Alcestes dice que, si él fuera culpable de la insincera muestra de civilidad de Filinto, se colgaría. Filinto encuentra el enunciado desproporcionado, ríe y pide ser salvado de los rigores de la horca. Evaluadas las perspectivas opuestas que se enfrentan, el público encuentra más adecuada la respuesta sonriente de Filinto. Su salida irónica le ofrece a Alcestes la ocasión de olvidar su ira, sonreír y volver a disfrutar de su compañía. En cambio, su cólera se profundiza mientras se queja amargamente de la ligereza de Filinto. La falta de sentido del humor del misántropo se confirma poco después cuando, despreciando la comparación de Filinto con los dos hermanos de *La escuela de los maridos*, él revela que no tiene tiempo para Molière. Su doctrina de completa sinceridad lo convierte en un hazmerreír. Cuando Filinto le pregunta a Alcestes si le diría a Emilia en la cara que ella es demasiado vieja para intentar

verse linda y que debería dejar de usar maquillaje, su respuesta: “Sin duda” inspira una sonriente incredulidad. Con el desarrollo de la acción, Alceste será con frecuencia el blanco de la risa de otros: su lectura de una balada de calle como si fuera alta poesía divierte a Filinto; todos disfrutan del retrato satírico y preciso que Celimena hace de él; los dos marqueses se deshacen en risitas cuando Alceste afirma que solo un mandato del rey en persona podría hacerle encontrar méritos en el soneto de Oronte; cuando Filinto le cuenta a Elianta sobre la apariencia de Alceste ante los mariscales de la corte, ambos ríen por la pintura de un Alceste que, finalmente, persuadido de conceder que le hubiera gustado de corazón el soneto de Oronte, es envuelto en un rápido abrazo con su resentido rival.

La mal juzgada cólera trágica de Alceste es más perjudicial, sin embargo, en materia de lo que más afecta a su felicidad: su búsqueda de amor. La conducta de su cortejo a Celimena es lo más conmovedor y cómico. Aquí culmina la discrepancia entre su perspectiva de sí mismo como una figura trágica y la perspectiva del público como una cómica. El público ve a un moralista bilioso que, habiéndose peleado con toda la raza humana, está encaprichado con una mujer que recolecta propuestas de matrimonio de todos; también ve a un amante de mal humor rechazando rivales mientras se persuade de que sus enojos son provocados por la más alta integridad moral. “Yo quiero que se me distinga”, dice; no quiere que lo confundan con otros hombres. Para el público, la desventura de Alceste es solo otro episodio en la antigua guerra de los sexos. Su arrebató cuando descubre que Celimena lo ha engañado señala el contraste entre su perspectiva trágica y la nuestra cómica:

Todo está arruinado;  
soy, soy traicionado, soy asesinado:  
Celimena... ¿quién puede creer esto?  
Celimena me engaña y no es más que una infiel.

Los espectadores pueden ser demasiado complacientes con Alceste y reírse mucho, pero no pueden suprimir una irónica sonrisa porque la respuesta a su pregunta es que todos menos él podemos creer tan fácilmente que Celimena lo ha traicionado. Su amor por esta glamorosa coqueta no es (como él afirma) el amor más grande que un hombre ha experimentado por una mujer; es posesivo, quejoso, no generoso, y muestra el egoísmo común a los amores banales. El amor de Alceste tiene implicaciones en todo. Es una invitación a urbanizar a los espectadores para reflexionar con ironía sobre su propia misantropía y su conducta como amantes; sonreír por la prontitud con que en ocasiones han identificado las faltas en los demás; y reconocer alegremente que ellos también han tendido a tomar sus amores y celos más seriamente que el mismo Alceste.

Celimena, con su “humor satírico”, no tiene dificultades para ver el lado cómico de las cosas. Si Alceste encarna el enojado espíritu satirista, Celimena captura esa parte del carácter de todo buen satirista que se revela en la pura absurdidad de la gente. Aunque chismosa y coqueta, ella es sagaz, inteligente, ingeniosa e irresistible. Sus retratos resultan en general verdaderos: Filinto le indica rápidamente a Alceste cuando este la reprende por chismosa que él también podría condenar las mismas faltas ridiculizadas por Celimena. Particularmente disfrutamos el desenvuelto asalto a Arsinoe cuando esta previene a su glamorosa joven “amiga” que, en los círculos donde la virtud es apreciada, sus maneras coquetas y la multitud de hombres que acuden a su salón están atrayendo la censura (III, 4). Admiramos

en Celimena el abuso de las convenciones de cortesía para manipular y humillar a su maliciosa oponente. Nos divierte también la facilidad con que ella domina a su círculo y engaña a sus cuatro amantes. Pero Celimena no es una heroína romántica, por su malicia y disimulo.

La estrategia de Celimena no funciona mejor que la de Alcestes. Ella también termina la obra aislada de su círculo y de sí misma: en medio de sus muchas relaciones, no puede decir cuándo el amor es real y cuándo fingido. Su ingenio satírico le trajo desorden a su vida exterior e interior. Si bien la teoría de los buenos satiristas empieza por reírse de sí mismos, ella guarda la suya para los demás; dice que es deber de un buen amigo alertarnos sobre nuestras faltas, pero prefiere no escuchar críticas. Mientras ella se conoce lo suficiente para saber que no duraría en el exilio en las provincias con Alcestes, tampoco sabe encontrar felicidad en la sociedad de la corte y la ciudad. Usa su ingenio para halagar a su círculo, ridiculizar amigos ausentes y atraer admiración. Con cada apunte exitoso en la escena de los retratos (II, 4), su ingenio, alimentado por el aplauso adulador, se vuelve más malicioso de manera que cuando llega a Damis, un hombre de reputación admirado por Filinto, su inteligencia, discernimiento y refinamiento se vuelven cómicamente defectos. Su chismorreo brillante la marea de poder; su desprecio del mundo del cual se burla con tanto brío es quizá más grande que el de Alcestes. Las estrategias opuestas de ambos conducen a un enredo excesivo con otros y a una desatención hacia las propias faltas; los dos emplean poco tiempo en conocerse a sí mismos y sus propias necesidades de manera de poder vivir bien consigo y con los otros. La estrategia social de Celimena la deja en el desenlace sin aliados y con una reputación destruida. Belleza, ingenio e inteligencia, especialmente en escena, no fallan en cautivar, pero los

espectadores son dejados, aun cuando sonrían, con un sentido de pérdida.

Filinto y Elianta, aunque estructuralmente esenciales como contrapuntos de Alceste y Celimena, plantean problemas para los directores, actores y a veces para los espectadores también. Especialmente cuando se enfrentan a las dos figuras centrales, su color dramático es pálido; además, se conocen demasiado a sí mismos para ser realmente ridículos. Su función en la estructura de la obra es servir como señaladores de las estrategias sociales que operan. Filinto está más cerca de Celimena, es un fino ironista, un confeso animal social adepto a jugar los juegos requeridos por la etiqueta. Casi no tiene un carácter fijo porque cambia con los contextos cambiantes, observando de cerca a sí mismo y al mundo para responder apropiadamente. Su conciencia de la crueldad del hombre hacia el hombre inspira no solo misantropía sino una mirada irónica. Sus consejos a Alceste son prácticos: luchar contra el villano que lo demanda con todos los medios a su disposición; dejar su política dañina de franqueza absoluta; resistir a la pasión que lo está haciendo miserable; y no abandonar la sociedad de los otros, política que puede llevarlo a la locura. A diferencia de Celimena, él usa el humor con moderación y solo con amigos: intenta que Alceste ría para sacarlo de su arranque de ira, o comparte su perspectiva irónica sobre Alceste y su círculo con Elianta. La franqueza también la reserva para sus amigos; con otros es acomodaticio. Su acercamiento a la sociedad es conciliatorio: elogia el soneto de Oronte para mantener la paz, perdona los descortesés desaires de Alceste, se une al chismerío de salón, eludiéndolo solo ocasionalmente. Sabe que no hay mayor locura que buscar poner el mundo al derecho. Ve su propio modesto lugar en el esquema general de las cosas desde una perspectiva verdadera, controlando aun las emociones más fuertes movidas



por el amor: reconoce sin resentimiento la preferencia de Elianta por Alcestes. El único momento en la obra en que los personajes disfrutan de verdad de la compañía del otro es la escena donde Filinto y Elianta piensan sobre los problemas de Alcestes y Celimena, reflexionan sobre la singularidad de la naturaleza humana y confiesan francamente sus propios sentimientos.

Elianta, aunque más parecida a Alcestes, es la prueba de que un amor sincero puede funcionar en una sociedad corrupta. Es una jugadora involuntaria de los juegos sociales, que repele el chusmerío, admira a Alcestes por su sinceridad, y declina apoyar a Celimena cuando ella se niega a elegir entre Oronte y Alcestes, respondiendo que ella prefiere la gente que dice lo que piensa. Su contribución clave está en la escena de los retratos donde, haciéndose eco de Lucrecio y Horacio, ridiculiza afectuosamente a todos los amantes, notando que está en la naturaleza del amor transformar las faltas del amado en fortalezas. Este discurso tiene una aplicación más amplia, implicando que todas las relaciones, no solo las de amantes, se vuelven más fáciles si se tiene una mirada generosa de las faltas de los otros. Elianta se hace eco de la sátira gentil y generalizada de Horacio, que se ríe de las maneras del mundo evitando castigar a individuos nombrados. Pero es erróneo buscar en este pálido par de voces la de Molière o la del espectador.

¿Dónde, entonces, deberíamos buscar a Molière? No sorprende que en esta obra compuesta amorosamente, en la que no había presión o inmediata necesidad de complacer al rey o a la corte, el dramaturgo haya elegido explorar la comedia de su propio gusto, mirar cuestiones de equilibrio entre lucidez, sinceridad y censura, y los límites entre los usos apropiados e inapropiados del humor y la sátira. Como es común en Molière, no podemos estar seguros de cuáles son sus conclusiones. Hay una fuerte vena de Montaigne

recorriendo la obra. La filosofía de Filinto es muy cercana a “De Demócrito y Heráclito” de Montaigne, donde el ensayista advierte sobre los peligros de tomar a las personas seriamente. Quizá Molière, como Montaigne, siente que los seres humanos son demasiado tontos para merecer nuestras lágrimas, y que la indiferencia sonriente muestra un apropiado distanciamiento de la loca humanidad. Un énfasis en los medios se siente también a través de la obra; el exceso de sinceridad y sociabilidad son igualmente perjudiciales, mientras el término medio ocupado por Filinto y Elianta conduce a la comprensión y el amor. Sentimos, sin embargo, que en esta obra es menos el medio que los extremos lo que realmente le interesa a Molière. Filinto y Elianta funcionan efectivamente como ejemplos morales, pero los encontramos demasiado buenos para ser creíbles. Su calma flemática y su gentil paciencia no hacen eco de la práctica satírica de Molière. Al contrario, sus comedias están más cercanas a combinar la furia de Alceste y el ingenio despiadado de Celimena: en sus retratos satíricos de las preciosas, los marqueses, Tartufo, Harpagón, no trata de encontrar en ellos el bien, sino que los expone a un ridículo hiperbólico. En *El misántropo* la risa puede parecer dura: Alceste y Celimena, después de todo, son una pareja querible cuyos crímenes, medidos a una escala general, son menores.

Los principales ejemplares de un mundo regido por la vanidad y el propio interés en la obra son cuatro cortesanos. Nos enteramos de que Clitandro, un marqués holgazán, no tiene obligaciones entre el *levé du roi* y el *petit couché* (las ceremonias del despertar del rey y su acostarse). Acasto, el segundo marqués, pinta un autorretrato que abarca a ambos: en un autoexamen, le dice a Clitandro que está encantado de ser rico, joven, de noble linaje, adecuado a cualquier posición, valiente, inteligente, sagaz y un árbitro del mejor gusto; desde su asiento en el escenario en las obras teatrales,

corta una fina figura cuando conduce la opinión del público con sus sonoras interjecciones; tiene estilo, es apuesto, tiene hermosos dientes y una figura grácil; nadie viste mejor que él, su reputación es alta, las mujeres lo adoran y está bien con el Rey. Estos payasos pedantes, sin embargo, no pueden ser ignorados: como dice Celimena, esas figuras, sin que nadie sepa por qué, son escuchadas en la corte, integradas en toda conversación, no pueden hacer nada bueno, pero tienen poder para infligir gran daño. Los otros dos cortesanos profesionales son más inteligentes y aún más amenazantes. Oronte, el obsequioso escritorcito, otro que ostenta su cercanía con el rey, busca comprar la aprobación de sus versos ofreciendo amistad eterna; cuando la oferta es rechazada por Alcestes, se convierte en un enemigo peligroso, presentando una queja ante los mariscales de la corte, y agregando su voz a la de los que nombran a Alcestes como el autor de un panfleto anónimo traidor. La cuarta cortesana, Arsinoe, es una coqueta madura, mojigata y chismosa; celosa de Celimena e intentando destruir su reputación, se ufana de su poder en la corte para acomodar a quien quiera.

### *La sátira*

La elocuencia dura y vigorosa que inspira la bilis negra no es necesariamente ridícula, ya que se trata de expresar la cólera que hace nacer el espectáculo del mundo como él va: esta manera ruda y colérica es una de las inflexiones posibles de la palabra satírica, que se asocia al estilo de Juvenal: “A falta de genio, es la indignación la que nos dicta los versos”, escribió. Para él, la elocuencia satírica procedía directamente de la rebelión que debe producir la visión repugnante del mundo que nos rodea. Es el sentimiento que mueve también a Alcestes. Pero Molière no se contenta, a través de los discursos que presta a su personaje, con deblitar

reflexiones y pinturas satíricas: en la acción de la pieza, en las relaciones que establece entre los diferentes personajes, plantea la postura misma de la sátira en el seno de la sociedad que él describe. Todo *El misántropo* podría releerse como una meditación sobre el uso y los fines de la palabra satírica. No es indiferente que la oposición de caracteres entre Alceste y Filinto se cristalice en un debate de crítica literaria (el juicio del soneto de Oronte). Se puede ver en esta oposición el intercambio entre las dos grandes voces abiertas a la sátira por sus dos autores canónicos: de un lado la indignación de Juvenal, chocante de frente, mediante una palabra franca y violenta, lo que la escandaliza; y del otro el *facetum* propio del otro gran satirista latino, Horacio —sarcasmo donde la ironía acerba es endulzada por la elegancia del discurso—. Filinto manifiesta esta sabiduría lúdica cuando juzga que “Todos estos defectos humanos nos dan en la vida/ los medios de ejercer nuestra filosofía.” (vv. 1561-1562).

Estos dos “filósofos”, el melancólico y el flemático, no son los únicos en *El misántropo* que emplean la sátira. Toda la sociedad que los rodea ha devenido satírica (salvo la sensata Eliante, que no pronuncia jamás una palabra de condena o de burla). Pero la sátira a la que todos se abandonan ya no tiene nada que ver con la mirada moralista de Horacio o Juvenal: es una sátira *ad hominem*, mala y gratuita, desprovista de intención correctiva, como lo atestigua la abundancia de pequeños retratos acerbos que recorren la pieza. Inventario rápido: es Filinto el que abre el fuego evocando incidentalmente, en el largo diálogo de exposición que teje con Alceste, una vieja coqueta, Emilia (vv. 81-83), y un fanfarrón, Dorilas (vv. 84-86). El misántropo mismo lo sigue pronto, para pintar el retrato moral del “franco sinvergüenza”, engañador, intrigante, hipócrita, a quien su proceso lo opone (vv. 124-140); puede ser para Molière una manera

desviada de evocar al personaje de Tartufo, su pieza prohibida en 1666; este carácter de hipócrita será precisado más adelante (vv. 1493-1504).

Pero la murmuración solo puede desplegarse a pleno en el salón de Celimena. En la escena 4 del acto II, como están presentes cerca de ella Acasto y Clitandro, la conversación a tres voces se vuelve un juego de masacre: se ejecuta así con vivacidad a Cleonte el cortesano ridículo (vv. 567-574); Damon, el charlatán (vv. 575-582); Timante, el hombre del misterio (vv. 585-594); Geraldo, el vanidoso que expone sus relaciones (vv. 595-602); Belisa, la tonta (vv. 604-616); Adrasto, el orgulloso siempre descontento (vv. 617-622); Cleón, el tonto que solo se rinde ante la buena mesa (vv. 623-630); Damis el difícil que se pretende espiritual (vv. 631-649). Más adelante, en la esquila de Celimena que Acasto lee indiscretamente en la última escena del acto V, será cuestión de un “gran pesado de vizconde”, cuya única ocupación parece ser escupir en el agua para hacer ondas.

Con todas estas siluetas y caracteres esbozados se mezclan también los personajes que toman parte en la acción. Este retrato satírico a menudo se anuncia y precede la entrada en escena: Filinto dibuja a grandes rasgos, con algunos epítetos, los caracteres de las tres mujeres que tienen cierta inclinación por Alcestes: la sincera Elianta, la prudente Arsinoe, Celimena la coqueta (vv. 215-220). Alcestes, un poco más tarde en el acto II, se burla de la elegancia exagerada de Clitandro, poco antes de que aparezca en el salón de Celimena (vv. 475-488); pero por el movimiento circular de la murmuración, Alcestes a su turno figura como un “espíritu contrariador” (vv. 669-680), en la gran galería de retratos ridículos que pinta Clitandro en compañía de Celimena y de Acasto. Celimena se las tomará enseguida con Arsinoe, para estigmatizar su austeridad afectada, en el acto III, justo cuando ella entra en escena (vv. 853-872). El juego

puede tomar un giro más picante: Celimena y Arsinoe, cara a cara, se envían mutuamente sus retratos satíricos pero indirectamente, con mucha elegancia, y al solo fin de advertir a la otra de sus defectos, de ayudarla a corregirse, por pura “caridad” (vv. 879-912, y 919-960). La lectura del billete de Celimena es una pequeña galería de retratos ridículos, la última de la pieza: allí serán sucesivamente ejecutados el insignificante Acasto, Alcestes, “el hombre de las cintas verdes”, triste y rudo, Oronte, que quisiera ser un bello espíritu, y Clitandro el inoportuno. Al lado de este desencadenamiento de malevolencia, el retrato elogioso de Alcestes que el amor lúcido inspira a Elianta (vv. 1162-1168) tiene poco peso.

Molière utiliza estos rasgos de burla y de sátira según un mecanismo de doble alcance. Participan naturalmente de la agudeza crítica de su comedia; pero los que los forjan suelen estar afectados del mismo defecto que denuncian en otros, de suerte que el juego generalizado de la sátira bajo su forma puramente difamatoria es solo un síntoma de la ceguera general que sufren todos los hombres. Esa mordacidad, esa intransigencia, no son más que el reverso de una complacencia hipócrita de cada uno por sus propios defectos —o que Alcestes estigmatiza en una fórmula dirigida a Celimena (vv. 693-694)—: “Y nos equivocamos aquí de nutrir en vuestra alma/ este gran apego a los defectos que criticamos”. Esto se nota mejor en el enfrentamiento que opone a dos expertas chismosas, Celimena y Arsinoe, en la escena 4 del acto III: cada una invita a la otra a un examen de sus propias debilidades antes que retomar las de la otra (“Se debe mirar a sí misma un largo tiempo/ antes de pensar en condenar a la gente”, declara sentenciosamente Arsinoe, vv. 951-952), sin aplicar en ella misma las consecuencias de esta profunda verdad moral. Las dos hablan como moralistas, afectando denunciar “esta gran ceguera donde cada uno está por sí mismo” (v. 968); pero su postura

moral no es más que una impostura, y sus palabras solo son la expresión de su malevolencia y no de su lucidez; son la prueba de esta misma ceguera que ellas fingen denunciar. La crítica vale evidentemente para Alceste mismo, personaje cegado por el amor propio, que denuncia sin descanso la locura de los hombres sin tener conciencia de su desmesura y su ridículo.

La gran cuestión que atraviesa implícitamente *El misántropo* es a quién puede dirigirse la sátira, y qué se puede esperar de sus destinatarios. Molière, en una rica tradición humanista, a menudo hizo la apología de un arte capaz de corregir las costumbres por medio de la risa, de reformar la sociedad purgándola de sus vicios gracias a la pintura ridícula expuesta en el teatro. Pero esta pieza demuestra un relativo desánimo, una pérdida de confianza en el poder de corrección de la sátira. “Es una locura como no hay segunda/ querer mezclarse a corregir el mundo” (vv. 157-158), constata Filinto. Cuando componía *El misántropo*, Molière estaba debilitado por la enfermedad, y veía su empresa de corrección sonriente de las costumbres frustrada por las oposiciones más vivas que había imaginado —era el período de la interdicción de *Tartufo*, del retrato del afiche de *Don Juan*, bajo las presiones y las amenazas del partido devoto.

### *La significación*

*El misántropo* plantea problemas de interpretación cuando buscamos captar cuáles son los personajes portadores del ridículo que la comedia molieresca pretende denunciar y corregir, según un principio explicitado en *La crítica de La escuela de las mujeres*, el prefacio de *Tartufo* y la *Carta sobre El impostor* (libelo anónimo que Molière inspiró y que refleja su concepción de la comedia). Sabemos que una crítica generalmente calificada de “romántica”, a partir de

una identificación del personaje de Alceste con el propio Molière, ha querido ver en el personaje un portavoz del dramaturgo; se ha llegado a poner en cuestión la naturaleza genérica de la obra: comedia virando al drama o incluso a la tragedia. Con acierto, la crítica más reciente señala que Alceste se inscribe en realidad en la galería de personajes ridículos del teatro molieresco, “imaginarios” trabajados por una quimera o una manía.

Doctrinario despegado de toda distancia humorística, este “imaginario” encuentra frente a sí a un personaje de razonador, *honnête homme*, Filinto. ¿Es este, conforme a un esquema que se encuentra en la mayor parte de las comedias morales de Molière, un portavoz de las ideas compartidas por el dramaturgo y su público —ideas clásicas de medida, equilibrio y elegancia, de justo medio aristotélico, de relativismo divertido opuesto a la intransigencia más seria del héroe? Es la interpretación hacia la que se inclina la mayor parte de los estudios basados en la dimensión moral del teatro de Molière, que permite inscribir a *El misántropo* al final de un tríptico sobre la mentira y la sinceridad cuyas primeras obras son *Tartufo* y *Don Juan*. Siempre en la preocupación de medida y equilibrio, Molière estaría comprometido, después de haber denunciado los perjuicios de la mentira y la hipocresía en la sociedad, a mostrar que la sinceridad absoluta sería en el fondo una postura insostenible y una amenaza para las relaciones sociales.

Y sin embargo, sentimos que la crítica de la sociedad mundana que el Misántropo desarrolla en sus arengas tristes no debería separarse de un reverso enteramente ridículo, como por ejemplo las ideas que Arnolfo desarrolla sobre la educación femenina en *La escuela de las mujeres*. De esta incertidumbre resulta una suerte de malestar, del cual es importante analizar los mecanismos: porque puede ser que ahí resida la más profunda y sutil intención de



efecto de *El misántropo*. Este malestar no radica en el hecho de una incapacidad del espectador o lector moderno de captar perfectamente los desafíos de la comedia, porque la interpretación aflora ya en los testimonios de los primeros espectadores. La pieza recibió de entrada una acogida mitigada: el público no veía bien adónde quería llegar Molière. “No nos gusta demasiado todo lo serio que hay en esta pieza.”, escribe Grimarest en su *Vida de M. de Molière* (1705). En la creación de la pieza, Robinet, en su gaceta en verso, se mostraba un poco perplejo:

Y este misántropo es tan sabio  
atacando las costumbres de nuestra edad,  
que diríamos, bendito lector,  
que escuchamos a un predicador.

Seis meses más tarde, en su publicación, él mismo había tenido la certidumbre de que era necesario tomar en serio la moral de Alcestes.

Pero no todos opinaban lo mismo y, por otro lado, la desmesura de Alcestes, su exigencia de sinceridad absoluta, su amor mal elegido por una coqueta, hacen de él el placer de la comedia. ¿Cómo resolver esta contradicción? La elogiosa *Carta escrita sobre la comedia del Misántropo*, compuesta por Donneau de Visé y agregada a la pieza en su publicación, advierte la dificultad:

He aquí, señor, lo que pienso de la comedia del Misántropo enamorado, que encuentro tanto más admirable, que el héroe es el divertido, sin ser demasiado ridículo (...).

El autor no representa, solamente, al misántropo bajo su carácter, sino que hace hablar a su héroe de

una parte de las costumbres de su tiempo: y lo que es admirable es que, aunque parece, de alguna manera, ridículo, dice cosas muy justas.

Para elaborar esta paradoja, Donneau de Visé recurre a una fórmula ingeniosa:

Las piezas cómicas de esta naturaleza me parecen más divertidas cuando reímos menos fuerte: y creo que entretienen más, que atraen, y que hacen continuamente reír en el alma.

La crítica ha citado a menudo ese “reír en el alma” para explicar el secreto de lo cómico singular de *El misántropo*. Esa forma particular de reírse constituye un modo de recepción más complejo: la incertidumbre casi permanente en cuanto a la manera en que debemos juzgar a los personajes y sus discursos. Esta actitud contradictoria, y el malestar contenido que ella engendra, fueron analizados en claros términos a propósito de *La escuela de las mujeres*. Robinet, en su *Panegírico de La escuela de las mujeres* (publicado en 1663), creyó condenar a Molière relevando la ambigüedad sutil del desenlace de esta pieza, bastante emparentada con *El misántropo*:

(...) en lugar de que la comedia deba terminar en cualquier cosa alegre, esta termina con la desesperación de un amante que se retira con un ¡Uf! por el cual trata de exhalar el dolor que lo agobia, de manera que no sabemos si debemos reír o llorar en una pieza donde parece que se quiere al mismo tiempo excitar la piedad y el placer.

Este equívoco, esta tensión que no se puede ni se debe resolver, participa del placer particular de la pieza. El efecto consiste en una alternancia rápida entre la risa y la piedad, en una perpetua acomodación de la mirada que le impide al espectador encontrar el “justo” punto de vista y detenerse de una vez por todas. Se remarcará que la piedad (con el terror) es una de las dos pasiones constitutivas del efecto propio de la tragedia, según la definición de Aristóteles en su *Poética*. Por piedad, es necesario entender más precisamente compasión: es decir, este movimiento de simpatía, o de empatía, que hace que el espectador pueda adoptar en un momento de la representación trágica el punto de vista y los sentimientos de un personaje —y en general, de un personaje desgraciado, víctima del destino. Esto se llama, en el lenguaje crítico del siglo XVII, interesarse en un personaje: “es una máxima infalible que para tener éxito hay que hacer interesar al auditorio por los primeros actores” (es decir, los héroes), escribe Corneille en su *Discurso de la utilidad y de las partes del poema dramático* (1660).

Pero este precepto vale para la tragedia, no para la comedia; porque si la emoción trágica demanda que nos identifiquemos con el personaje, que sigamos la acción compartiendo las emociones y las pasiones que el dramaturgo le presta, el reír de la comedia apela, al contrario, a la exterioridad del punto de vista. En *La risa*, Bergson mostró que lo cómico, en particular lo cómico del carácter, es como una venganza que la sociedad ejerce contra los que se insertan mal en el juego normal de las relaciones sociales: nos burlamos del exterior de una conducta que parece rígida, y cuyo defecto es la insociabilidad (y no la inmoralidad). Esta risa supone la insensibilidad, porque solo nos reímos por el espíritu y a condición de no ser emocionados. El puro espectáculo cómico supone que el dramaturgo le ofrece al espectador un punto de vista exterior, incluso superior

y condescendiente, sobre personajes cuyas desventuras ridículas deben suscitar exclusivamente la risa. Si nos identificamos con el personaje que debe prestarse a la risa —y cuya situación, si reflexionamos, es siempre dolorosa— el efecto es el compromiso. Sin embargo, es lo que Molière realiza en *El misántropo*: por un lado, su “primer actor” nos complace como un personaje de comedia, y por otro, por la fuerza de su discurso, y por su función de héroe de la intriga amorosa de la que esperamos un desenlace feliz, comunica en gran parte su punto de vista al espectador y al lector apelando a su compasión. De suerte que el destinatario de la obra está tomado por dos sentimientos y modos de recepción contradictorios: la risa o la simpatía. Es lo que Alfred de Musset ha expresado en su poema donde evoca *El misántropo*, “Una noche perdida” (1840):

Qué mala alegría, tan triste y tan profunda,  
que cuando venimos de reírnos debamos llorar.

Molière complica más esta ambivalencia con una pintura compleja de situaciones y de relaciones entre sus personajes, que no se reduce a una oposición tajante donde sería fácil tomar partido, interesarse de manera unívoca. Podemos compartir el desapego amistoso, irónico y matizado de Filinto ante Alcestes; eso no impide que el personaje más noble de la pieza, Elianta, nos haga compartir su simpatía y su estima por la heroica intransigencia del misántropo (vv. 1163-1168). Dos puntos de vista contradictorios coexisten en la trama: de donde hay una recepción ambigua que suscita cierto malestar. Esta contradicción se mantiene a todo lo largo de la pieza en un perpetuo movimiento de péndulo —y no bajo la forma de una “risa del alma”—, que se definiría como una síntesis inhallable entre dos postulaciones inconciliables.

Molière ha construido el sistema de personajes de *El misántropo* con una gran sutileza axiológica. Alcestes podría ser un héroe de tragicomedia. Encarnado por Molière a sus 44 años, el personaje es de otra generación que Celimena (“un alma de veinte años”) y que la mayor parte de sus candidatos; su conducta se rige según el antiguo sistema de valores aristocráticos, marcados por el individualismo (“Yo quiero que se me distinga”), la franqueza, la expresión directa de sus sentimientos, la preocupación por el honor (se niega a desmentir su juicio sobre el soneto de Oronte ante el tribunal de Mariscales, que regula las diferencias entre gentilhombres para evitar los duelos: ser desmentido o forzado a desmentirse es para un gentilhombre la situación más ofensiva dentro del viejo sistema de valores aristocráticos, y nos sentimos bien de que Alcestes prefiera batirse a duelo más que hacer, aunque de manera puramente formal, elogios al soneto de Oronte).

Este personaje es confrontado a gente de calidad de la generación siguiente: estos cortesanos han integrado los valores nuevos, y su conducta está marcada por la forma de hipocresía elegante que se ha bautizado honestidad (*honnêteté*) como para hacer aceptar a la aristocracia que esta deviene su nueva norma de conducta. Pero excepto Filinto, y quizá los pequeños marqueses en su impudor, ninguno reivindica este sistema de valores por lo que es. Ellos actúan según la nueva norma axiológica, pero pretenden (sinceramente o no) permanecer fieles a los nobles sentimientos de los que hablan la historia, el teatro, la novela, la filosofía moral —todos libros compuestos por autores de las generaciones precedentes—. Es así que todos encuentran admirables la probidad y la sinceridad moral de Alcestes, y solicitan su amistad y su estima, guardándose bien de aplicar los principios sobre los cuales él rige su conducta. Ellos participan de este sistema de valores solo de manera ficticia.

Estos personajes han interiorizado dos morales: una moral práctica, que no es teorizada ni reconocida de manera consciente por la mayor parte de ellos, y una moral teórica, puramente ornamental, destinada a no aplicarse jamás en lo real.

Ellos comparten esa ambivalencia axiológica con el público de la “gente honesta” de los años 1660 a quienes Molière dedica sus comedias, al que le gusta ver su reflejo en los “espejos públicos” que le tiende el dramaturgo. El espectador de la época solo puede estar apresado entre dos postulaciones contradictorias: de una parte, reconoce en Alceste los valores heroicos que admira por ejemplo en los personajes de Corneille, y puede dar su aprobación a lo esencial de la requisitoria que el misántropo hace contra la moral de su tiempo; ese público se agranda en su imaginación persuadiéndose de que comparte con Alceste esos grandes sentimientos y esa nobleza de alma. Pero al mismo tiempo, sabe bien que actuaría de la misma forma que los demás personajes, con esa parte de dócil cobardía y de hipocresía elegante que la comedia pone a la luz; y él ríe de la inhabilidad de este Alceste que no ha comprendido que la sociedad ha cambiado, y que no se conducen más como en el tiempo del “rey Henri”, ni como con Luis XIII. En términos modernos, podríamos formular esta división de la manera siguiente: en *El misántropo*, Molière acusa la falsa conciencia de sus contemporáneos. Los pone delante de las contradicciones de su discurso ético, que generalmente no perciben. El malestar que la pieza provoca en ellos es entonces parte integral de su significación moral, o más bien de su intención de efecto —ya que esta ambivalencia axiológica de la gente honesta, que la comedia denuncia como una forma de ceguera, constituye un obstáculo para los que buscan un beneficio moral.

## Capítulo 9

### Antes de la *puesta en escena*

#### Antecedentes del director moderno en el teatro europeo

*Eugenio Schcolnicov*

Aún con diferencias respecto del punto exacto de origen y de sus primeras manifestaciones, la historiografía teatral coincide en identificar el siglo XIX como el momento de emergencia del director teatral tal como lo conocemos en la actualidad. Para Patrice Pavis (2010), a partir de 1880 es posible identificar el nacimiento de esta figura en su sentido moderno, a través de la aparición del concepto de *mise-en-scène* y de la transformación radical que trajo aparejada. Según el autor,

(...) conviene reservar el término *puesta en escena*, e incluso el de *director de escena*, para las experiencias escénicas a partir de 1880, porque la era de los directores de escena comienza recién a partir de la crítica radical del teatro por Zola y Antoine, y con la contraposición del simbolismo (para tomar solamente el ejemplo de Francia). (Pavis, 2007: 8)

En lo que refiere a su origen histórico, la *puesta en escena* manifiesta un doble nacimiento: el primero remite a los

desarrollos escénicos desplegados a partir de las críticas de Émile Zola al teatro de su tiempo y de la afirmación de la estética naturalista en el teatro de Antoine. En “Charla sobre la puesta en escena” (1999), uno de los primeros documentos dedicados al trabajo de la dirección teatral en Europa, el teatrista francés distingue la labor del director en dos partes diferenciadas: aquellas que remiten a una condición estrictamente material (la construcción de la escenografía y de los elementos que definen el contexto de la acción dramática) y otras propiamente inmateriales (la interpretación y el movimiento del diálogo). Según Pavis, “mucho más que la estética mimética y sus múltiples pedazos de carne al rojo vivo colocados sobre el escenario, lo que importa en la revolución de Antoine es la inteligencia inmaterial de todas las operaciones de la interpretación, es la intuición de la puesta en escena como producción de sentido” (2007: 16). El segundo origen de la puesta en escena se despliega a partir de la estética simbolista, que reconoce en ella el rechazo de toda materialidad. El simbolismo desconfía de la escena naturalista en tanto mera acumulación de signos y objetos, y propone hallar en el centro de la representación la formulación de una idea organizadora, que evoque el mundo de manera sintética, poética y alusiva. De esta manera, el doble nacimiento de la puesta en escena afirma en su dialéctica constitutiva la marca de una apertura y un cierre al mundo y define la organización autónoma del espectáculo teatral, ya no solamente como el pasaje del texto a la escena. El proceso y las formas diversas que adquirirá esta autonomía serán centrales para pensar el desarrollo del teatro durante el siglo XX.

Por su parte, desde una perspectiva que apunta a rastrear los orígenes de la práctica de la *Regie* en Alemania, el investigador teatral Peter Boesnich (2015) identifica la emergencia de la función del director en el trabajo de Herr Stephanie



der Ältere, Heinrich Laube, Franz von Dingelstedt y en la actividad que desarrolla Johaan Wolfgang von Goethe al frente del *Weimar Court Theatre*, a principios del siglo XIX. En estos casos, el nuevo rol del *regisseur* marca una rápida evolución, en la cual este abandona sus tareas iniciales —orientadas a la supervisión, la organización administrativa y financiera de los ensayos— hacia una función propiamente artística, brindándole una dirección a la interpretación de los personajes y a la *performance* de los actores en escena.

A pesar de que el trabajo y las funciones del director moderno tengan una vida reciente, no queda duda de que, aún en sus orígenes más remotos, la práctica teatral delegó en un sujeto individual o colectivo la organización de los elementos materiales del espectáculo. El rastreo por algunas de estas figuras puede iluminar los antecedentes sobre los que el director teatral hará su aparición en el siglo XIX.

## **Antigüedad grecolatina y Edad Media: del *dydaskalos* a la dirección puntual y colectiva**

Las certezas en torno a los procesos de escenificación en la Antigüedad griega y romana responden más a especulaciones fragmentarias que a evidencias documentales. Según afirman Innes y Schetsova (2013), en la Grecia clásica la mayor autoridad sobre la configuración final del espectáculo teatral le pertenecía al autor. En él se delegaba la elaboración de los recorridos coreográficos del Coro y sus desplazamientos, elemento primordial y constitutivo del género trágico. No debería entonces sorprender que el texto teórico más antiguo del que se tiene memoria en la historia teatral occidental se titule —justamente— *Sobre el coro*, y que su autoría le pertenezca a Sófocles. Por su parte, Aristóteles también le otorgó un lugar destacado al

dramaturgo, al considerar que las dimensiones espectacular y musical de la tragedia constituyen aspectos prescindibles. Según el filósofo, “el espectáculo, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aún sin certamen y sin actores” (2009: 52-53). En este sentido, Innes y Schetsova consideran que, durante el período de representación clásico, el autor ocupó un lugar de plena jerarquía, tal como luego se observará en el teatro renacentista. La importancia del dramaturgo también se destacó en los premios otorgados durante los festivales atenienses: los reconocimientos se orientaban, o bien hacia el *choregus* (el ciudadano encargado de financiar económicamente el armado y la organización del Coro), o bien hacia el poeta y creador de la pieza dramática. Recién a partir de 448 a. C. los festivales introdujeron un premio destinado a la *performance* actoral. En muchos casos, también era el propio autor quien encarnaba los roles protagónicos de las tragedias puestas en escena. Sin embargo, al observar la estructura espacial de los teatros anteriores al período clásico (donde no se advierte separación alguna entre la *skéné* y la *orchestra*) o las dinámicas de las compañías itinerantes, Innes y Schetsova conjeturan que el teatro liderado por los autores convivió con un sistema de prácticas donde el actor ocupó un lugar decisivo. Ya fuera desde su rol central de actor o de dramaturgo, el artista encargado de la organización del espectáculo teatral era identificado en la Grecia antigua con el nombre de *didaskalos* (“maestro”), en tanto cumplía la función simultánea de instruir al grupo de actores o *performers* durante el proceso de ensayos y a la audiencia durante el acontecimiento teatral (Brockett y Hildy, 2014: 21).

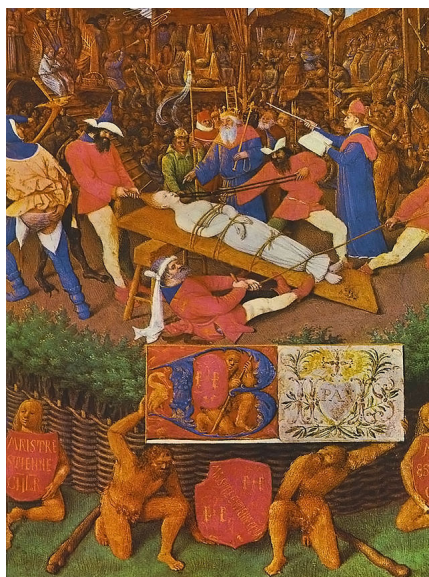
A diferencia de lo que se observaba en la comedia y la tragedia griegas, el teatro romano destacó la figura del actor y su destreza en la representación escénica, a partir

del ejercicio sistemático de la improvisación y del uso de máscaras. El espectáculo desplegado por la danza y la virtuosidad del *performer* constituyen sus puntos de atracción más destacables, en un modelo espectacular que continuamente establece un contacto directo con la audiencia. La escena romana es también el contexto de emergencia de los primeros “actores-estrellas”, cuyo principal representante fue Roscio (120 a. C.-62 a. C.). Producto de la hegemonía que empieza a desplegar el trabajo del actor y su reconocimiento público, es posible que durante el Imperio romano el desarrollo del espectáculo teatral haya quedado delegado sobre estas figuras, desplazando la primacía del autor de la Grecia Antigua.

A partir de los estudios desarrollados por Francisc Massip (1992, 2010), podemos considerar que la Edad Media funda en Occidente un nuevo modelo de teatralidad. En ella se prescinde de un espacio específico en el cual ejecutar las representaciones: el teatro puede manifestarse en iglesias, tabernas, palacios, calles o plazas. A su vez, los espectadores medievales configuran una trama compleja en la cual conviven las comunidades eclesiásticas y monacales, los fieles, las audiencias cortesanas, los espectadores-participes de las celebraciones agrarias o los públicos-actores de las fiestas cívicas.

Según la naturaleza plural de las prácticas teatrales del Medioevo, la organización de la representación en su conjunto recayó sobre artistas diversos, quienes asumieron la función de un organizador general o un superintendente de la representación, siempre acompañados por especialistas cuya destrezas se orientaban a la resolución de las tareas que demanda el espectáculo (vestuaristas, escenógrafos, coordinadores corales, etc.). En los dramas litúrgicos, por ejemplo, la configuración de la representación se asienta sobre el maestro de Coro, quien también es el

encargado de ejecutar los arreglos musicales e introducir la pieza. Posteriormente, la evolución del género delegó en los diáconos la responsabilidad de los movimientos de los intérpretes. Por su parte, la complejidad escénica que demandaban los misterios medievales llevó a la concepción de una organización colectiva: mientras que el autor de las piezas teatrales se presentaba físicamente al interior de la escena con un libro que contenía la letra y la música de la representación (tal como atestiguan algunas miniaturas de Fouquet), la complejidad de los efectos especiales y de la maquinaria teatral se delegó sobre los *facteurs* o los *conducteurs de sectretz* (Massip, 1992: 118).



Representación de del martirio de Santa Apolonia.  
Miniatura de Jean Fouquet, ca. 1460

En este sentido Massip afirma:

La dirección escénica medieval es, pues, una dirección puntual y colectiva, pensada por el propio autor u organizador del espectáculo y llevada a cabo por un número más o menos amplio de adláteres, especialistas en uno u otro aspecto de la representación, como dan buena cuenta algunos cuadernos de dirección alemanes, franceses y occitanos conservados. (1992: 118)

## **Renacimiento: entre el actor líder de compañía y el autor teatral**

La revolución cultural suscitada por el Renacimiento y la emergencia de la Edad Moderna trae aparejada una gran cantidad de transformaciones para el arte escénico: la progresiva consolidación de los espacios teatrales, el nacimiento de la ópera como una forma de teatro musical absolutamente novedosa y, fundamentalmente, la profesionalización de las compañías y la constitución de un mercado teatral, con el afianzamiento de sus mecanismos de producción, circulación y recepción. En este contexto, durante el siglo XVI emerge también uno de los fenómenos más productivos del teatro occidental: nos referimos a la *Commedia dell'arte*, cuyo inicio se identifica en las ciudades de Venecia y Roma, para luego irradiar hacia el resto del continente europeo y, en particular, a Francia. Con la tipificación de personajes característicos de las farsas atelanas, los modelos de intriga configurados por Plauto y Terencio y la reelaboración de aspectos específicos de la cultura carnavalesca de la Edad Media, la *Commedia dell'arte* define un modelo espectacular que pone el acento en las destrezas expresivas del actor. Tal como

observa De Marinis (1997), las formas de representación de la *Commedia dell'arte* parten de una extrema codificación en lo que refiere a los *scenari* (esqueleto dramático que contiene las entradas y salidas de los personajes, las acciones y las situaciones previstas en las escenas), los *lazzi* (microacciones burlescas, acrobáticas y bufonescas) y, en términos más generales, a la retórica gestual y verbal que caracteriza el repertorio de los “papeles” o roles escénicos. Es posible inferir, dada la preeminencia de la dimensión espectacular sobre la palabra, que el actor líder al interior de las compañías tomaba las decisiones en torno a la estructura de la representación en el encuentro con los espectadores. En él se delegaba la responsabilidad de orientar al resto de los intérpretes acerca de la relación de los personajes y sus líneas de acción, la definición de los motivos narrativos, la comprensión de los *lazzi* y los procedimientos técnicos para llevarlos adelante.

Por el contrario, las dinámicas de organización del teatro isabelino ratifican la jerarquía del autor teatral frente al resto de los artistas escénicos. Las abundantes referencias a las formas de representación isabelinas en los textos shakesperianos nos proveen algunas pistas sobre las características de este modelo espectacular. La primera de ellas proviene de *Hamlet*: en la conocida escena en la cual se dirimen los preparativos de la obra teatral destinada a desnudar la acción criminal del rey Claudio, el joven príncipe de Dinamarca desarrolla una afinada observación sobre el trabajo actoral, que suele interpretarse como la propia opinión de Shakespeare en torno del arte de la interpretación dramática. Hamlet pone el acento en la técnica específica que los actores deben adoptar a la hora de decir sus parlamentos y en la regulación sobre su gesticulación. La segunda referencia se encuentra en *Sueño de una Noche de Verano*. Allí, es Quince —autor de la pieza que será interpretada en

honor de la boda de Teseo e Hipólita— el encargado de definir y orientar el desarrollo del ensayo.

En ambos casos, podemos advertir que para el teatro inglés la figura del autor posee un rol central en la articulación del espectáculo. Sin embargo, ¿de qué tipo de organización se trata? Tal como sugiere Anne Surgers (2005), la construcción espacial del teatro isabelino se afirma en una *retórica de lo visible*, prescindiendo de cualquier artificio ilusionista de una materialidad escenográfica específica. El teatro isabelino no se propone reproducir visualmente las coordenadas espacio-temporales que describe la ficción dramática, sino que apela a ejercitar las facultades imaginativas del espectador, lo invita a “jugar con sus invenciones”. Por lo tanto, no será responsabilidad del autor, en su carácter de organizador material de la representación, formular una concepción visual del espectáculo, tarea que es posible asignarle al director moderno. A su vez, el estudio de los textos isabelinos nos revela que todo el conjunto de las direcciones escénicas contenidas en ellos son el producto de un trabajo de edición realizado *a posteriori*. Los ejemplos dramáticos citados arrojan, sin embargo, una evidencia clara: la función escénica del autor isabelino consistió en orquestar la dirección y el recorrido del parlamento de los actores, para gestar en el espectador el estímulo emocional e imaginativo contundente de acuerdo con la ficción dramática representada (Innes y Schetsova, 2013: 17). La comprensión del autor como el organizador absoluto del espectáculo isabelino debería asumir un matiz en algunos casos en particular, sobre todo en la consideración del propio Shakespeare: no debemos olvidar que el poeta inglés también participó como actor en gran cantidad de las producciones llevadas adelante por *The Globe*. Por lo tanto, en él confluyen las figuras del *actor-manager* y del *author-manager* en tanto antecedentes del director moderno.

El escenario desnudo, característico de los teatros comerciales isabelinos, tuvo su contraparte en las mascaradas cortesanas, introducidas en Inglaterra por el dramaturgo Ben Jonson, el arquitecto Inigo Jones y el músico Thomas Campion. En ellas, las alegorías morales orientadas a glorificar la investidura real se materializaron a partir de una compleja maquinaria escénica y de abundantes recursos visuales: decorados en perspectiva que se transformaban de manera instantánea a través de procedimientos mecánicos, vestuarios ampulosos y especialmente diseñados para las representaciones, movimientos que respondían a un esquema coreográfico rígido, etc. Frente al barroquismo de la escritura shakesperiana, el teatro cortesano desplegó su propia complejidad visual, configurando un modelo escénico igualmente barroco. A su vez, muchas de las demandas técnicas que la dimensión performática de las mascaradas solicitaba se asemejan de forma directa a las tareas que se le asignan al director teatral en el presente. Por fuera de la jerarquía que ocupaba el autor, este tipo de espectáculos inauguró una nueva figura responsable de la producción y de la coordinación escénica, definida como el “presentador de la mascarada”.

Durante el siglo XVII, desarrolló su actividad como dramaturgo y cabeza de compañía el escritor inglés William Davenant, reconocido por introducir en el teatro inglés el escenario cambiante. Davenant también adquirió reconocimiento al poner en escena trabajos que no eran de su propia autoría, anticipando las operaciones específicas del director a partir del siglo XIX. Algo similar puede decirse de las formas de producción que caracterizaron a Molière y su compañía en Francia. El autor y director no solo representó al interior de los espacios cortesanos obras de su propia autoría, sino que también puso en escena textos dramáticos de Racine y de Corneille. En Molière se reconoce la figura de un hombre de teatro integral, en el que conviven una depurada



técnica actoral y una enorme destreza dramaturgica. Sin embargo, en lo que refiere a la dimensión escénica de los textos representados, el modelo de comedia desplegado por el autor francés reelaboró el repertorio de caracteres, gestos y recursos actorales constituidos por la *Commedia dell'arte*, aspecto que le permitió prescindir de largos períodos de ensayo; por su parte, la concepción visual del espectáculo se encontraba subordinada a la disposición que la arquitectura palaciega disponía para las representaciones, con decorados prefabricados que se repetían en los diversos espectáculos y un uso uniforme de la iluminación a través de velas.

## **Inglaterra: la consolidación del actor-administrador**

En Inglaterra, el gran antecedente del director teatral tal como lo concebimos en la actualidad es David Garrick (1717-1779), primera figura actoral y administrador del teatro Drury Lane desde 1747. Su influencia en el teatro europeo posterior, en lo que refiere a las técnicas de actuación y a la concepción general del espectáculo, resulta decisiva. En materia de técnica actoral, las innovaciones ejecutadas por Garrick dejan atrás un estilo de interpretación asentado en la retórica y la oratoria. A través de un estudio minucioso de la acción dramática y de la indagación sobre un conjunto de gestos físicos capaces de expresar emociones intensas, los procedimientos ejecutados por el actor inglés a la hora de construir sus personajes pueden considerarse también antecedentes del “sistema Stanislavski” (Wood, 1984).

El centro del repertorio de la producción de Garrick era la obra de Shakespeare: puso en escena veinticuatro de sus obras y participó en diecisiete de ellas como actor. Para materializar los universos ficcionales imaginados por el dramaturgo inglés, Garrick propuso un modelo de

escenificación sumamente novedoso: en primer lugar, el vestuario de sus personajes respondía al código de vestimenta característico del siglo XVIII, al igual que los decorados. Según atestiguan las pinturas de Benjamin Wilson y Johan Zoffany, los decorados utilizados en las representaciones del Drury Lane también partían de motivos realistas y familiares para la audiencia de su tiempo. A su vez, la aparente naturalidad de su estilo de actuación se acompañaba de una compleja maquinaria y de trucos escénicos orientados a profundizar el efecto ilusionista y enfatizar las referencias al contexto social. La intervención de Garrick sobre los textos dramáticos de Shakespeare llegó inclusive a modificar aspectos centrales de su fábula o del sistema de personajes: en su versión de *Hamlet* decidió omitir a los sepultureros y redactó un monólogo original que introdujo una singular mirada en el desenlace de *Macbeth* (Macgowan y Melnitz, 1966). El proceso de construcción de los personajes y la preparación física y emocional de Garrick se asimila bastante a la preparación técnica que caracteriza el trabajo con los actores desarrollado por los directores del siglo XX.

En paralelo a su desempeño como actor, Garrick estaba plenamente involucrado en todas las tareas artísticas y administrativas de su compañía: elaboraba la programación, supervisaba los ensayos, negociaba con los autores y con los escenógrafos. En la articulación global de estas funciones, el actor inglés “combinó los deberes y habilidades de varias figuras del teatro del siglo XX: el director contemporáneo y el productor, con aspectos del dramaturgista y el agente de prensa”<sup>1</sup> (Innes y Schetsova, 2013: 23). A su vez, según Macgowan y Melnitz,

---

1 “(...) combined the duties and skills of several figures in the twentieth-century theatre: the contemporary director and the producer, with aspects of the dramaturge and the press agent.” (La traducción es nuestra.)

Garrick ha recibido por sus reformas de la iluminación mayor reconocimiento del que parece haber merecido. Antes de su época, el teatro tuvo candelabras con luces de mechas pasadas por discos que flotaban en aceite. Los franceses tenían lámparas escondidas entre los bastidores de modo que pudieran iluminar la escena por detrás, y se tiene la información de que existía un equipo así en el Drury Lanes antes que Garrick se hiciera cargo. Este procedió rápidamente a mejorar la iluminación de su teatro de acuerdo con esos lineamientos. (1996: 241)

En 1771, Garrick contrató al pintor francés Philip Jaques de Louthembourg, para que implementara en su teatro una serie de innovaciones escenotécnicas. Louthembourg era reconocido en Europa por reproducir efectos naturales a la perfección, creando atmósferas o representando con enorme detalle y minuciosidad cascadas, cielos estrellados y paisajes naturales. A su vez, fue el inventor del *Eidophusikon*, un teatro mecánico en miniatura que prescindía de los actores y anticipaba las ideas que un siglo después desarrollaría el director inglés Edward Gordon Craig. Al interior del Drury Lane, Louthembourg incorporó las luces frontales superiores y utilizó pantallas móviles de seda para generar la ilusión de nubes y efectos naturales sobre el telón del foro, contribuyendo a la modernización del teatro inglés.

Garrick fue el precursor de los *actores-administradores* que proliferaron en Europa durante el siglo XIX. El trabajo del actor Henry Irving ofrece un ejemplo nítido de este modelo de artista teatral. Gran parte de los espectáculos gestados por su compañía se concibieron en torno a su singular estilo de actuación, ajeno a cualquier dimensión psicologista en la construcción de sus personajes. Irving marca un cambio de paradigma en la concepción del arte

interpretativo de la Inglaterra victoriana. Según describe Natacha Koss (2008), su poética de actuación puede sintetizarse en cuatro puntos centrales: la comprensión de las técnicas actorales como procesos científicos de conocimiento y composición del personaje; la afirmación de que el actor debe desarrollar una “doble conciencia”, capaz de liberar toda la carga emocional de sus caracterizaciones y a la vez permanecer alerta respecto de la manifestación exterior de esa emoción; la recuperación de una fonética arcaica para construir un tipo de declamación extracotidiana; y por último, la consideración del cuerpo del actor como un sistema de lenguaje y del rostro como una máscara. Irving también privilegió en sus escenificaciones la dimensión visual y sonora del espectáculo:

Las metáforas plásticas que Irving utiliza para expresar sus ideas van en consonancia con la estructura de puesta en escena que diseñará en el Lyceum. En sus sucesivos trabajos, la disposición de los elementos en el escenario ayudaba a que los desplazamientos de los personajes fuesen ostensibles, adquirieran significación y los personajes se distribuyeran por todo el espacio. Esto sucedía porque los personajes se situaban para que sus movimientos posteriores, o los de los personajes que se acercaban a ellos, pudieran ser lo más visibles posible. Igualmente se trabajaba con una utilización del centro del espacio como punto de fuga, como demarcación en la cual se ubicaba a los personajes en aquellos momentos en los que se les quería dar una especial relevancia. (Koss, 2008: 112-113)

## El *intendant* alemán

Mientras que el trabajo de David Garrick consolidó en Inglaterra la figura del actor como administrador y líder de compañía, en Alemania nacía un nuevo antecedente del director teatral. El *intendant* o director artístico ocupó un lugar privilegiado en el conjunto de los teatros de corte alemanes a partir de 1815. Su función consistía en coordinar la totalidad de las tareas artísticas, económicas y técnicas de los establecimientos teatrales que estaban a su cargo. A diferencia del actor-administrador inglés, los *intendants* institucionalizaron un tipo de práctica que subrayó su distancia respecto de otras tareas y oficios escénicos. Inclusive la procedencia de algunos de sus nombres más representativos era ajena al arte teatral. Muchos de ellos habían adquirido reconocimiento como poetas y hombres de letras: es el caso de Heinrich Laube —*intendant* del Vienna Burgtheater durante la década de 1850— y Otto Brahm, crítico teatral que fundó en 1889 la *Freie Bühne*, compañía que intentó desarrollar las premisas elaboradas por el *Theatre Libre* de André Antoine para promocionar en el territorio alemán la estética naturalista. Los aportes teóricos desarrollados por Gotthold Lessing en *La dramaturgia de Hamburgo* junto a su desempeño al frente del *Hamburg Nationaltheater* también resultaron decisivos para definir las operaciones escénicas características del *intendant*. Lessing reclamó para el estilo interpretativo de su época un modelo de actuación expresivo, no meramente natural. Siguiendo los pasos de Garrick en Inglaterra y Denis Diderot en Francia, consideró que la virtud del actor residía en no dejarse arrastrar por el caudal emocional de sus personajes.

Junto a Lessing, hacia fines del siglo XVIII, Johann Wolfgang von Goethe encarnó el gran antecedente del *intendant*. Si bien el poeta y científico ya había escrito

algunas obras dramáticas, su actividad teatral en un sentido pleno se inició en 1791, cuando asumió la dirección del *Weimar Court Theatre*. El trabajo de Goethe se orientó hacia la transformación de los códigos de interpretación instituidos en su compañía teatral. En primer lugar, desarrolló un método de ensayo en el cual dividía el escenario en cuadrados imaginarios, especificando el recorrido de cada uno de los actores y creando un sistema de patrones de movimiento. De manera simultánea, organizó largas jornadas de lecturas que precedían el inicio de los ensayos, en las cuales instaba a los intérpretes a ejercitar una especial sensibilidad por el ritmo y la versificación de los textos que serían recitados. Las apreciaciones de Goethe en torno al arte de la actuación se encuentran condensadas en su escrito “Instrucciones para los actores”, redactado en 1803. En este texto se asientan los principios de una estética teatral unificada. Sus preceptos sugieren un alto grado de estilización espacial, definiendo para aquellos intérpretes que representaban personajes de una jerarquía social elevada la obligación de ocupar el área derecha de la escena. Las reglas de interpretación delineadas por Goethe no tenían ninguna pretensión ilusionista; por el contrario, los actores debían revelar la conciencia de su público y se dirigían a ellos de forma directa, ya que “el escenario no debe ser considerado como un cuadro informe al cual el actor le suministra su figura” (Goethe en Innes y Schetsova, 2013: 31).

La labor de Goethe tuvo continuidad en las renovaciones estéticas de algunos de sus sucesores: August Iffland, por ejemplo, fue el responsable de incorporar grandes transformaciones en la concepción plástica de la escena dentro del Teatro Nacional de Prusia. Junto a él, Heinrich Laube —director y administrador del Vienna Burgtheater y del Stadttheater durante la segunda mitad del siglo XIX— instó a los actores a “hablar naturalmente”, introduciendo tonos

conversacionales cotidianos en el registro expresivo de los intérpretes. Con estas innovaciones, Laube terminó de desterrar el estilo retórico y declamatorio que aún se advertía en los actores dirigidos por Goethe. Por último, Franz von Dingelstedt adquirió reconocimiento por sus diseños visuales y la integración de todos los elementos escénicos en una unidad estética definida. Mientras que Goethe trabajó sobre la actualización de piezas clásicas, tanto Laube como Dingelstedt introdujeron en Alemania muchos de los procedimientos escénicos que luego serían descritos bajo el concepto de *mise-en-scène* (Boenisch, 2015). Tal como observamos en la introducción, el progresivo abandono de las tareas administrativas por parte de estos creadores y la afirmación de funciones propiamente artísticas marcaron para la cultura germana la emergencia del arte de la *regie*. En continuidad con esta tradición, la actividad que el duque de Saxe-Meiningen comenzó a desarrollar a partir de 1866 con su propio teatro de corte marcó progresivamente la emergencia de la estética naturalista. Con ella, se inició la plena autonomización del trabajo de dirección teatral y su consolidación tal como la concebimos hoy en día.





# Bibliografía

- Agustín, San (1957). *Confesiones*. Zeballos, E. de (trad. del latín). *Obras Maestras*. Barcelona, Iberia.
- Alighieri, D. (1971). *Divina Comedia*. Ed. Bilingüe. Battistessa, Á. (ed.). Buenos Aires, Dante Alighieri.
- Altieri Biagi, M. L. (1980). *La lingua in scena*. Bolonia, Zanichelli.
- Anselmi, G. M. (2008). *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Le radici italiane dell'Europa moderna*. Roma, Carocci.
- Antoine, A. (1999). Causerie sur la misé en scène. En Sarrazac, J. P. y Marcerou, P. (eds.). *Antoine, l'invention de la mise e scène*, vol. 1. Michigan, Actes sud-Papiers.
- Antonucci, F. (2005). Calderón y la madurez de la comedia áurea: *La dama duende*. En Calderón de la Barca, P., *La dama duende*, pp. 8-56. Barcelona, Crítica.
- Arcellaschi, A. (1990). *Medée dans le Théâtre latin d'Ennius à Sénèque*. Roma, EFR-Palais Farnèse.
- Arellano, I. (2006). *La dama duende* y sus notables casos. En *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, pp. 187-201. Madrid, Iberoamericana.
- Arias Doblas, M. del R. (2017). Gender Ambiguity and Desire in *Twelfth Night*. En Mallik, N. *Trough the Literary Glass: A Collection of Articles of Select Prose and Plays*, pp. 28-35. Nueva Delhi, Educreation Publishing.

- Aristóteles (2009). *Poética*. Buenos Aires, Colihue.
- (2011). *Poética. Magna moralia*. Martínez Manzano, T. y Rodríguez Duplá, L. (trads.). Madrid, Gredos.
- Attolini, G. (1997 [1988]). *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Bari, Laterza.
- Auden, W. H. (2003). *Trabajos de amor dispersos: Conferencias sobre Shakespeare*, pp. 51-52. Barcelona, Crítica.
- Auerbach, E. (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1990-2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México, Escenología-Gaceta.
- Barthes, R. (1964). *Comment représenter l'antique*. En *Essais critiques III*. París, Seuil.
- (1995). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona, Paidós.
- Bausi, F. (2015). *Maquiavelo*. Barbutto, M. (trad.). Valencia, Universitat de València.
- Bauzá H. F. (1997). *Voces y Visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires, Biblos.
- (2000). *El matadero: estampa de un sacrificio ritual*. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 25, N° 51: 191-198, primer semestre. Lima-Hanover.
- Belkin, A. (2008). The low culture of the *Purimshpil*. En Berkowitz, J. (ed.). *Yiddish Theatre: new approaches*. Oxford, The Littman library of Jewish civilization.
- Bentley, E. (1992 [1964]). *La vida del drama*. México, Paidós.
- Bestani, M. E. (2009). Comedias sombrías y dramas romancescos. En Shakespeare, W. *Obras completas*. Buenos Aires, Losada.
- Bieber, M. (1939). *History of the Greek and Roman theatre*. Princeton, PUP.
- Blanco, M. (2012). En diálogo con la tragedia clásica: un acercamiento a *Phaedra's Love* de Sarah Kane. En *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada*, de la Universidad Nacional de La Plata: 77-86. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

- Bloom, H. (2002). *Shakespeare: la invención de lo humano*. Barcelona, Anagrama.
- Boas, F. S. (1896). *Shakespeare and his predecessors*. Nueva York, C. Scribner's sons. Facsímil disponible en <https://archive.org/details/shakespearehispr00boasoft>
- Boccaccio, G. (1944). *Decamerone*. Milán, Hoepli.
- Boenisch, P. (2015). *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester, Manchester University Press. E-book.
- Boucheron, P. (2018). *Leonardo y Maquiavelo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Brockett, O. G. y Hildy Franklin, J. (2014). *History of the Theatre: Pearson New International Edition*. Londres, Pearson Education Limited.
- Burgos, N. (2010). La Commedia dell'Arte. Orígenes y desarrollo. En Dubatti, J. (comp.). *El teatro y el actor a través de los siglos*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur-EDIUNS.
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza.
- (2003). *El Renacimiento*. Barcelona, Crítica.
- Caballero, M. E. (2005). Introducción. En *Ars Poetica / Arte Poética* de Horacio. Córdoba, EDUCC. Teoría y Crítica.
- Calder, A. (2006). Laughter and irony in *Le Misanthrope*. En Bradby, D. y Calder, A. (eds.). *The Cambridge Companion to Molière*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Calderón de la Barca, P. (1947). *A secreto agravio secreta venganza. La dama duende*. Buenos Aires, Austral.
- Campuzano, G. (2007). *Museo travesti del Perú*. Lima, Laika comunicaciones.
- Cantarella, R. (1972). *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires, Losada.
- Castiglione, B. (1990 [1528]). *Il Cortigiano*. Milán, Garzanti.
- Castro Caridad, E. (1996). *Introducción al teatro latino medieval*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

- Cerrato, L. (2007). La comedia Shakesperiana y La tragedia Shakesperiana. En *Shakespeare, W. Obras completas, tomo II*. Buenos Aires, Losada.
- Chabod, F. (1987 [1934]). Nicolás Maquiavelo. En *Escritos sobre Maquiavelo*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Costa, C. (1973). *Seneca. Medea*. Oxford, Clarendon Press.
- Costa Picazo, R. (2004). Cronología shakesperiana. En Introducción, Shakespeare, W. *El Rey Lear*, pp. XIX-XXVI. Buenos Aires, Colihue Clásica.
- Croce, B. (1991 [1933]). *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*. Nápoles, Bibliopoli.
- Cunliffe, J. (2015). *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy: An Essay*. Londres, Palala Press.
- Dandrey, P. (2002). *Molière ou l'esthétique du ridicule*. París, Klincksieck.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna.
- (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna.
- De Panizza Lorch, M. (1980). Confessore e chiesa in tre commedie del Rinascimento: *Philogenia, Mandragola e Cortigiana*. En AA.VV. *Il teatro italiano del Rinascimento*. Milán, Edizioni di Comunità.
- De Sanctis, F. (1983 [1870]). *Storia della Letteratura Italiana*, vol. I. Milán, Rizzoli.
- Defaux, G. (1992). *Molière ou les métamorphoses du comique: de la comédie morale au triomphe de la folie*. París, Klincksieck.
- (1974). Alceste et les rieurs. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, año 74, Nº 4, julio/agosto.
- Dionisotti, C. (1999 [1967]). *Geografia e storia d'Italia*. Turín, Einaudi.
- Dodds, E. R. (1997). *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza.
- Donnèe, B. (s./d.). *Le Misanthrope en clair-obscur*. En *Società Française de Littérature Générale et Comparée*.

- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.
- (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México, Libros de Godot.
- (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires, Atuel.
- Dupont, F. (1995). *Les monstres de Sénèque*. París, Belin.
- (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. París, Flammarion.
- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen.
- Eisenstein, S. (2001). *Hacia una teoría del montaje*, vol. 1. Glenny, M. y Taylor, R. (eds.). Barcelona, Paidós.
- Escalonilla López, R. A. (2001). Mujer y travestismo en el teatro de Calderón. *Revista de literatura. Consejo superior de investigaciones científicas*, LXIII, 125: 39-88.
- Esslin, M. (2007 [1964]). Introducción. En Kott, J. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona, Alba.
- Eurípides (1977). *Tragedias*, vol. 1. Medina González, A. y López Férez, J. A. (trads.). Madrid, Gredos.
- Federico II de Prusia (2002 [ca. 1738]). *El antimaquiavelo*. Prefacio y correcciones de Voltaire. Buenos Aires, Quadrata.
- Fernández-Galiano, M. (1993). Introducciones y versión rítmica en Eurípides. En *Tragedias trpnyas*. Barcelona, Planeta.
- Ferrer Valls, T. (2002). La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro. En Domínguez Matito, F. y Bravo Vega, J. (eds.). *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, pp. 139-160. (7-9 de abril de 1999 y 17-19 de mayo de 2000). Logroño, Universidad de La Rioja.
- Fuhrmann, M. (1998). El *Ars Poetica* de Horacio como poema didáctico. *Anuario filosófico*, vol. 21, Nº 2. Retórica y Poética. Universidad de Navarra.

- Galán, L. (2002). El estoicismo de Hipólito en el drama de Séneca. *Auster*, 6/7: 69-84. UNLP.
- (2009). *Fedra*. De Séneca a Sarah Kane. En López, A. y Pociña, A. (eds.) *En recuerdo de Beatriz Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, pp. 227-237. Granada, Universidad de Granada.
- González Iglesias, J. A. (2016). El arte poética de Horacio y algunas líneas anti-clásicas de la cultura contemporánea. *Revista Minerva*, 29: 23-44, Universidad de Salamanca.
- Golopentia, S. (1993). Les didascalies de la source locutoire. *Poétique* 96: 475-492.
- Goody, J. (1999). *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Gorin, B. (1918). *Di geshikhthe fun idishn teater [La historia del teatro ídish]*, 2 vols. Nueva York, Literarisher Farlag.
- Greimas, A. y Fontanille, J. (2009). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI.
- Grimal, P. (2001). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Paidós.
- Guicciardini, F. (1988). *Storia d'Italia*. Milán, Garzanti.
- Güntert, G. (2011). El gracioso de Calderón: disparate e ingenio, Consideraciones sobre las comedias de capa y espada: *La dama duende*. En *La comedia de Calderón: discurso social y sabiduría poética*, pp. 97-104 y 218-238. Vigo, Academia del Hispanismo.
- Haraway, D. (1995 [1991]). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- Helbo, A. (2012 [1989]). *El Teatro: ¿Texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires, Galerna.
- Henríquez Ureña, P. (2007). Introducción general. En Shakespeare, W. *Obras completas. II Comedias*. Buenos Aires, Losada.
- Héritier, F. (1994). *Deux sœurs et leur mère: l'anthropologie de l'inceste*. París, Odile Jacob.
- (1995). *Del incesto*. Buenos Aires, Nueva Visión.

- Herrmann, L. (1924). *Le théâtre de Sénèque*. París, Les Belles Lettres.
- Horville, R. (1981). *Le Misanthrope (profil d'une œuvre)*. París, Hatier.
- Huerta Calvo, J. y Urzáiz Tortajada, H. (coords.). (2002). Ángela, Doña. En *Diccionario de personajes de Calderón*, p. 73. Madrid, Pliegos.
- Innes, C. y Shetsova, M. (2013). *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Issacharof, M. (1993). Voix, autorité, didascalies. *Poétique* 96: 463-464.
- Jaeger, W. (1990). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Karady, V. (2000). *Los judíos en la modernidad europea*. Madrid, Siglo XXI.
- King, M. (1991). *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid, Alianza.
- (1995). La donna del Rinascimento. En Garin, E. *L'uomo del Rinascimento*. Bari, Laterza.
- Koss, M. N. (2008). Henry Irving en los inicios del simbolismo. En Dubatti, J. (coord.). *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires, Colihue.
- (2020). *El teatro del Renacimiento. Ficha teórica X*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Kott, J. (1974 [1970]). *The eating of the gods. An interpretation of Greek Tragedy*. Nueva York, Random House.
- (2007). *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona, Alba.
- Kristeva, J. (1995). *Historias de amor*, p. 196. Madrid, Siglo XXI.
- Laurence, A. (2008). El actor en el teatro griego clásico. En Dubatti, J. (coord.). *Historia del actor*. Buenos Aires, Colihue.
- Lesky, A. (1973). *Historia de la literatura griega*. Madrid, Gredos.
- Littlewood, C. A. (2004). *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*. Oxford, University Press.

- Lope de Vega (2003 [1609]). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Biblioteca virtual universal. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/89363.pdf>
- Lorimier, R.-C. (1995). Le secret dans le *Misanthrope* de Molière: agrément courtois ou arme politique? *Études littéraires*, vol. 28, N° 2, otoño.
- Lucas, F. L. (2009). *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Lucas de Dios, M. J. (1983). Introducciones, traducciones y notas a Sófocles. En *Fragments*. Madrid, Gredos.
- Macgowan, K. y Melnitz, W. (1966). *La escena viviente*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Machiavelli, N. (1961). *Lettere*. Gaeta, F. (ed.). Milán, Feltrinelli.
- (1963). *Mandragola–Clizia–Belfagor arcidiavolo o la novella del demônio che prese moglie–La donzella di Circe–Lettere familiari*. Lazzeri, G. (comp.). Milán, Dall'Oglio.
- (1967 [1515]). *Discorso intorno alla nostra lingua*. Milán, Signorelli.
- (1977a). *Mandragola*. En Davico Bonino, G. (ed.). *Il teatro italiano II. La commedia del Cinquecento*. Tomo I. Turín, Einaudi.
- (1977b). *Il teatro e tutti gli scritti letterari*. Gaeta, F. (comp.). Milán, Feltrinelli Economica.
- (1984). *Mandragola. Clizia*. Raimondi, E. (present.), Anselmi, G. M. (coment.). Milán, Mursia.
- (1999). *Opere*, 3 vols. Vivanti, C. (ed.). Turín, Einaudi.
- (2010). *Textos literarios*. Sforza, N. (estudio prel., trad. y notas). Buenos Aires, Colihue.
- (2013). *El Príncipe*. Costa, I. (trad.). Buenos Aires, Colihue.
- (s/f). *Lettere familiari*. Lazzeri, G. (ed.). Milán, Sonzogno.
- Malaparte, C. (1982). *Maledetti toscani*. Milán, Mondadori.
- Mansilla, C. (2008). El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje. En Dubatti, J. (ed.). *Historia del actor: de la escena clásica al presente*, pp. 101-116. Buenos Aires, Colihue.



- Mañas Núñez, M.(1998). *Horacio. Arte poética*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- .(2012). La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como Ars Poetica hasta el Renacimiento. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 223-246, Universidad de Extremadura.
- Margarit, L. (2013). *Leer a Shakespeare. Notas sobre la ambigüedad*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional/Quadrata.
- Martínez Hernández, M. (2010 [2007]). Un libro esencial sobre Sófocles. Jacques Jouanna, Sophocle, París, Fayard. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 20: 295-301.
- Massip, F. (1992). *El teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona, Montesinos.
- .(2010). El teatro en el otoño medieval: de la puesta en escena a la puesta en texto. En *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, pp. 271-276. Salamanca, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua.
- Medina González, A. y López Férez, J. A. (1977). Traducción y estudio crítico de Eurípides. En *Tragedias*, vol. 1. Madrid, Gredos.
- Melero Bellido, A. (1990). Introducción a Eurípides. En *Cuatro tragedias y un drama satírico*. Madrid, Akal.
- Molière. (2015). *El misántropo*. Bastida, V. y Martínez de Merlo, L. (eds.). Madrid, Càtedra.
- Moralejo, J. L. (2008). Introducción. En *Sátiras, Epístolas, Arte Poética de Horacio*. Madrid, Gredos.
- Morrow, C. (2012). *La representación de la mujer en La vida es sueño y La dama duende*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Nápoli, J. T. (2001). La Locura Amorosa en *Hipólito* de Eurípides: análisis filosófico de la moría femenina. *Synthesis*, vol. 8: 87-104. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata.
- Navarre, O. (1977). *Las representaciones dramáticas en Grecia*. Buenos Aires, Quetzal.
- Nietzsche, F. (2004 [1872]). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Sánchez Pascual, A. (introd., trad. y notas). Madrid, Alianza.

- Paolucci, A. (1980). Livy's Lucretia, Shakespeare's "Lucrece", Machiavelli's "Mandragola". En AA.VV. *Il teatro italiano del Rinascimento*. Panizza Lorch, M. (ed.). Milán, Edizioni di Comunità.
- Parker, A. (1969). Aproximación al drama español del Siglo de Oro. *Cuadernos del idioma*, año III, 11: 86-109. Buenos Aires, Codex.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- (2007) *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París, Armand Colin.
- Pedraza y Jiménez, F. B. (2000). *Calderón. Vida y teatro*. Madrid, Alianza.
- Pérez Gómez, L. (2007). La tragedia. En Codoñer, C. (ed.). *Historia de la literatura latina*, pp. 567-573. Madrid, Cátedra.
- Pickar-Cambridge, A. W. (1927). *Dithyramb Tragedy and Comedy*. Oxford, Clarendon Press.
- Platón (1988). *Diálogos*, vol. III. García Gual, C.; Martínez Hernández, M. y Lledó Íñigo, E. (trads., introd. y notas). Madrid, Gredos.
- Pociña, A. (1973). Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca. *Emerita* 41: 297-308.
- (2016). Sara Kane, ¿una loca de atar? En Pociña, A. y López, A. (eds.). *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, pp. 131-151. Granada, Universidad de Granada.
- Pociña, A. y López, A. (2016). Mario Vargas Llosa y el escándalo interminable de Fedra. En Pociña, A. y López, A. (eds.). *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, pp. 85-100. Granada, Universidad de Granada.
- Preciado, P. B. (2017). *Testo yonki: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires, Paidós.
- Prizzo, A. (2014). La *fabula* como excusa del *ludus* en *Poenulus* y *Asinaria* de Plauto: ritual y dramaturgia de intervención convivial. En Assis, M. y Lobo, C. (comps./ coords.). *Significación y resignificación del mundo clásico antiguo*, pp. 819-825. vol. 2. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2020). Retórica escénica y técnica actoral. Paradigma de la construcción de empatía en la interfaz escena/espectadores. *Acotaciones, Revista de Investigación y Creación teatral*, N° 44: 139-165. RESAD.

- Q. Horatius Flaccus (1934). *Carmina*. Leipzig, B. G. Teubner.
- Rodríguez Adrados, R. (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza.
- Romano, M. (2018). De la Poética a las "Artes Poéticas": un recorrido posible. Iº Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades.
- Romero, J. L. (1999). *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires, Alianza.
- Rousset, J. (1972). *Circe y el pavo real*. Barcelona, Seix Barral.
- Rozik, E. (2014a). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires, Colihue.
- (2014b). La enigmática atracción de *Titus Andronicus*. Transcripción de la conferencia dictada el 27 de abril de 2014 en el Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina, UBA.
- Ruiz Ramón, F. (1979). El teatro nacional del Siglo de Oro. En *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, pp. 127-147. Madrid, Cátedra.
- Russo, L. (1975 [1957]). *Machiavelli*. Bari, Laterza.
- Salabert, P. (1990). La mirada en el vacío. *Ensayos de estética y semiótica. Poetica et Analytica*, N° 9: 85-106. Aarhus Universitet.
- Sandrow, N. (1996). *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. Syracuse, Syracuse University Press.
- Santana Henríquez, G. (1995). Sófocles hoy. *Philologica canariensis*, N° 1: 409-442.
- Savarese, N. (2015). *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*. Bologna, Cue Press.
- Segal, C. (1986). *Language and Desire in Seneca's Fedra*. Princeton, Princeton University Press.
- Séneca, L. A. (2007). *Fedra*. Edición bilingüe. Galán, L. (introd., trad y notas). Buenos Aires, Losada.
- Sforza, N. H. (2010). *Textos literarios de Nicolás Maquiavelo*. Buenos Aires, Colihue,
- (2012). Voces y silencios. La mujer en el teatro cómico del Renacimiento italiano: entre el amor, la supervivencia, el goce y el reordenamiento del mundo.

- En Ciordia, M. J. y Funes, L. *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*. Buenos Aires, Colihue.
- (2020). El otro Niccolò: el teatro en la política y la política en el teatro. El caso de la *Mandrágora*. En Fávero, A. A.; Paviani, J. y Rajocob, R. (orgs.). *Vínculos filosóficos: homenagem a Luiz Carlos Bombassaro*. Caxias do Sul, EDUCS.
- Shakespeare, W. (2007). *Obras completas*. Buenos Aires, Losada.
- Sierz, A. (2001). *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. Londres, Faber & Faber.
- (2011). *Rewriting the Nation. British Theatre Today*. Londres, Methuen Drama.
- Singer, I. (1999). *La Naturaleza del Amor: Cortesano y Romántico*. Madrid, Siglo XXI.
- Sinnot, E. (2004). Introducción a Aristóteles. En *Poética*. Buenos Aires, Colihue.
- Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México, Paso de gato-Artezb lai.
- Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas, Monte Ávila.
- Stern, Z. S. (2011). *From Jester to Gesture: Eastern European Jewish Culture and the Re-imagination of Folk Performance*. Tesis doctoral, University of California.
- Surgers, A. (2005). *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires. Artes del Sur.
- Tillyard, E. M. W. (1984). *La Cosmovisión Isabelina*. México, Fondo de Cultura Económica-Breviarios.
- Tito Livio, *Ab Urbe Condita*. Liber I, 57, 4-11. Disponible en: <http://www.antiquitas.it/doc/doc.liv.1.57.htm> (Última actualización 16/02/2015)
- Valentí, H. (1961). Noticia preliminar. En *Horacio. Epístola a los Pisones*. Valentí, H. (texto, trad., ordenación directa y versión interlineal). Barcelona, Bosch.
- Vasari, G. (1943 [1550]). *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 4 vols., pp. 259-266. Ragghianti, C. I. (ed.), vol. III. Milán/Roma, Rizzoli.
- Verjat, A. (2017). Prólogo a *El misántropo*. Barcelona, Planeta.
- Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vols. I y II. Barcelona, Paidós.

- Vilaríño, I. (2007). Introducción. En Shakespeare, W. *Obras completas*. Buenos Aires, Losada.
- Vizzotti, M. (2007). Séneca, didascalias y voluntad de representación. *Auster* (12): 57-79. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3316/pr.3316.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3316/pr.3316.pdf)
- (2014). De la tragedia de Séneca a la épica de Lucano: Estrategias de representación de los paradigmas filosóficos y literarios. Tesis de posgrado. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Watson, P. (1995). *Ancient Stepmothers: Myth, Misogyny and Reality*. Leiden/Nueva York/Köln, Brill.
- Wood, L. (1984). *Garrick Claims the Stage*. Westport, CT, Greenwood Press.
- Zanobi, A. (2014). *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*. vii. Disponible en <https://www.bloomsburycollections.com/book/senecas-tragedies-and-the-aesthetics-of-pantomime/introduction?from=search>
- Zwierlein, O. (1986). L. *Annaei Senecae Tragoediae, Incertorum Auctorum Hercules [Oataeus]*. Oxford, Oxford University Press



## Los autores y autoras

### Paula Ansaldo

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Su tesis doctoral se titula "Teatro judío en Buenos Aires (1930-1966): cartografía, desarrollo y productividad en el campo teatral argentino", dirigida por Jorge Dubatti. Becaria del Conicet e investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) de la UBA y del Núcleo de Estudios Judíos (IDES). Docente en la materia Historia del Teatro II de la carrera de Artes (FFyL, UBA). Ha coeditado el libro *Teatro independiente: historia y actualidad* (Ediciones del CCC, 2017) y publicado numerosos artículos en revistas académicas. Integrante de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) y, desde 2011, jurado de los premios Teatro del Mundo.

### Jorge Dubatti

Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (carrera de Artes, FFyL, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la misma Universidad. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2019-2021) "Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro/educación artística en la Argentina". Cooordina el Diplomado Inter-

nacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal y artes. Ha recibido numerosas distinciones, entre ellas, Premio Shakespeare 2014 (Festival Shakespeare de Buenos Aires y Embajada de Inglaterra) y Premio María Guerrero 2014 (Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes). Recibió Mención Especial del Premio Nacional en el rubro Ensayo Artístico (Ministerio de Cultura de la Nación) por su libro *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (2012). En 2015 la Honorable Cámara de Diputados declaró de Interés "la obra del crítico cultural y cientista del arte Dr. Jorge Dubatti". En 2007 y 2017 recibió el Premio Konex Periodismo-Comunicación (Premio Diploma al Mérito) en las Categorías Crítica Literaria y Crítica de Espectáculos Teatro-Danza-Cine, respectivamente. Conduce el Programa "El Tiempo y el Teatro" en Radio Nacional AM870.

## **Andrés Gallina**

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Su investigación doctoral se realizó con una beca del Conicet y fue publicada por el Instituto Nacional del Teatro. Docente en la cátedra de Historia del Teatro 1 de la carrera de Artes (FFyL, UBA). Publicó libros de ensayos, narrativa, poesía y textos teatrales. Recibió el Premio Internacional de Ensayo Teatral (México/España); el Premio Argentores, el Premio Hugo; fue distinguido por el Instituto Nacional del Teatro y con el Premio Florencio Sánchez. Participó en festivales y residencias nacionales e internacionales. Fue director de publicaciones y curador del Teatro Nacional Argentino - Teatro Cervantes.



## **Mariana Gardey**

Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, y Profesora de Castellano y Literatura por el Instituto San José (Tandil). Docente-investigadora en la Facultad de Arte de la UNICEN. Profesora Adjunta a cargo de la materia Historia de las Estructuras Teatrales 1 (Teatro europeo y norteamericano), en el Profesorado de Teatro (UNICEN). Participa como investigadora de categoría 3 en el TECC (Centro de Estudios de Teatro, Educación y consumos culturales). Estudios completos de inglés y francés. Cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, siendo su tema de tesis las nuevas dramaturgias de Buenos Aires (2010-2019). Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (IAE), dependiente de la misma Facultad. Participa en jornadas, congresos y publicaciones nacionales e internacionales relacionadas con el estudio del teatro.

## **María Natacha Koss**

Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora adjunta a cargo de la materia Historia del Teatro 1 de esa misma Universidad. Secretaria Académica del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Integra la Dirección artística del Centro Cultural de la Cooperación, a la vez que se desempeña como becaria y Secretaria de Investigaciones. Profesora, además, en posgrados de Cine, Teatro y Comunicación visual de la UBA, UCA y la Universidad Nacional de Rosario. Dirige los proyectos de investigación Filo:CYT "Teatro Comparado: Europa y Argentina" y UBACyT "Imaginarios y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial" Fue distinguida con el 1° Premio en el Concurso Nacional Teatrales de Ensayos "Alfredo de la Guardia" organizado por el Instituto Nacional del Teatro y el Festival Internacional de Buenos Aires. Integró durante ocho años la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Actualmente es Vicepresidenta de la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP).

## **Aldo Rubén Pricco**

Doctor en Humanidades y Artes y posdoctorado en Teatro por la Universidad Nacional de Rosario. Profesor en Letras. Actor, director, docente e investigador teatral. Dirige los Centros de Investigaciones Teatrales y de Estudios Latinos en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, en cuya Escuela de Letras es Profesor Titular de Lengua Latina II. Profesor Titular de Introducción a la tradición técnica escénica de Occidente, Retórica escénica y Metodología de la investigación escénica de la Licenciatura en Artes Escénicas/UNR. Dirige el "Teatro de la Universidad", Elenco Oficial de Teatro/UNR. Ha dictado seminarios y publicado trabajos de su especialidad (filología, teatro clásico, retórica, teoría teatral) en universidades de Alemania, Argentina, Brasil, Colombia, España y Portugal. Una de sus últimas publicaciones es *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica* (Biblos, 2015).

## **Eugenio Schcolnicov**

Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires y doctorando en Historia y Teoría de las Artes en la misma institución. Actor, docente e investigador en artes escénicas. Docente de la asignatura Historia del Teatro 2 en la carrera de Artes (FFyL, UBA). Junto a Ignacio Bartolone y Mariano Saba edita la revista digital de dramaturgia *La Llave Universal*.

## **Nora Sforza**

Magister en Historia por FLACSO. Licenciada en Lengua y Cultura Italianas por la UMSA y por la Universidad de Pisa, Italia y Doctora en Letras por la UBA. Profesora adjunta regular de Literatura Italiana y JTP regular de Literatura del Renacimiento (FFyL, UBA). Profesora titular de Historia de la Civilización Italiana y de Literatura Italiana en el ISP "Joaquín V. González". Presidente de la Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italianas (ADILLI). Especialista en Teatro del Renacimiento italiano y en las relaciones entre literatura y melodrama. Son numerosos sus artículos publicados en libros y revistas especializadas en la Argentina, Italia, España, México, Brasil y Uruguay sobre sus temas de investigación, presentados en diversas conferencias en instituciones académicas nacionales y extranjeras. Ha editado

(introducción, traducción y notas) las comedias *Cassaria* de Ariosto (Premio "Teatro de Mundo" y "Premio a la Traducción del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Italiana); *Candellero* de Giordano Bruno y las obras de ficción completas de Maquiavelo (Premio "Teatro del Mundo"). Sus ensayos *Teatro y poder en el Renacimiento italiano 1480-1542. Entre la corte y la república* y *Angelo Beolco (Ruzante). Un dramaturgo provocador en la Italia del Renacimiento* han recibido también el "Premio Teatro del Mundo" en la categoría "Ensayística". Su edición de la comedia *El empresario* de Gianlorenzo Bernini se encuentra en prensa en la Colección Saberes de la Editorial de la FFyL de la UBA. En la actualidad prepara un ensayo sobre la actriz y comediógrafa paduana Isabella Andreini (1562-1604) y la edición de algunas obras de Vittorio Alfieri.

## **Agustina Trupia**

Diploma de honor de Licenciada en Artes Combinadas y de Profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas (FFyL, UBA). En esa misma facultad, es docente en la materia Historia del teatro I de la carrera de Artes. Becaria interna doctoral del Conicet y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires, con una investigación titulada "Prácticas transformistas contemporáneas: puestas en escena autogestivas de una percepción de género mutable". Realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas y es adscripta a la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la UBA y jurado de los Premios Teatro del Mundo otorgados por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.

