



DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES 2018-2024

Acreditación de la CONEAU “A” (Res. N° 2020/47)

Tesis para obtener el grado de
Doctora en Ciencias Sociales

Título

Elogio de la necesidad.

Una recuperación de la bufonería para la acción política

Cecilia Mc Donnell

Alumna

Eduardo Rinesi

Director

Ileana Beade

Codirectora

Febrero de 2024



FORMULARIO "E" TESIS DE POSGRADO

Este formulario debe figurar con todos los datos completos a continuación de la portada del trabajo de Tesis. El ejemplar en papel que se entregue a la UByD debe estar firmado por las autoridades UNGS correspondientes.

Niveles de acceso al documento autorizados por el autor

El autor de la tesis puede elegir entre las siguientes posibilidades para autorizar a la UNGS a difundir el contenido de la tesis:

- a) Liberar el contenido de la tesis para acceso público. X
- b) Liberar el contenido de la tesis solamente a la comunidad universitaria de la UNGS:
- c) Retener el contenido de la tesis por motivos de patentes, publicación y/o derechos de autor por un lapso de cinco años.

a. Título completo del trabajo de Tesis: Elogio de la necesidad. Una recuperación de la bufonería para la acción política

b. Presentado por (Apellido/s y Nombres completos del autor): Cecilia Mc Donnell

c. E-mail del autor: cecilia.mcd@gmail.com

d. Estudiante del Posgrado (consignar el nombre completo del Posgrado):
Doctorado en Ciencias Sociales

e. Institución o Instituciones que dictaron el Posgrado (consignar los nombres desarrollados y completos): Universidad Nacional de General Sarmiento e Instituto de Desarrollo Económico y Social

f. Para recibir el título de (consignar completo):

- a) Grado académico que se obtiene: Doctorado
- b) Nombre del grado académico: Doctora en Ciencias Sociales

- g. Fecha de la defensa: 05 / 08 / 2024
- h. Director de la Tesis (Apellidos y Nombres): Eduardo Francisco Rinesi
- i. Tutor de la Tesis (Apellidos y Nombres): Eduardo Francisco Rinesi
- j. Colaboradores con el trabajo de Tesis: Ileana Paola Beade (codirectora)
- k. Descripción física del trabajo de Tesis:
 - Cantidad total de páginas: 371.
 - Imágenes: 13
- l. Alcance geográfico y/o temporal de la Tesis: internacional
- m. Temas tratados en la Tesis (palabras claves): Política, crisis, fiesta, bufonería, Shakespeare.
- n. Resumen en español (hasta 1000 caracteres):

Al observar que la fiesta y la locura fueron elementos centrales en la cultura popular del Renacimiento, se analizará el carácter político de estas manifestaciones culturales en el teatro y, en particular, la dramaturgia de Shakespeare. Sus obras condensaron el carácter grotesco de las discusiones religiosas y políticas que signaron este período bisagra en un conjunto de personajes que aparece en toda su obra: los bufones. El accionar de estos personajes aporta claves valiosas para pensar la naturaleza de la política sin caer en cristalizaciones ni binarismos herméticos para hallar en la bufonería claves alternativas a las del discurso "serio" que impuso sobre ella su rechazo y su censura para la acción política. En la primera sección de la tesis se presenta el marco teórico que permite comprender la acción bufonesca de manera adecuada. La segunda sección está abocada al estudio de cuatro bufones shakesperianos: el fool sin nombre de Lear, Touchstone, Feste y Falstaff.

- o. Resumen en portugués (hasta 1000 caracteres):

Tendo em conta que a festa e a loucura foram elementos centrais da cultura popular do Renascimento, o carácter político destas manifestações culturais será analisado no teatro e, em particular, na dramaturgia de Shakespeare. As suas peças condensaram o carácter grotesco das discussões religiosas e

políticas que marcaram este período de charneira num grupo de personagens que aparece em toda a sua obra: os bobos da corte. As ações destas personagens fornecem pistas preciosas para pensar a natureza da política sem cair em cristalizações ou binarismos herméticos, a fim de encontrar na bufonaria pistas alternativas às do discurso “sério” que lhe impunha a sua rejeição e censura da ação política. A primeira secção da tese apresenta o quadro teórico que nos permite compreender de forma adequada a ação bufónica. A segunda secção é dedicada ao estudo de quatro bobos shakespearianos: o bobo sem nome Lear, Touchstone, Feste e Falstaff.

p. Resumen en inglés (hasta 1000 caracteres):

Noting that festivity and madness were central elements in the popular culture of the Renaissance, the political character of these cultural manifestations will be analysed in the theatre and, in particular, in Shakespeare's drama. His plays condensed the grotesque character of the religious and political discussions that marked this hinge period into fools and clowns. The actions of these characters provide valuable keys for thinking about the nature of politics without falling into crystallisations or hermetic binarisms in order to find in buffoonery alternative keys to those of the “serious” discourse that imposed on it its rejection and censorship for political action. The first section of the thesis presents the theoretical framework that allows us to understand buffoonish action in an adequate manner. The second section is devoted to the study of four Shakespearean jesters: the nameless Lear’s fool, Touchstone, Feste and Falstaff.

q. Aprobado por (Apellidos y Nombres del Jurado):

Arbuet Osuna Camila, Del Valle Calviño María y Gerber Clea.

Firma y aclaración de la firma del Presidente del Jurado:

 Clea Gerber

Firma del autor de la tesis:

 Cecilia McDonnell

Índice

| | |
|-----------------------------------|----|
| Agradecimientos..... | 6 |
| Abreviaturas y abreviaciones..... | 8 |
| Lista de ilustraciones | 9 |
| Introducción..... | 10 |

PRIMERA PARTE

Capítulo I

| | |
|---|----|
| El mundo patas arriba: fiestas grotescas y tiempos descoyuntados..... | 21 |
| Prolegómenos políticos y culturales | 22 |
| La fiesta | 32 |
| Tipos de fiestas | 41 |
| 1. Fiestas populares..... | 42 |
| 2. Fiestas burguesas | 49 |
| 3. Fiestas aristocráticas | 51 |
| 4. Fiestas comunes: bautismos, matrimonios y funerales | 53 |
| La fiesta en la dramaturgia shakesperiana | 55 |
| El grotesco..... | 60 |
| Tiempo y mundo..... | 68 |

Capítulo II

| | |
|--|-----|
| El revés del mundo. Razón, locura y cuerpos rebeldes | 88 |
| Cuerpo y locura | 90 |
| Melancolía y bufonería..... | 104 |
| Locura representada: las paradojas de la puesta en escena..... | 118 |
| 1. <i>Rey Lear</i> : locura natural y posesión fingida..... | 121 |
| 2. <i>Noche de Reyes</i> y <i>Como gustéis</i> : melancolía y mal de amores..... | 126 |
| 3. <i>Las alegres esposas de Windsor</i> y –de nuevo– <i>Noche de reyes</i> : locura castigada..... | 133 |
| Recapitulación | 139 |

Capítulo III

| | |
|--|-----|
| De bufones, bufonadas y bufonerías: Claves para pensar la acción política desde la risa | 142 |
| Preludio etimológico | 145 |
| Elementos generales de la bufonería | 150 |
| 1. El bufón como consejero y <i>truth-teller</i> | 157 |
| 2. El bufón como desbaratador y corruptor de palabras..... | 162 |
| 3. El bufón y la terapéutica del dolor..... | 168 |
| Lo cómico, el humor y la risa..... | 172 |
| Los bufones en la dramaturgia shakesperiana | 180 |

SEGUNDA PARTE

Capítulo IV

| | |
|--|-----|
| Son los hombres como es su época. La bufonería ante un mundo en crisis | 190 |
| Las fuentes y el comienzo de la acción | 191 |
| Bufonadas | 202 |
| La tormenta..... | 221 |
| Recapitulación | 229 |

Capítulo V

| | |
|---|-----|
| Los hermanos sean unidos. Alianzas fraternas, cuerpos desbordantes y bufonería desposeída | 234 |
| Las fuentes y el escenario pastoral | 235 |
| Bufonadas | 248 |
| El bosque (o el reino del revés) | 254 |
| Recapitulación | 272 |

Capítulo VI

| | |
|---|-----|
| A dos aguas. La bufonería ante el carnaval perpetuo | 275 |
| Las fuentes de una comedia de equivocaciones | 277 |
| Bufonadas | 284 |
| Recapitulación | 308 |

Capítulo VII

| | |
|--|-----|
| Desterrad al bufón y desterráis al mundo entero. Risa y grotesco para una crítica de la crisis | 311 |
| Las fuentes de la construcción de un personaje grotesco | 313 |
| Bufonadas | 318 |
| Recapitulación | 339 |

Conclusiones

| | |
|--|-----|
| ¿Es este el final prometido? Reflexiones para una reivindicación de la bufonería | 341 |
|--|-----|

| | |
|-------------------|-----|
| Bibliografía..... | 354 |
|-------------------|-----|

Agradecimientos

Como es sabido, nadie escribe en completa soledad. Esta investigación fue posible gracias al apoyo de instituciones, colegas, amigas, amigos y familiares. El acompañamiento financiero, emocional y académico fue, sin duda alguna, uno de los pilares fundamentales de esta tesis. Por eso, quisiera dedicar algunas palabras preliminares para agradecer a quienes estuvieron presentes en este largo proceso.

En primer lugar, al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que me otorgó la beca sin la cual estos esfuerzos no se habrían concretado. También al Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento y al Instituto del Desarrollo Económico y Social, espacios que alojaron esta investigación con generosidad, aliento y una educación de calidad. Por supuesto, nada de esto hubiera sido posible sin la dirección de Eduardo Rinesi e Ileana Beade, quienes acompañaron codo a codo cada tramo del doctorado. Sus aportes, tan exhaustivos como afectivos, fueron fundamentales en mi formación profesional. Quiero agradecer, también, a Clea Gerber y Camila Arbuét Osuna, quienes fueron las juradas de mi plan de tesis y me ayudaron a pensar con más detalle los puntos abordados en esta versión final.

En segundo lugar, a un gran número de colegas (muchas y muchos de ellos devenidos en amigos) que me acompañaron y apoyaron en estos años. Principalmente a Pilar Spangenberg, Rodrigo Braicovich, Sebastián Assaf, Quimey Biemann, Betania Parodi, Romina Gentile Falcone y –de nuevo– Ileana Beade, quienes me cubrieron durante mi licencia docente en la Facultad de Humanidades y Artes, y me alentaron en la escritura con un gran entusiasmo. Además, a las y los integrantes de la cátedra de Teoría Política I (FCPolit-UNR), quienes también me acompañaron con una gran generosidad. Han sido imprescindibles de igual manera los debates al interior del Centro de Estudios de Teoría Política y Social (FCPolit-UNR) y del grupo de Lecturas de Filosofía y Teoría Política “Left-Pol” (FCPolit-UNR). Gracias especialmente a Cecilia Lesgart, Lucía Vinuesa, Esteban Domínguez, Tomás García y Lorena Pontelli por sus aportes y afectuosos recibimientos en una casa de estudios que desde el 2023 tengo el placer de integrar.

Un apoyo fundamental fue el de los dos colectivos de estudios shakesperianos que integro. Gracias, entonces, al grupo que cariñosamente llamamos “Chespiritos”, pero que formalmente se denomina “Tiempo loco. Política, historia y risa en William

Shakespeare”. Este Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica radicado en la UNGS aportó claves imprescindibles para la escritura de la tesis. Gracias especialmente a María Cecilia Padilla y Lucas Franco, cuyos aportes teóricos han sido tan esenciales como su amistad, pero también a Julia Smola, Laura Arese, Alan Velázquez, Facundo Maldonado y –de nuevo– a Clea Gerber y Eduardo Rinesi por sus lecturas, comentarios y debates siempre atentos. El segundo grupo de estudios shakesperianos es el que humildemente coordino en Rosario y hemos dado en llamar “Taller del Bardo”. Gracias al entusiasmo de jóvenes estudiantes de la carrera de Filosofía, este espacio ha logrado dar muchos frutos. Infinitas gracias, entonces, a María Eugenia Peirano, Matteo Martínez, Lourdes Mingoia Iturraspe, Lucía Núñez e Ignacio Rajoy.

Por último, pero no por eso menos importante, necesito agradecer a mis amigas, amigos y familiares. Nada de esto habría sido posible sin su apoyo incondicional. Gracias a Lizel Tornay, Fernando Álvarez, Sofía Moro, Cammila Gómez Grandoli y Agustina Lo Celso por recibirme tan amorosamente en sus viviendas capitalinas. Gracias a Luján Perotti, Victoria Bona, Gisela Cadirola, Pablo Liñán, Lucía Fernández, Andrés Valero, Mariano Juárez, Valeria Osuna, Eugenia Olivari, Ingacio Silveti, Virginia Piccoli y Patricio de Mayo por escucharme hablar de Shakespeare y bufones con entusiasmo y curiosidad. Gracias a mi hermano Ariel y a mis padres Rosa Corti y José Mc Donnell, cuyo cariño fue, es y seguirá siendo esencial en mi vida.

Las políticas públicas que apoyan investigaciones básicas como la que aquí presento son esenciales para la formación de las y los profesionales que integramos orgullosamente la Universidad pública y gratuita argentina. Espero que estos tiempos de crisis nos empujen a buscar salidas creativas, horizontales, colectivas y llenas de futuro.

Abreviaturas y abreviaciones

Cada vez que se referencie una obra teatral de Shakespeare que no es el objeto de estudio principal del capítulo o del apartado se optará por abreviar el título según las formas habituales en la crítica. A continuación, hacemos un listado de las piezas que citamos para que sirva como referencia:

- *AYLI* *Como gustéis*
- *Cor.* *Coriolano*
- *Ham.* *Hamlet*
- *1H4* *Primera parte de Enrique IV*
- *2H4* *Segunda parte de Enrique IV*
- *H5* *Enrique V*
- *2H6* *Segunda parte de Enrique VI*
- *JC* *Julio César*
- *KL* *Rey Lear*
- *Mac.* *Macbeth*
- *MND* *Sueño de una noche de verano*
- *MV* *El mercader de Venecia*
- *MWW* *Las alegres esposas de Windsor*
- *Oth.* *Othello*
- *R2* *Ricardo II*
- *RJ* *Romeo y Julieta*
- *RL* *La violación de Lucrecia*
- *TC* *Troilo y Crésida*
- *TN* *Noche de Reyes o Como queráis*

Además, optaremos por no traducir los nombres propios de los personajes, excepto en aquellos casos cuya latinización se haya extendido lo suficiente (por ejemplo, hablaremos de “Julio César” y no de “Julius Caesar”), independientemente de las traducciones autorizadas que hayamos decidido seguir.

Algunos diccionarios también serán abreviados para evitar referencias habituales a títulos demasiado largos:

- *EDD* *English Dialect Dictionary*
- *OED* *Oxford English Dictionary*
- *OEtD* *Online Etymology Dictionary*

Lista de imágenes

1. *Morris dancers* (ca. 1550-1621)..... 42
Vitrail. Artista desconocido. Casa de la familia Tollet en
Betley Hall, Staffordshire.
2. *Verano* (1573) de la serie “Las cuatro estaciones” 45
Óleo sobre lienzo de Giuseppe Arcimboldo. Museo del
Louvre, París.
3. *El combate entre Don Carnal y Doña Cuaresma* (1559)..... 48
Óleo sobre tabla de Pieter Brueghel el Viejo. Museo de
Historia del Arte, Viena.
4. *La tentación de San Antonio* (1635) 61
Grabado sobre papel de Jacques Callot. Galería Nacional de
Arte, Washington DC.
5. *Los proverbios flamencos* (1559) 62
Óleo sobre tabla de Pieter Brueghel el Viejo.
Gemäldegalerie, Berlín.
6. *La gran cadena del ser* (1579) 79
Ilustración del libro *Retórica cristiana* del Fray Diego de
Valadés. Biblioteca John Carter Brown, Universidad de
Brown, Providence.
7. *La nave de los locos* (ca. 1503-4) 92
Óleo sobre tabla de Hieronymus Bosch. Museo del Louvre,
París.
8. El mapa del bufón (c. 1590) 94
Grabado de Epichthonius Cosmopolites (pseudónimo).
Biblioteca Nacional de Francia, París.
9. *Los cuatro humores* (1574)..... 97
Ilustración del libro *Quinta essentia* de Leonhart Thurneisser
zum Thurn. Biblioteca Nacional de Baviera, Múnich.
10. *Tríptico del juicio final* (c. 1482). Detalle 105
Óleo sobre tabla de Hieronymus Bosch. Academia de Bellas
Artes, Viena.
11. *Stańczyk en un baile en la corte de la Reina Bona tras la
pérdida de Smolensk* (1862) 160
Óleo sobre lienzo de Jan Matejko. Museo Nacional de
Varsovia, Polonia.
12. *Bufón con marotte* (1540)..... 207
Grabado de Heinrich Vogtherr el Joven. Museo del Castillo
Friedenstein, Gotha.
13. *We three loggerheads* (ca. 1600) 295
Óleo sobre madera. Artista desconocido. Shakespeare’s
Birthplace Trust.

Introducción

Nadie puede soportar demasiada realidad.

Juan Rodolfo Wilcock

Hay un viejo mito tan antiguo como la literatura que cuenta que el cielo y la tierra tuvieron un terrible hijo de mente retorcida que logró aventajar a sus hermanos. Todos ellos vivían atrapados en el seno de la tierra porque el cielo no les permitía salir a la luz. Un día, el terrible hijo esperó a que el cielo se echara sobre la tierra expandiéndose por todas partes, salió de su escondite con una hoz y castró a su padre. Consumado el hecho, el hijo de mente retorcida y todos sus hermanos pudieron salir del seno de la tierra. Pero el espanto no culmina aquí. Cuando el terrible hijo pudo a su vez ser padre, comenzó a devorar a sus propios vástagos apenas llegaban al mundo porque temía que su poder fuera arrebatado. Esta terrible criatura ha tenido distintos nombres desde que Hesíodo contó su historia por primera vez. Los griegos lo llamaron Cronos y los romanos le dieron el nombre de Saturno, pero el que nos interesa es su traducción a nuestra lengua: el tiempo. Desde que la humanidad comenzó a reflexionar y a escribir sobre el tiempo, lo ha hecho con un temor reverencial: el tiempo le pone un coto a lo antiguo y devora lo nuevo porque sabe que sus hijos buscan vencerlo a toda costa. El problema es que el tiempo tiene, como dice el viejo Hesíodo, “una mente retorcida”. El tiempo está o, mejor, *es* loco y somos sus hijas e hijos quienes tenemos que lidiar con él.

Quienes lean esta investigación cerca del momento en que fue escrita no van a encontrar mayores dificultades para constatar el hecho de que estamos viviendo un tiempo “de mente retorcida” o, como preferimos llamarlo en las ciencias sociales y humanas, una crisis. Una crisis, corresponde decir, de larga data. De hecho, es difícil encontrar un estudio político de las últimas tres décadas que no admita explícita o implícitamente que estamos atravesando tiempos de crisis. Este reconocimiento puede hallarse tanto en los pronósticos relativos al fin de la historia que presentó Francis Fukuyama al comienzo de los noventa como en los estudios posfundacionales que buscan centrar el eje en la pérdida de fundamentos metafísicos y ontológicos claros para el análisis del Estado y los sujetos como actores políticos o en los recientes escritos pandémicos que buscan dar respuestas a un escenario trastocado que puso en jaque una normalidad que se apoyaba

en cimientos sumamente frágiles. En este sentido, es posible reconocer sin demasiados miramientos a la crisis como el elemento que signa nuestra contemporaneidad.

Pero ¡momento! –podrían exclamar las y los lectores–. Si algo nos enseña el mito hesiódico es que el elemento constitutivo del tiempo es su locura o, como diría Jacques Derrida (1998), que el tiempo nunca es contemporáneo de sí mismo. Siguiendo esta premisa, podríamos sostener que todo tiempo es percibido como una crisis, al menos desde la perspectiva humana. Si esto es así, tal vez sea oportuno dejar todo como está y abandonar los instrumentos teóricos y conceptuales que nos ayudan a comprender el mundo. A fin de cuentas, ese mundo y su tiempo (*nuestro* tiempo) tuvieron, tienen y tendrán una “mente retorcida”.

Afortunadamente, el objeto de esta investigación no es constatar la existencia de una crisis que bien sabemos que está en marcha. No podemos negar que estamos viviendo tiempos terribles y temibles. Pero este es un escrito político y, como tal, no puede deshacerse de la pregunta práctica por excelencia: ¿qué hacer? Esta investigación busca principalmente mostrar que las ciencias sociales y humanas son fundamentales para pensar críticamente un tiempo como el nuestro apelando a los ya nombrados instrumentos teóricos y conceptuales que son fundamentales para la comprensión y crítica de un mundo en crisis. Como expresó Maristella Svampa, “dado que la crisis viene a indicar una puesta en suspenso de una continuidad, transitar dichos desplazamientos nos desafía a interpretar un momento en el que la continuidad entre nuestro horizonte de expectativas y espacio de experiencias se ha desgarrado” (2017, p. 147). Nos encontramos ante la difícil situación de intentar dar una respuesta a los problemas actuales, que van desde crisis comunitarias hasta pestes de alcance planetario, en un escenario en el que las respuestas tradicionales se encuentran, cuanto menos, puestas en cuestión. Se trata de una serie de acontecimientos que dejan a cualquier cientista social en el umbral del asombro. ¿A qué marcos explicativos podemos apelar cuando, para recuperar la retórica de Karl Marx, todo lo sólido se desvanece en el aire? ¿Cómo actuar en un mundo descoyuntado, carnavalizado, puesto patas arriba?

Es sabido, al menos desde la sistematización que realizó Reinhart Koselleck (2007), que el término “crisis” propuesto para pensar nuestra época es polisémico y, por ende, no se encuentra exento de controversias. Sin pretender entrar en detalles, es posible recuperar una precisión que hizo el historiador alemán en su estudio y que funciona como disparador y nexo entre las premisas que aquí se presentan y el objeto de esta pesquisa: el concepto de “crisis”, capturado principalmente por la retórica médica desde la

Antigüedad, sufrió una serie de transformaciones en el siglo XVII que conllevó una ampliación de su uso metafórico a distintos campos de lo humano, como la política, la psicología, la economía y la historia. Al menos desde ese entonces, comenzó a pensarse a la crisis desde distintas perspectivas: como una instancia que exige una decisión fuerte ante un conjunto de alternativas excluyentes, como un acontecimiento irrepetible que cambia para siempre la forma de comprender el mundo, como una presencia constante que convierte a toda época en una coyuntura precaria o como una etapa de transición cuya evaluación solo puede realizarse adecuadamente *a posteriori*. Se tome en el sentido que sea, lo cierto es que, desde ese entonces, se entiende que la crisis liga inextricablemente distintos campos de lo humano para poner en cuestión, en ese mismo movimiento, tales lazos y las estructuras conceptuales que permiten explicar (hasta ese momento) el mundo común.

Esta historización de la crisis que realiza Koselleck nos interesa particularmente, ya que nos lleva a considerar que entre los siglos XVI y XVII se da una ruptura (una crisis) que funciona como clausura y como apertura de ciertas formas de comprender y de actuar en el mundo. Dicho de otro modo, en el momento en el que la crisis pudo ser pensada desde diversos campos de lo humano, la acción se abrió como un abanico de posibilidades de las que solo pervivieron y triunfaron algunas. La historia es conocida: podemos encontrar sus primeros pasos en el campo gnoseológico con los escritos de Francis Bacon, en la metafísica de la mano de René Descartes y en la apuesta política que presentó Thomas Hobbes. Como célebremente formuló Sheldon Wolin, “casi todos los grandes enunciados de la filosofía política han sido propuestos en épocas de crisis, o sea, cuando los fenómenos políticos son integrados por las formas institucionales con menos eficacia que antes” (1974, p. 17). Estos autores, entonces, no hicieron nada más y nada menos que formular teóricamente una forma de pensar y de actuar en el mundo que estaba en ciernes en el Renacimiento y así sentaron las bases para el triunfo de la razón, el discurso, el artificio, la esfera pública y lo masculino por sobre la locura, la voz, la naturaleza, la esfera privada y lo femenino, ligando, en ese mismo movimiento, los elementos de cada conjunto para oponerlos binariamente.

Es preciso aclarar que no creemos que este hecho histórico deba ser considerado como algo que *necesariamente* debía suceder. Aquí buscaremos tomar distancia de las interpretaciones que consideran a los sucesos como progreso irrefrenable (o como fatalidad, dependiendo del punto de vista adoptado) y de aquellas que piensan a la sociedad como una especie de “cáscara muerta” que constriñe las realizaciones

individuales. En contraposición a ello, aquí sostenemos que la historia solo se revela “a través de las asimetrías, de las sobrevivencias, de las diversificaciones y de las regresiones” (Merleau-Ponty, 1974, p. 47). Con ello queremos decir que los acontecimientos históricos no se presentan de manera lineal, unívoca, clara y distinta. Por el contrario, todo sentido comienza a esbozarse sobre un terreno grumoso, cuya forma solo puede establecerse retrospectivamente para identificarla como progreso. Es en función de este proceso que las historias oficiales pueden indicar que cualquier otra dirección que hubieran tomado los acontecimientos habría carecido, en realidad, de sentido. Comprendido de esta manera, el triunfo de algún sector o forma de pensamiento particular no es un hecho inobjetable producto de un límpido progreso de la historia, sino que es el resultado de luchas materiales y de sentido en las que se revelan los conflictos existentes. La decadencia comienza desde ese momento de manera desigual para cada grupo participante, y se establece una ruptura de sentido que considera justificadas y verdaderas a todas las acciones del grupo vencedor, y falso e irreal a todo lo realizado por el grupo vencido. Pensar la historia de este modo nos permite rehabilitar y legitimar acciones y críticas que quedaron vedadas en el momento en el que triunfó cierta forma de pensar y de actuar en el mundo común.

Ahora bien, ¿por qué nos interesa marcar la legitimidad de otras formas de pensar la acción política en los lejanos siglos XVI y XVII? Porque creemos que en ese momento quedaron obstaculizadas ciertas formas de acción que tal vez podrían haber habilitado otros modos de vincularse con los otros y con el mundo, modos que posiblemente tengan un cariz más humano y menos sacrificial que los que conocemos en la actualidad. No se trata de hacer una contrahistoria o una historia contrafáctica (gesto que muy probablemente nos llevaría al escepticismo), sino de pensar qué herramientas y claves de acción podemos hallar en un conjunto de prácticas que pensaban los vínculos comunitarios de una manera distinta a la conocida. Como veremos, son muy curiosos los prolegómenos del siglo del cálculo y la razón que fundó y fundamentó una ética política y del trabajo que llega hasta nuestros días. Consideramos que, si logramos darle crédito y legitimidad a ciertas formas que cuestionaban esta ética en sus inicios, tal vez podamos hallar claves teóricas para discutir y pensar herramientas alternativas de acción política en nuestra actualidad. O, dicho de otro modo, fundar (o recuperar) otra ética política.

Por supuesto, las y los lectores podrían argumentar con mucha razón que las condiciones materiales y simbólicas de existencia son muy distintas ahora que en el siglo XVI. Es cierto y no buscamos ir en contra de ello. No obstante, hay un elemento

sumamente sugerente que salta a la vista y conecta estos dos puntos históricos: el fin de fiesta. En efecto, si hay una frase que hoy en día se ha transformado en un mantra para un importante sector de la sociedad es que “se terminó la fiesta”. ¿Qué significa este sintagma? ¿Es posible que haya un campo de acción abierto por la fiesta que necesita ser negado por las apuestas políticas –actualmente– más conservadoras?

Si resaltamos el adverbio de tiempo es porque hoy día es sin dudas una posición conservadora. Pero sabemos que “ser conservador” no es en sí mismo algo ni bueno ni malo: es simplemente buscar conservar un determinado orden que es visto como mejor en relación con lo nuevo. Eso que busca conservarse tiene, por supuesto, una historia que, si es estudiada, puede mostrar la novedad de aquello que hoy mentamos como “conservador”. Expresado en terminología foucaultiana podríamos decir que, si nos enfocamos en la procedencia y la emergencia de este gesto “conservador”, podremos comprender mejor sus articulaciones. Aquí postulamos que la novedad se enraíza en los siglos XVI y XVII, en los que, de la mano del cálculo y la razón, se buscaba darle fin a una forma peculiar de comunidad que estaba en estrecho vínculo con la fiesta. Necesitamos saber, entonces, a qué respondían esos discursos que hoy llamamos conservadores, que ya en ese entonces pretendían desarticular la fiesta. Esta fiesta no está revestida del sentido metafórico de nuestros días, sino que estamos hablando de verdaderas celebraciones populares, burguesas y aristocráticas que marcaban significativamente la vida de los individuos. La sociedad de mercado que comenzaba a dar sus primeros pasos necesitó cortar el lazo con la fiesta para desarrollarse de manera adecuada. Es, entonces, a esa fiesta renacentista que queremos volver para saber si es posible encontrar allí claves de acción política que hayan quedado vedadas con el triunfo del cálculo y la razón.

Para estudiar la fiesta decidimos centrarnos en un grupo de personajes que podrían ser definidos como sus verdaderos embajadores: los bufones. Como ha mostrado Mijaíl Bajtín en sus estudios (1976, 2003), estos peculiares personajes eran generalmente quienes terminaban coronados en el carnaval y la fiesta medieval y renacentista. Esto se debía a que funcionaban como un nexo entre elementos distantes: entre el punto más alto y el más bajo de la jerarquía social, entre los actores y los espectadores en el teatro y entre el Carnaval y la Cuaresma en el tiempo anual. Si bien es cierto que nadie podía regir u ordenar de hecho al Carnaval, los bufones eran los únicos que habían hecho de la locura y el grotesco una verdadera forma de vida. En este sentido, la coronación de estos

personajes seguía siendo fiel al espíritu de la fiesta, en el que todo el mundo era percibido de manera jocosa y relativa¹.

Por lo general, la crítica acuerda en distinguir en este campo de personas “graciosas” entre quienes podían optar por ejercer este rol de manera profesional y quienes “naturalmente” (sin artificios) ejercían este papel. Esta distinción, por supuesto, no es ajena a una serie de prejuicios relativos a lo que era considerado “normal” en las sociedades en las que los bufones vivían: así, las y los “naturales” eran personas que resultaban graciosas justamente por estar desviadas de la norma. Ellos no serán el objeto de nuestra pesquisa. Más allá de que es imposible tener un *racconto* completo de los bufones naturales por ser personajes ligados a la cultura popular no letrada, lo cierto es que en ellos no había “agencia bufonesca” (a falta de un concepto mejor), sino que su condición de bufones estaba dada por la fatalidad de haber nacido con alguna característica considerada anormal. En cambio, los bufones artificiales se apropiaban de un conjunto de elementos que podían ser graciosos para su época para desplegar una forma peculiar de actuar y pensar el mundo. Teniendo en cuenta esto, sí será materia de esta investigación recuperar y analizar una de las características de los bufones naturales que los artificiales o profesionales buscaban emular: la locura. Esta, según ha explicado la crítica especializada, ocupó un lugar ciertamente privilegiado al menos desde finales del siglo XV y adquirió una particular coherencia en sus formas plásticas y literarias de manifestación en el Renacimiento. El bufón era quien entendía mejor que nadie cómo funcionaban las relaciones humanas en un mundo plagado de locura. Por ello, los bufones y su locura artificial terminaron siendo abordados por la literatura erudita y los juegos académicos, representados en los tablados, convertidos en protagonistas de canciones y manifestaciones pictóricas, objetos y sujetos de discursos.

Dado que aquí se pretende comprender cómo esta sinrazón operaba en la cultura popular de la fiesta, conviene considerar la forma artística que capturó como ninguna otra las celebraciones típicas de la época, a saber, el teatro que se representaba en las ferias, en la corte y en los teatros ante un público realmente diverso que ligaba a todos los eslabones de la jerarquía social. En particular, el teatro inglés resulta especialmente relevante, ya que se encontraba concretamente permeado tanto por luchas religiosas y

¹ Un muy interesante ejemplo de esto es el cuento *El caos* de Juan Rodolfo Wilcock, del que extrajimos la frase del epígrafe de esta introducción. Allí, el protagonista es coronado accidentalmente como rey del carnaval y ese evento signa todo el desarrollo de la historia. Agradezco enormemente a la querida colega Laura Arese por recomendarme esta lectura.

políticas como por la fiesta. En efecto, durante el período que ocupará las cavilaciones de esta tesis, el carnaval y la fiesta estaban atravesando una serie de transformaciones ligadas a la reforma político-religiosa que buscaba dejar atrás los festejos tradicionales católicos. Esta situación, si bien conllevó un inevitable desplazamiento y abandono progresivo de la fiesta en el sentido medieval, provocó asimismo una transformación, una reinención y un rejuvenecimiento de las festividades ahora dispuestas en otras fechas y bajo otros signos. Dicho de otro modo, la fiesta dejaba de ser patrimonio exclusivo de la Iglesia y pasaba a manos del Estado. Lo notable del teatro de este período es que estaba empapado de esta transición y se embebía, entonces, de tradiciones variopintas. Su protagonismo puede vislumbrarse en textos ampliamente difundidos en la época que buscaban condenar y prohibir el teatro como *Piezas impugnadas en cinco acciones* (1582) de Stephen Gosson o *La anatomía de los abusos* (1583) de Philip Stubbes. Estos libros denunciaban el carácter subversivo de las obras teatrales que recuperaban, como ninguna otra forma literaria, la energía insurrecta del carnaval y la fiesta que trastocaba identidades y jerarquías. No obstante, al mismo tiempo, en las representaciones teatrales se definían desde la legitimidad de ciertas prácticas y comportamientos hasta el uso correcto del lenguaje, pasando por diversas formas de reproducción ideológica y de control social (Howard, 1994). Como puede verse, el teatro era una forma cultural que se desplegó como un terreno de disputas políticas y religiosas. A su vez, al provenir de una práctica de raigambre popular como lo es el teatro de ferias, no se encontraba exento de la circularidad o influencia recíproca entre la cultura subalterna y la hegemónica que señaló Bajtín en sus estudios; muy por el contrario, era el lugar privilegiado de aparición del grupo de personajes típicos y centrales para el carnaval que hacían carne la problemática de la locura que vertebraba este período: los bufones (*fools* y *clowns*).

Como ha mostrado Enid Welsford (1961), el período isabelino inglés tuvo un florecimiento particular con la aparición de bufones históricos de la talla de Robert Armin, William Sommers o Archibald Armstrong. La importancia de ellos en el período queda constatada no solo por su presencia recurrente en canciones y leyendas, sino porque además aparecían en numerosas representaciones pictóricas e historias de la corte. Robert Armin llegó, incluso, a publicar textos de autoría propia. Lo cierto es que, como sostiene Welsford, “los dramaturgos isabelinos hicieron poco con el *fool*”. Pero, en este asunto como en tantos otros, “Shakespeare escapa a nuestras precipitadas generalizaciones” (ibid., p. 249). En su clásico texto sobre la bufonería, la autora reconoce dos formas típicas en las que *fools* y *clowns* eran introducidos en la literatura: como figuras cómicas

estilizadas (como *stock characters*) o como personajes que podían incorporar a la trama un tópico para su necesaria meditación. Algo que es notable en la dramaturgia de William Shakespeare es que pudo combinar como nadie estos dos costados, haciendo de sus personajes bufos un complejo al que otorgó un indiscutible protagonismo en sus obras. En efecto, no necesitamos leer con demasiado detenimiento sus piezas teatrales para percatarnos de que pueden hallarse *fools* y *clowns* en prácticamente todos los rincones de sus tragedias, comedias, romances, dramas históricos y comedias sombrías. ¿Qué sucede en el tiempo y el mundo que presenta Shakespeare que los bufones adoptan una centralidad tan peculiar? ¿Qué es aquello que ve y expresa la bufonería que no puede ser visto ni dicho desde otra perspectiva? ¿Será posible que estos “reyes del carnaval” nos estén dando pistas para pensar un mundo que se encuentra signado por la crisis?

Si aceptamos la tesis circular postulada por Bajtín, la lectura de obras dramáticas de William Shakespeare resulta un acceso legítimo a los problemas que aquí interesan ya que estos encuentran en su dramaturgia una complejidad y una riqueza inéditas que pueden ayudarnos a comprender con más claridad las formas en las que se lidiaba con las crisis en su más amplio espectro en los prolegómenos de un orden estatal y de formas de organización social que hoy hemos naturalizado. Esta riqueza y complejidad se debe, en buena medida, a un trastocamiento que Shakespeare opera en el interior mismo de los géneros teatrales. Es sabido que sus dramas suelen decantar en los géneros de comedia y tragedia, al menos desde la publicación del primer folio en 1623. No obstante, Susan Snyder (2019) consideró que las tragedias del Bardo tenían en su base una matriz cómica que permanecía siempre presente, no con el propósito (demasiado obvio y mecánico) del alivio cómico (*comic relief*), sino con el objeto de acentuar las características propias de la tragedia. Lo interesante de este enfoque es que nos permite dejar de pensar a la tragedia y a la comedia como polos opuestos, para considerarlas como dos elementos de un solo compuesto, como prismas de comprensión de distintos aspectos de las acciones humanas sin caer en cristalizaciones ni en binarismos predeterminados. En efecto, el *corpus* shakesperiano cuenta con la enorme ventaja de estar habitado por personajes cuya identidad y caracterización no es unívoca, de no permitirnos determinar de antemano a qué género cada obra pertenece, de presentar un uso del lenguaje que se transforma permanentemente en materia de reflexión y crítica, en fin, de poner en cuestión la totalidad de las convenciones del período. Como señaló Agnes Heller, Shakespeare “está infinitamente interesado en la lucha entre el ser humano y el destino; en las oportunidades,

sean tomadas o no; en los ciclos de la historia, de la política y de la vida; y en la intrínseca y compleja relación entre moral, política y suerte” (2002, p. 4).

El bufón puede ser desde mascota hasta profeta, pasando por consejero, chivo expiatorio o poeta. Y, por supuesto, es algo que vemos replicado en la dramaturgia: por lo general, los bufones profesionales shakesperianos se mantienen a una distancia prudencial de las acciones que deciden llevar a cabo el resto de los personajes (excepto que sean convocados expresamente para tomar parte de ellas), hecho que les proporciona la perspectiva necesaria para observar lo que sucede desde una óptica distinta. Esta posición particular los habilita a llevar a cabo reflexiones, advertencias y recomendaciones que, por lo general, pasan inadvertidas para los demás. De este modo, aunque parezcan impotentes, asumen un papel indispensable que va desde llevar a cabo una crítica al poder real hasta devolver una cierta armonía a un orden descoyuntado (Starobinski, 2007).

Ahora bien, algo que se buscará mostrar es que los bufones no se burlan simple, socarrona y vanagloriosamente, de faltas físicas u honoríficas de las otras personas para elevarse a sí mismos, justamente porque son conscientes de que son los personajes más bajos en la comedia del mundo. Son quienes mejor encarnan el mundo descoyuntado que todos los personajes habitan, pero que solo ellos pueden reconocer como tal. No les interesa, entonces, reírse de los demás para detenerlos como potenciales actores políticos; todo lo contrario: parece interesarles que quienes verdaderamente pueden incidir en la historia lo hagan, que actúen en función del rol que les ha sido asignado por la astucia de la historia. La risa provocada por los bufones no nos permite acomodarnos y sentirnos seguras y seguros del lugar que ocupamos en el tablado o en el mundo, sino que nos moviliza e incomoda, al tiempo que ilumina problemas e injusticias que rodean nuestra peculiar época. Este efecto expresivo del accionar bufonesco parece tener siempre la potencia de socavar órdenes debido a que, en mayor o menor medida, delata características humanas que incomodan, que no querríamos tener, que nos redefinen constantemente obligándonos a repensar los propios prejuicios.

Para ordenar el recorrido que hemos hecho hasta aquí, es preciso resaltar cuatro asuntos fundamentales sobre los que gravitará esta tesis doctoral. En primer lugar, la fiesta. Este fenómeno social es el que nos dará las claves para comprender algunos elementos fundamentales de los personajes cuyas acciones hipotetizamos que condensan una peculiar comprensión y respuesta al trastocamiento del mundo. Los elementos claves aquí serán el grotesco y la risa. En segundo lugar, el tópico de la locura. Este es el signo

de época que permite que “las locuras del carnaval” permeen todo el campo de lo humano y lo que habilita a que el bufón pueda adquirir un gran protagonismo. Esta presencia constante de la locura pone de manifiesto un desarreglo de los horizontes de expectativas y los espacios de experiencias comunes. Dicho de manera más sencilla, la presencia de la locura pone en evidencia un escenario de crisis. En tercer lugar, Shakespeare se nutre de este peculiar contexto y estiliza de manera inédita diversas formas de lidiar con ese desarreglo del mundo. En esta búsqueda, ubica sobre el escenario a bufones que tienen sus raíces tanto en el teatro de feria como en los personajes de la corte. Las inspiraciones del Bardo son bicéfalas y grotescas: provienen del catolicismo y la Reforma, de la cultura popular y la dominante, del Carnaval y la Cuaresma, de la Iglesia y del Estado. Shakespeare fue, sin dudas, un hombre formado y con una notable erudición para su época; pero su gran fuente de inspiración debe haber sido el teatro de ferias que con toda seguridad conoció desde muy joven y en el que participó con sus compañías teatrales. En cuarto lugar, este carácter bifronte y grotesco de la bufonería encuentra su manifestación en dos figuras peculiares a las que el Bardo dio una serie de características notables que, no obstante, no pueden quedar fijas: el *fool* y el *clown*. En términos generales, el *fool* es astuto y observador, mientras que el *clown* es más torpe y terrenal; el *fool* actúa de manera cuidadosa y estratégica, mientras que el *clown* degrada y carnavaliza todo lo que se pretende puro y elevado; el *fool* es agudo en sus reflexiones y el *clown* es muy ingenioso en los dobles sentidos y en la corrupción de las palabras. El *fool* nos eleva, el *clown* quiere que volvamos a poner los pies sobre la tierra. Si bien el encasillamiento de los personajes en estas clasificaciones está lejos de ser fijo –como todo lo que sucede bajo la pluma de Shakespeare–, estas dos caras de la bufonería permitirán indagar originales respuestas a tiempos de crisis. Respuestas que quedaron vedadas con la introducción del siglo del cálculo y la razón.

La hipótesis general que guiará el recorrido que aquí proponemos es, entonces, que la bufonería shakesperiana condensa el trastocamiento del mundo (entendido como el espacio y el tiempo de la política y el teatro) y pone de manifiesto las posibilidades de acción al romper la cerrazón de las estructuras convencionales sin caer en cristalizaciones ni binarismos herméticos. Los bufones reconocen el conflicto que subyace a la pluralidad humana, abriendo el campo a la acción al enunciar verdades y al poner en funcionamiento una terapéutica del dolor. Lo que intentaremos mostrar, en suma, es que la bufonería tiene algo para enseñarnos acerca de la naturaleza de la política.

Tomando como herramienta hermenéutica privilegiada a la carnavalización y el grotesco que, según Bajtín, signaron el período shakesperiano, nos ocuparemos de analizar cuatro figuras bufonescas que condensan una serie de características específicamente relevantes a esta pesquisa: el *fool* de Lear, Touchstone, Feste y Falstaff. Estos bufones, en sus irónicas y descabelladas denuncias, se muestran como sujetos profundamente sabios que han cedido al vértigo de la demencia. Lejos de constituir una suma de personajes anecdóticos, sus apariciones resultan decisivas a la hora de determinar el marco genérico de la obra y los cursos de acción de los personajes que la habitan (Pastushuk, 2015). No por nada un crítico de la talla de George Steiner sostuvo que “los dramas de Shakespeare no son un renacimiento o una variante humanista del modelo trágico [o cómico, decidimos agregar] absoluto. Antes bien, son un rechazo de este modelo a la luz de unos criterios tragicómicos y ‘realistas’” (2012, p. 14). Dicho de otro modo, los géneros en la obra dramática shakesperiana resultan difusos y la respuesta por el llanto o por la risa ante la tragicomedia del mundo se torna sumamente difícil (y, tal vez, más humana).

Esta forma de abordaje del problema de investigación permite pensar a la tragedia y la comedia no como las cristalizaciones de un conjunto de características que se oponen para establecer géneros literarios, sino como prismas para pensar la condición humana y las crisis que atravesamos en términos comunitarios. La bufonería puede desplegarse cómodamente en este campo no solo para mostrar la potencia disruptiva del humor, sino para poner de manifiesto el desorden del tiempo y del mundo arriba y abajo de los tablados. Las obras de Shakespeare, en este sentido, serán abordadas como casos: como mediación, problematización y crítica de la acción. Como ha señalado Hanna Scolnicov, los dramas del Bardo de Avon tienen una estructura elástica y flexible que permiten a cada época y cada geografía imprimirles una forma distinta: nos ayudan a comprender nuestro presente y nuestro pasado “relacionándolos entre sí, viendo el uno en términos del otro” (1991, p. 126). Si son ciertas esta pervivencia del *corpus* shakesperiano que la crítica no para de señalar y la enorme pertinencia de la tragedia y la comedia como prismas para comprender la condición humana, entonces es preciso que prestemos especial atención a la bufonería que insiste en aparecer en toda la dramaturgia del Bardo rompiendo todas las estructuras y cristalizaciones, al tiempo que busca construir comunidades no sacrificiales. ¿Será posible encontrar herramientas para la acción política en la bufonería?

PRIMERA PARTE



Capítulo I

El mundo patas arriba: fiestas grotescas y tiempos descoyuntados

En el principio era la risa.

Romina Carrara

El objeto de este capítulo es recuperar la fiesta como un elemento estructural del drama shakesperiano. Robert Weimann, en su clásico estudio sobre la tradición plebeya en el teatro isabelino, sostuvo que la importancia de la comedia popular en el marco del drama shakesperiano no reside simplemente en aportar un alivio cómico o en hacer más serio un conjunto de creencias populares (1987, p. 242). En línea con ello, aquí sostendremos que los elementos tradicionales que Shakespeare incorpora a su teatro están integrados en la estructura dramática de forma tal que proporcionan perspectivas más diversas, contrapuntos grotescos a la acción, una mayor complejidad en el desarrollo de los personajes, diálogos inesperados... en suma: la fiesta se conforma como un elemento esencial para comprender a la tragedia y a la comedia, proporcionando una perspectiva de mayor alcance que si pretendiéramos hacer de esos prismas de comprensión de la acción humana meros géneros literarios.

En primer lugar, nos ocuparemos de recuperar algunas características fundamentales de la fiesta renacentista. Además de conformar un marco teórico insoslayable, este recorrido nos ayudará a comprender con mayor profundidad el contexto sociopolítico en el que Shakespeare escribió y puso en escena sus obras. También aportará un cuadro más claro del medio en el que los bufones montaban sus actos antes de hacerlo en el teatro cerrado². En segundo lugar, nos ocuparemos específicamente de revisar los

² Estamos haciendo referencia a los establecimientos que se emplazaban en un espacio físico concreto con un tablado destinado a diversos entretenimientos y espectáculos (como piezas teatrales y luchas de animales). El adjetivo “cerrado” se opone a las presentaciones itinerantes. No significa que estuvieran techados, algo extraño para la época (aunque en 1580 el arquitecto Andrea Palladio ya había construido en Vicenza el Teatro Olímpico). El primer teatro cerrado de Londres fue *The Theatre* (1576) de James

tipos de fiestas que se celebraban en la Inglaterra isabelina y jacobea. La idea aquí no es entrar en el detalle de cada fiesta en particular (tarea que ya ha sido hecha por historiadores y que no aportaría a esta investigación más que un conjunto de datos anecdóticos), sino revisar aquellos elementos que efectivamente pueden contribuir a una mejor comprensión de lo que revisaremos en relación con la bufonería. Por último, veremos cómo se presentan las cuestiones abordadas en la dramaturgia shakesperiana, con el objeto de constatar que la fiesta es un elemento estructurante en sus dramas.

Este capítulo está en deuda fundamentalmente con los estudios de Mijaíl Bajtín sobre el carnaval (1976, 2003), las publicaciones de François Laroque sobre la fiesta en el período shakesperiano (1999, 2004) y el ya citado texto de Weimann (1987). Por supuesto, las y los lectores encontrarán más interlocutores, pero las pesquisas de estos tres investigadores han sido fundamentales para la construcción del presente capítulo.

Prolegómenos políticos y culturales

En esta sección nos ocuparemos de poner el foco en el entramado sociopolítico isabelino y jacobeo para comprender los alcances y límites de ciertas manifestaciones culturales que contribuyeron a estructurar al drama shakesperiano. Pero, como sugiere François Ost (2016, p. 22), es mejor que comprendamos este contexto como un campo abierto a posibles y no como un conjunto de determinantes cerrados que fijaron de una vez y para siempre los acontecimientos y las luchas que se concretaron. Los sucesos que abordaremos a continuación, entonces, resultan fundamentales para comprender las formas en las que afectó el drama isabelino y jacobeo, pero no deben tomarse como determinantes unidimensionales. O, mejor, si consideramos los acontecimientos políticos, religiosos y económicos como determinantes, lo haremos en el sentido que le otorga Raymond Williams (2009, pp. 110-8), a saber, como fijación de límites y ejercicio de presiones: las relaciones sociales constituyen condiciones objetivas que determinan las prácticas subjetivas y, en este sentido, fijan, por un lado, ciertos límites de acción y sentido, así como presentan, por el otro, un campo de lucha sobre el que pueden ejercerse presiones positivas que abran el camino a terrenos divergentes. Expresado de manera sencilla: cada grupo humano vive en un contexto que impone límites sobre lo que se puede

Burbage. Poco tiempo después abrieron *The Courtain* en 1577, *The Rose* en 1587, *The Swan* en 1595 y, finalmente, *The Globe* en 1599 con los materiales de *The Theatre*, que para ese momento había sido desmantelado.

o no hacer, pero esos límites no son fijos al punto de que no se ejerzan presiones o se establezcan luchas para resignificarlos. El teatro de Shakespeare no podría haber sido lo que fue de no haber habitado el contexto sociopolítico que le fue propio, pero eso no le quita riqueza, ni reduce su sentido a tal contexto, ni lo vuelve un epifenómeno de luchas político-religiosas, ni lo convierte en un producto cultural que estaba destinado a existir.

El período en el que el Bardo de Avon vive y escribe es, en términos políticos, un momento de transición. Las formas de gobierno feudales comenzaban a resquebrajarse y a mostrar sus límites ante el mercantilismo incipiente, que comenzaba a exigir una organización más cercana a la del Estado nación³. La regulación y control de los mercados se hacía una exigencia cada vez más urgente. Durante el período medieval, las naciones estaban conformadas por un conjunto de unidades políticas y el comercio se limitaba a la producción local. A partir de los siglos XV y XVI, el establecimiento del poder soberano se convirtió en una necesidad de época, ya que recurriendo a una organización política de este tipo podían regularse los recursos (materiales y humanos) de todo el territorio nacional y unificarse, mediante la acumulación del capital, los territorios fragmentados por el particularismo feudal y municipal⁴. Esta exigencia se manifiesta durante el período isabelino y jacobeo con la “Ley de pobres” y el “Estatuto de artífices”, que permitían castigar severamente la mendicidad y decretaban la obligatoriedad del trabajo para todas las personas pobres en condiciones de trabajar⁵. La emergencia del pauperismo como problema y como inminente peligro para el sostenimiento de la vida social constituye un fenómeno propio del siglo XVI. No fue sino entonces que comenzaron a aplicarse las leyes de persecución a la vagancia⁶ y las de promoción a la industria nacional con el

³ Bajo el riesgo de incurrir en una obviedad, aquí se parte de la base de que la economía humana se encuentra sumergida en las relaciones sociales. Como sostiene Karl Polanyi, los seres humanos “no actúa[n] para salvaguardar sus intereses individuales en la posesión de bienes materiales, sino para salvaguardar su posición social, sus derechos sociales, sus activos sociales” ya que a esos bienes los valúan “sólo en la medida en que sirvan a este fin” (2003, p. 94). El breve desarrollo que continúa en este párrafo se encuentra en deuda con el citado texto de Polanyi, en particular con la Segunda Parte: “Ascenso y declinación de la economía de mercado” (2003, pp. 81-280).

⁴ Como indica Weimann, nos encontramos ante el surgimiento de una nueva ética de trabajo y de la vida comunal que se encontraba reñida con el viejo sistema de gremios que caracterizaba al feudalismo (cf. 1978, pp. 161-165). Sobre ello, puede profundizarse recurriendo al clásico estudio de Max Weber (2010).

⁵ Al respecto, Polanyi aclara que “los caballeros de Inglaterra juzgaban pobres a todas las personas que no obtuvieran un ingreso suficiente para mantenerlas en el ocio. ‘Pobre’ era así prácticamente sinónimo de “gente común” y la gente común comprendía a todos, fuera de las clases terratenientes” (2003, p. 139).

⁶ Estas modificaciones en los cuerpos de leyes afectaron particularmente a los grupos de actores, ya que la condición errante que los caracterizaba podía ligarse muy fácilmente al vagabundeo, prohibido desde 1572. Es por este motivo que las compañías comenzaron a necesitar la protección de algún noble para subsistir y sostener su actividad artística (Ost, 2016, p. 35). El apoyo, en más de una ocasión, era más político que económico, ya que durante el período isabelino las compañías de actores podían mantenerse en buena medida gracias a su público, pero necesitaban protegerse de las autoridades municipales y principalmente de los puritanos, que buscaban con frecuencia cerrar las puertas de los teatros. De más está decir que esta

objetivo de transformar progresivamente al pobre en trabajador libre. Si bien Karl Polanyi indica que hasta fines del siglo XVIII la población inglesa no tenía conciencia de un cambio sustancial en su vida económica, sí comenzaba a sentirse un crecimiento del pauperismo ligado al progresivo cercamiento de las tierras comunales⁷ y al crecimiento del desempleo oculto y del subempleo invisible.

Estas modificaciones estuvieron íntimamente ligadas a una política contrarrevolucionaria que pretendía poner coto al largo período de revueltas campesinas que se dio entre los siglos XI y XIV. Según Silvia Federici, el campesinado buscó durante tales años “poner el mundo patas arriba”, provocando una profunda reconfiguración en el sistema feudal que favoreció a las y los trabajadores al proporcionarles acceso directo a los medios de producción y la posibilidad de negociar el alcance de sus obligaciones. En el siglo XV, los enfrentamientos entre campesinos y nobles comenzaron a recrudecer y se puso en marcha una sostenida contrarrevolución⁸. La implementación de políticas

protección lejos estaba de ser desinteresada: los dramaturgos se convertían en propagandistas de sus protectores, otorgándoles una gloria a nivel simbólico y cultural que tenía un gran peso, al menos desde que comenzaron a establecerse reformas a nivel educativo a comienzos del siglo XVI (Stone, 1985, pp. 314-316).

⁷ Weimann indica que los cercamientos afectaron profundamente las antiguas costumbres y tradiciones culturales, ya que las tierras poco a poco dejaron de ser un terreno comunitario ligado a creencias mágicas para volverse un objeto de especulación (cf. 1978, p. 162). De hecho, según la investigación realizada por Lawrence Stone, los cercamientos llevaron grandes beneficios económicos a la pequeña burguesía (*gentlemen* y *yeomen*) que trabajaba la tierra: “los *enclosures* aumentaron los rendimientos, el engorde de vacas y ovejas para el insaciable mercado de Londres trajo consigo jugosos beneficios, la cría de ganado lanar fue rentable antes de 1620, la minería y la metalurgia pudieron a veces convertirse en negocios provechosos, el desarrollo de la ciudad de Londres fue una mina de oro, el drenaje de terrenos pantanosos pudo convertir hectáreas de terreno en gran parte improductivo en tierras muy fértiles” (1985, p. 99). De todos modos, este florecimiento económico ligado a la explotación de lo que otrora eran tierras comunales trajo consigo una profunda crisis moral y social, al punto que para 1641 se asociaba la institución de la corte con Satanás (ibid., pp. 87-88). El siglo XVI y los primeros años del XVII se caracterizaron por una gran movilidad en la posesión de tierras: “entre 1536 y 1556 la Corona obtuvo por lo menos 1.260.000 libras de las ventas de propiedades que anteriormente habían pertenecido a monasterios, y se desprendió también de una cantidad desconocida, pero muy importante” (ibid., p. 88). Las consecuencias de esta situación exceden la presente investigación, pero baste decir que la gran movilidad de tierras provocada por la crisis financiera, social y política (ligada a la inflación de los títulos nobiliarios, las dificultades para mantener las pensiones de viudas, hijos varones menores e hijas mujeres, la disminución del respeto y obediencia a la monarquía y el fracaso de la Iglesia anglicana en su intento mancomunar a toda la población) fue uno de los factores que provocó el estallido de la guerra civil en la década del cuarenta. Al respecto, puede revisarse el citado texto de Stone.

⁸ Por supuesto, esto no quiere decir que los motines y las revueltas se hubieran terminado, pero sí que aumentó la aplicación de políticas para ponerles un límite. Muestra de ello son las órdenes de clausura y demolición a las que se enfrentaban constantemente los teatros de la época de Shakespeare. Las autoridades municipales de Londres, fagocitadas por los puritanos, veían un fuerte peligro en las muchedumbres que asistían a los teatros. Al respecto, Ost enumera una sucesión de eventos que resulta ilustradora: “a consecuencia de un motín que tuvo lugar en 1592 en los suburbios al sur del Támesis a la salida de una representación, y que muy pronto ganó la otra orilla del río, el Consejo ordenó el cierre de los teatros por tres meses; Shakespeare y sus amigos actores se vieron obligados a buscar refugio en el campo. Cuatro años más tarde, en 1596, la hambruna que siguió a varios años de peste estuvo en los orígenes de graves amotinamientos, en particular de los tejedores. Una vez más el *Lord Major* exige el cierre de los teatros y amenaza a los contraventores con la demolición. En 1598, nuevo edicto de cierre; la razón invocada esta

sexuales (regulación de la familia, legalización de la violación, sistematización de la caza de brujas, etc.), a su vez, comenzó a delimitar con mayor claridad el lugar de las mujeres en la esfera de la reproducción y de los varones en la de la producción, estableciendo bases necesarias para una adecuada acumulación del capital, así como también para una diferenciación binaria de los sexos que fundamentaría el rol de cada quien en la nueva jerarquía social que comenzaba a delinearse (Federici, 2010, pp. 36-41, 78-84).

A esta complicada trama deben sumársele las disputas religiosas que comenzaron oficialmente con la instauración de la Iglesia anglicana y el consecuente abandono de la religión católica como la oficial durante el reinado de Enrique VIII. Como es sabido, si bien la dinastía Tudor pudo reafirmarse durante el reinado de Isabel, una vez muerta la reina se sucedieron un conjunto de luchas religiosas y políticas, cuyo punto álgido fue la conformación de la Mancomunidad y la decapitación de Carlos I. Durante el período en el que vivió Shakespeare, si bien existían tales luchas (la conspiración de la pólvora en 1605 es un claro ejemplo de ello), todavía no habían llegado a semejante punto de tensión. Como indica Weimann, la burguesía protestante estaba más preocupada por la sucesión, los peligros de invasiones extranjeras, el mantenimiento del orden civil y la protección de sus intereses económicos inmediatos que interesada en desafiar las políticas e ideologías nacionales que fomentaba la monarquía. Al menos mientras Isabel vivió, la potestad y legitimidad de la monarquía era prácticamente indiscutida, sobre todo porque la administración favorecía y promovía los intereses inmediatos de la alta burguesía (la *gentry*) y de algunos sectores medios que comenzaban a tejer alianzas. Pero también los Tudor tuvieron la habilidad de sostener lo suficiente el antiguo orden medieval que les permitía ser imprescindibles para el sostenimiento de la comunidad (Tillyard, 2011, p. 16). El sistema comenzó a resquebrajarse con el ascenso de Jacobo y gradualmente comenzó a cristalizarse una lucha de clases que encontraría su cénit en la guerra civil (Weimann, 1987, pp. 165-8).

En este complejo marco sociopolítico que comenzaba a favorecer progresivamente el conteo eficaz del tiempo, el uso lucrativo de los espacios, el avance medido de la razón y la comprensión unívoca del ser humano, los festejos populares luchaban por su continuidad. La fiesta era una manifestación social vinculada con los ciclos naturales y estacionales, dependía de la transmisión oral de tradiciones, y sus raíces se hundían en una visión arcaica del tiempo y del cosmos. Su esencia era la música, la

vez son los licenciosos excesos imputados a los espectáculos” (2016, p. 31). La lista, por supuesto, continúa, pero las y los lectores pueden tener una idea con la enumeración presentada aquí.

danza, los movimientos, los colores y los fogonazos de felicidad de quienes asistían a ella. El Renacimiento y el período isabelino tenían un profundo vínculo con el espíritu de la fiesta, aunque esto no quiere decir que tal vínculo no empezara, por las razones dadas hasta aquí, a resultar problemático. En efecto, aunque el espíritu festivo servía a la monarquía para tener el beneplácito del pueblo, convivía no sin tensiones con el surgimiento del liberalismo y del individualismo. Particularmente en las últimas décadas del siglo XVI, la fiesta en sus múltiples manifestaciones fue atacada desde distintos flancos, lo que aceleró su declive. En el período de los Estuardo⁹ (progresivamente en el reinado de Jacobo, pero ya marcadamente en el de Carlos), la fiesta era un asunto anecdótico recordado con nostalgia: la *Merry England* pasó a ser parte del imaginario popular¹⁰ (Laroque, 1999, pp. 3-4).

La fiesta renacentista hunde sus raíces en el carnaval medieval¹¹, evento que poco tiene que ver con el carnaval que festejamos hoy. Esta diferencia se hace evidente si pensamos en el concepto de “espectáculo”. En su forma original, el carnaval no hacía distinciones tajantes entre actores y espectadores¹². Las personas “no [asistían] al

⁹ Los Estuardo son la dinastía que continuó a los Tudor. Comienza en 1603 con el reinado de Jacobo VI de Escocia y I de Gran Bretaña e Irlanda y culmina con el reinado de Ana en 1714. Fue una dinastía poco popular en comparación con la de los Tudor y su reinado estuvo signado por una sucesión de guerras civiles y religiosas.

¹⁰ Este sentimiento de nostalgia por un pasado festivo que mancomunaba a todos los estratos sociales y que habría pervivido hasta el Renacimiento parece haber conformado un lugar común especialmente a partir de los estudios de Johann Herder y su concepto de *Volksgeist* [espíritu del pueblo]. La idea aquí era que el pueblo en su conjunto era el creador de una tradición moral que cumplía funciones prácticas. Este espíritu solo habría sobrevivido en las canciones y relatos orales de las clases bajas, en contraposición a la frívola y refinada cultura de élite. Representativo de ello es el siguiente pasaje de los *Ensayos morales y literarios* de Vicesimus Knox: “aquellos versos que hace pocos años parecían estar destinados únicamente a los niños, ahora son admirados por su simplicidad carente de artificio, a la que anteriormente se había calificado de grosería y vulgaridad” (1799, p. 206). En efecto, veremos cómo el espíritu festivo es atacado por los puritanos y las autoridades municipales por vulgar y herético. Al margen de ello, aclaramos que aquí no secundamos la romantización de la cultura subalterna. Esta nota solo pretende señalar que esta nostalgia parece haber pervivido por muchos años, y encontró su punto álgido durante el período romántico. Al respecto, puede revisarse el primer capítulo de *Cultura popular en la Europa moderna* de Peter Burke (2014, pp. 36-67). Agradezco enormemente al querido colega y amigo Lucas Franco, con quien tuve el placer de conversar estos asuntos.

¹¹ Forma que, huelga decir, no necesariamente desapareció en los siglos subsiguientes, pero que sí pudo encontrar una cristalización específicamente relevante a este estudio en el contexto medieval y renacentista. En palabras de Bajtín, “en la época del Renacimiento el impulso carnavalesco ha echado abajo muchas barreras y ha irrumpido en muchas esferas de la vida y de la ideología oficial. Conquistó casi todos los géneros de la gran literatura y los transformó substancialmente. [...] Casi todos los géneros llevan el sello de la percepción carnavalesca del mundo y de sus categorías. [...] Las formas complejas de la percepción del mundo ‘Renacimiento’ se apoyan en la cosmogonía carnavalesca y en cierta medida reflejan por mediación suya la Antigüedad cara a los humanistas. El Renacimiento señala el punto culminante de la vida carnavalesca. Luego viene su ocaso. A partir del siglo XVII la vida popular carnavalesca retrocede: pierde casi por completo su carácter público” (1976, pp. 324-325).

¹² Ese es uno de los elementos que, como veremos, se replica en el teatro isabelino y confiere una profundidad inédita a las obras del período. Sobre esta cuestión puede revisarse el texto de Weimann (1987, pp. 208-215). Según el intérprete, “a diferencia del teatro de los siguientes trescientos años, la relación

carnaval, sino que *lo [vivían]*, ya que el carnaval [estaba] hecho *para todo el pueblo*” (Bajtín, 2003: 13, el énfasis es del autor). Las y los concurrentes se transmutaban en protagonistas, y el elemento que permitía esta transformación era, sin dudas, la risa. Esta, lejos de ser una risa satírica negativa que señalaba falencias excluyendo de esa crítica al riente, o una mera risa agradable destinada a divertir, quedaba caracterizada por ser profundamente ambivalente (2003: 17-8). El humor era festivo y conformaba un patrimonio del pueblo que reconocía al carnaval como forma de vida. Su fuerza estaba dada por su carácter popular y universal, en el sentido de que todo el mundo (personas y cosas) era percibido de manera jocosa y relativa. Era, en este sentido, una forma de vida peculiar en la que primaba un contacto familiar y libre entre los individuos que la habitaban. El hecho de que el pueblo mismo no pudiera sustraerse de esta lógica indicaba que no se percibía a sí mismo como un todo acabado, sino que se sentía profundamente incompleto y con la necesidad de renovarse. Al afirmarse y negarse, al morir y resucitar en la risa, el pueblo podía erigirse como una identidad móvil, lábil, paradójal y ambivalente. Esta fusión de todos los aspectos de la vida que solo parece ser posible en el marco del carnaval es lo que Bajtín denominó *realismo grotesco*.

Es necesario detenernos un momento en este concepto, “grotesco”, debido a su peculiar relevancia en la crítica shakesperiana. Como es sabido, el Bardo fue recuperado y resignificado por el movimiento romántico de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Autores como Friedrich Schlegel o Victor Hugo dedicaron grandes obras a la dramaturgia de Shakespeare, lo que dio inicio a una oleada de escuelas y lecturas que llegan hasta nuestros días. No interesa aquí detenernos en los pormenores de la crítica romántica a su teatro, pero sí señalar que esta fue la que indicó que “Shakespeare es entre todos los artistas el que caracteriza más completa y certeramente el espíritu de la literatura moderna” (Schlegel, 1996, p. 79). Y esto se debe, entre otras cosas, a la convivencia simultánea del arte elevado y del inferior o, dicho de otro modo, a la coexistencia de lo alto y lo bajo que tiene como efecto una configuración *ambivalente e ingobernable*. Dicho de manera sintética: lo que el movimiento romántico destacó y, consecuentemente, legó para la crítica de los años subsiguientes es que Shakespeare es un gran representante de la literatura moderna porque su verso y su prosa eran grotescas.

actor-audiencia no era de subordinación, sino un elemento dinámico y esencial de la dramaturgia. Para el espectador isabelino, el drama era más que una obra que se presentaba en un escenario separado de la audiencia; era un acontecimiento en curso en el que escuchar y observar con cuidado se veía recompensado por la sensación de sentirse parte del espectáculo” (1987, p. 213).

Según Rocco Carbone (2012), la existencia del grotesco descansa en la mezcla y en la deformidad: “grotesco” proviene de *gruta*, vocablo napolitano o siciliano antiguo que sirvió, hacia 1550, para nombrar a la pintura ornamental de las grutas, que tenía figuras inexplicables y exageradas que excedían todo límite de lo concebido como racional y natural. Estos adornos eran “conjuntos en los que ningún elemento [poseía] más trascendencia que los demás; entre ellos se [establecían] relaciones contrastantes, antagonismos fugaces, tipologías opuestas que se [enredaban] con vistas a formar universos inacabados” (Carbone, 2012, p. 40). Soledad Croce (2012), por su parte, indica que lo grotesco funciona como una fuerza inaprehensible, inexplicable e impersonal que gobierna al mundo, a la humanidad y sus actos. La aparición del grotesco en el arte pone de manifiesto cierta fascinación por lo demencial, lo prohibido y lo incomprensible que, a la vez que lo conjura, pone en jaque las formas tradicionales de comprender, interpretar y representar ese mundo. Lo grotesco conlleva, en este sentido, una “secreta liberación”.

Esto, como veremos, es fundamental para comprender tanto al carnaval como al drama shakesperiano. No por nada ha llegado a decirse que “la ambivalencia es el resorte teatral por excelencia, y Shakespeare es maestro en el arte de explotarlo al máximo” (Ost, 2016, p. 68). Susan Snyder (2019) ha señalado que el grotesco que el teatro del Bardo nos lega no muestra que la vida sea, alternativamente, un valle de lágrimas y un circo, sino de que el valle de lágrimas y el circo son uno y lo mismo. Esa perturbación que produce percibir la proximidad del sufrimiento con la risa, la simultaneidad de la elevada tragedia y el chiste de baja estofa y la confusión entre lo absolutamente fundamental y lo completamente irrelevante es lo que produce el grotesco. Según la autora, esto es lo que estructura a una tragedia como *Rey Lear*, pero más adelante volveremos sobre esto. Lo fundamental a resaltar por el momento es que el grotesco que anima a manifestaciones culturales tales como el carnaval o su cristalización en la literatura nos deja una sensación incómoda que nos obliga a replantearnos nuestros supuestos, reconociendo nuestras identidades como inacabadas.

Retornemos a la caracterización del carnaval. En el contexto de esta fiesta profundamente ambivalente y grotesca, las formas de conexión que ordenaban el mundo y su relación con las palabras quedaban trastornadas, del mismo modo que las jerarquías perdían su estabilidad y permanencia. Al nombrar las formas de conexión guardadas en el mundo y su relación con las palabras estamos haciendo referencia a las cuatro articulaciones del orden de la semejanza de las que ha hablado Michel Foucault: la conveniencia, la emulación, la analogía y la simpatía. La “conveniencia” refiere a la

adecuación de las cosas en el mundo; permitía asimilar en el espacio todo lo que es afín y encadenar al mundo consigo mismo y con Dios. La “emulación” nombra paralelismos entre las cosas que se hallan distantes en el espacio fijando relaciones de espejo, y, gracias a ello, podían establecerse vínculos especulares entre Dios, los seres humanos virtuosos y el orden del mundo, o el diablo, los vicios y el caos. La tercera y la cuarta son especialmente significativas. La “analogía” permitía relacionar a todas las figuras del mundo a partir de identificaciones entre dos o más sustancias diferenciables; era lo que permitía pensar que todo estaba interconectado y, a su vez, establecía conexiones cifradas entre el mundo divino y el terrestre. Según W. R. Elton, hay tres principios fundamentales de la analogía: la conexión ordenada de la diversidad, la gradación lineal de ese orden (que respeta la cercanía o lejanía con la perfección divina) y la continuidad regular y sin saltos que forma una cadena universal de seres (1971, pp. 181-2). La “simpatía”, por su parte, provocaba el movimiento de las cosas, atrayendo lo pesado al suelo y lo ligero al cielo (así como la antipatía, su necesaria contracara, provocaba el aislamiento impidiendo la asimilación); la simpatía es, en resumidas cuentas, lo que permitía identificar los accidentes de sustancias distintas (Foucault, 2008, pp. 35-44). La idea de que lo semejante atrae a lo semejante era, en este sentido, una forma de ver y pensar el mundo¹³.

Este orden se veía alterado durante el carnaval. En un contexto donde los estamentos son prácticamente inamovibles y los roles sociales están profundamente estructurados en función de las necesidades del cuerpo político se encontraba este fognazo monstruoso: se fusionaban lo individual y lo social, lo alto y lo bajo, lo femenino y lo masculino en una totalidad viviente, indivisible, alegre y bienhechora (Bajtín, 2003, p. 23). Aquí, “alto” y “bajo” son referencias topográficas: lo alto era el cielo en el cosmos y la cabeza en el cuerpo, mientras que lo bajo era la tierra y el vientre o los órganos genitales. En un contexto normal, la simpatía era la ley que regulaba el movimiento de las cosas, asegurando que lo semejante atrajera a lo semejante: gracias a ella, lo pesado era atraído hacia el suelo y lo liviano hacia el cielo. La analogía, a su vez, permitía comprender las conexiones cifradas entre el mundo divino y el humano. En el

¹³ Ciertamente es, como indica el propio Foucault, que esta cosmovisión se resquebraja en el siglo XVII, pero habrá que esperar a René Descartes para encontrar esta transformación cristalizada en términos teóricos. En el campo de la literatura, el ensayista ubica esta ruptura con la publicación de *Don Quijote*, especialmente de la segunda parte, que data de 1614 (2008, pp. 63-74). De cualquier manera, más allá de que estas publicaciones sean inmediatamente posteriores al *corpus* shakesperiano, nunca está de más indicar que los cambios se producen de manera gradual, por lo que estas formas de ver, pensar y decir el mundo probablemente siguieron operando de manera anfibia y solapada con la nueva racionalidad moderna.

carnaval, evento que se halla signado por la *degradación*¹⁴, las leyes de la semejanza dejaban de operar, ya que se degradaba, corporizaba y vulgarizaba el mundo entero matando sus interconexiones, al tiempo que se abría el campo a la aparición de nuevos lazos y significados¹⁵. El carnaval, para decirlo de otro modo, disolvía y destruía todo (lo transformaba en nada), para dar paso a un renacimiento. Degradar el mundo permitía, en este peculiar contexto, fundar un nuevo comienzo.

Además de trastocar esta serie de semejanzas que Foucault identifica como las conexiones que permitían comprender el mundo hasta el siglo XVII, el carnaval subvertía los cuerpos y las cosas, que pasaban a formar parte “del conjunto corporal creciente del mundo y [sobrepasaban] por lo tanto los límites de su individualismo” (Bajtín, 2003, pp. 27-8). De este modo, lo privado y lo público (lo singular y lo universal) quedaban fundidos. Las impresiones y experiencias individuales dejaban de ser delimitadoras de la capacidad humana y se suspendía la regulación y cristalización de la diferencia sexual y las formas aceptadas de intervenir la realidad circundante. Ningún cuerpo era concebido como perfecto, aislado o acabado en sí mismo, sino que precisaba franquear sus propios límites y penetrar el mundo exterior, confundiéndose con animales y cosas. Esta forma grotesca de comprender los cuerpos resulta particularmente relevante ya que, según el pensador soviético, signó el dominio de lo literario durante el Renacimiento (ibid., p. 31). Podría decirse, en términos más generales, que todas las formas humanas, vegetales y animales dejaban a un lado el movimiento perfecto y estable, para dar lugar a transmutaciones y metamorfosis en un mundo lúdico que se había transformado en un “caos sonriente”.

Antes de terminar este apartado es preciso señalar que, si bien la convivencia con el grotesco y lo ambivalente era característico del período festivo carnavalesco, no era algo exclusivo de él. No se trata de un detalle menor. Esta lógica permeaba la cotidianeidad del Renacimiento, lo que posibilitaba que los límites entre lo natural y lo sobrenatural fueran franqueados sin mayores dificultades. Como sostiene José Burucúa, el sentido de lo imposible estaba ausente en el pensamiento cotidiano y en el científico, por lo que “cualquier monstruosidad parecía creíble e ingresaba de pleno derecho en las

¹⁴ Bajtín define este proceso como “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (2003, p. 24).

¹⁵ “La forma del grotesco carnavalesco [...] permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (2003, p. 37).

taxonomías de la ciencia” (1993, p. 21)¹⁶. El mundo renacentista tiene, por supuesto, un tiempo privilegiado para la aparición de espectros, fantasmas y criaturas del bosque (el carnaval y la fiesta), pero estos seres se infiltraban constantemente en la vida diaria. Esto provocaba un sentimiento de temor y respeto que trasvasaba todas las diferencias sociales y mancomunaba a todos los individuos en el miedo a lo desconocido, que podía mantenerse a raya gracias a los rituales de los días festivos. Como veremos, la alegría y la sobriedad se conformarán como los dos extremos de un péndulo que signan el tiempo del Renacimiento; tiempo que, por otra parte, lejos estaba de conformar un *continuum* entre uno y otro extremo, sino que la risa y el temor podían filtrarse constantemente, contaminando el tiempo de carnaval y el de cuaresma. A fin de cuentas, estamos hablando de un tiempo descoyuntado, descompuesto, corroído: grotesco.

El hecho de que el espíritu festivo y su necesaria convivencia con el grotesco permearan la vida cotidiana nos permite responder a una extendida idea acerca de los límites del carnaval. Se ha señalado en más de una ocasión, en efecto, que el carnaval trastoca la forma y no el contenido de las relaciones materiales y simbólicas de existencia, lo que convertiría al festejo en una herramienta funcional a las clases dominantes por contribuir a oxigenar un contexto demasiado opresivo (Guerra, 2015, p. 44). Natalie Zemon Davies (1976) pudo hallar en sus estudios una figura que pone en jaque esta lectura: la de la mujer rebelde (*unruly Woman*). Según la intérprete, efectivamente el carnaval de la época se enfrentaba a una estructura rígidamente jerarquizada, donde lo femenino representaba el lugar del caos que debía ser ordenado y regido. En este contexto, la fiesta podía concebirse como una válvula de escape que ayudaba a regular los conflictos sociales. Aun así, algunos gestos de la inversión cómica y festiva podían sobrevivir a los festejos y contribuir a socavar el estructurado orden social por fuera de la época privilegiada del carnaval. Presente en historias, obras teatrales e ilustraciones misóginas, la figura de la *unruly Woman* pretendía mostrar a las mujeres de la época los problemas de sublevarse contra la dominación masculina. Aunque las mujeres rebeldes eran caracterizadas como alcohólicas, chismosas, promiscuas y mentirosas (Martin, 2001, pp. 96-104), en el marco del carnaval la figura aludía a la inversión de las jerarquías sexuales: las mujeres hacían de varones y viceversa, e incluso había varones que simulaban ser

¹⁶ De hecho, el pensador argentino indica que la lógica con la que se ordenaba el mundo era mucho más laxa que la que los silogismos aristotélicos –imperantes en los círculos letrados del período– hubieran permitido: “a manera de ejemplo, la concatenación ‘Si $A \rightarrow B$, entonces $B \rightarrow A$ ’ era considerada una operación válida sin condiciones previas, por lo cual se explica la vigencia de ciertos argumentos que hoy serían tenidos por absurdos” (Burucúa, 1993, p. 20).

mujeres vestidas de varón. Esta figura trasvasaba tanto las formas literarias que buscaban defender y justificar el *statu quo* como el espacio privilegiado del carnaval, y permitía a mujeres y varones apropiarse de ella para realizar críticas sociales y apoyar causas que consideraban legítimas. Las mujeres, justamente por el lugar subordinado que ocupaban en la jerarquía patriarcal, tenían una licencia de decir la verdad análoga a la de los bufones de la Corte (Zemon Davies, 1976, p. 139). Para decirlo de otro modo, la inversión grotesca típica del carnaval habilitaba nuevas formas de pensar el sistema sociopolítico y de reaccionar ante las injusticias que reinaban en él. El decir veraz de los discursos de las mujeres rebeldes (encarnados en mujeres o en varones) mostraban las inconsistencias, incoherencias e injusticias del contexto que habitaban. Como sostiene Joan Scott, “la identificación y la exhibición de inconsistencias y ambigüedades –de autocontradicciones– dentro de una ortodoxia que niega denodadamente su existencia son ciertamente desestabilizadoras y a veces incluso transformadoras” (2012, p. 29).

El carnaval y la fiesta, entonces, podían poner en cuestión la forma y el contenido del orden político. Los trastocamientos festivos no quedaban restringidos a una época privilegiada, sino que la excedían y contribuían a subvertir el contexto sociopolítico en su conjunto. Las locuras paradójales y ambivalentes del carnaval suponían una acción simbólico-política en la que se reordenaban los vínculos y las relaciones de poder. Al levantarse las prohibiciones y las restricciones, desaparecían los marcos que determinaban las diferencias entre los individuos. El carnaval era ingobernable: nada ni nadie podía establecerlo o regirlo *a priori*. El proceso de carnavalización era un juego que permitía invertir y trastocar el lenguaje con el que se le daba sentido al mundo, algo que habilitaba a imaginar y construir utopías que encontraban su realización en el marco mismo del carnaval (Guerra, 2015, p. 40). Recuperar el espíritu paradójal de la vida carnavalesca permitía a los sujetos despojarse de los atributos de una vida estructurada (donde algunos actuaban, otros observaban y la acción se daba en un espacio al que solo accedían ciertas personas). El pueblo carnavalizado buscaba mediante la risa desbaratar todas las diferencias jerárquicas declarándolas irrelevantes, sin olvidar las diferencias materiales que lo signaban.

La fiesta

Lo que aquí llamamos “fiesta” es la manifestación cultural que engloba y da sentido al carnaval. Si le prestamos especial atención a los festejos ligados a este evento

es porque expresan y condensan las características de las diferentes fiestas del período isabelino y jacobeo. Estas eran, en efecto, grotescas y ambivalentes en diversos grados, dependiendo de la ocasión y de los concurrentes. En algunos casos, las celebraciones servían para revalidar y fortalecer costumbres, leyes, límites y fronteras. En otras ocasiones, el pueblo tenía licencia para transgredir y abolir tales limitaciones. Esta ambivalencia también se veía reflejada en su conexión con la temporalidad: cada fiesta era única en su especie, pero simultáneamente era la manifestación de un ciclo anual. Teniendo esto en cuenta, sostenemos que la fiesta no habilita interpretaciones dialécticas, sino que en cada ocasión le era propia una singularidad que no podía reducirse a una lógica precisa (Laroque, 1999, pp. 5, 13-4). Además, lo que podríamos llamar “cultura popular” está lejos de ser un todo homogéneo. Así, por ejemplo, a lo largo del siglo XVI se produjo progresivamente una distancia entre las personas pertenecientes a los “sectores populares” que vivían en el campo y las que habitaban la ciudad:

En el medio urbano, sobre todo, comenzaba a distinguirse un grupo de artesanos inquietos, capaces de leer y escribir, quienes construían una cultura técnica nueva, hecha del ejercicio cotidiano de la observación y de la capacidad inventiva práctica, un saber “vulgar”, por cuanto las lenguas vernáculas eran los mecanismos privilegiados de su difusión, y razonable a la vez, ya que su finalidad apuntaba al logro de efectos claros, sencillos y repetibles. (Burucúa, 1993, p. 16)

La cuestión que estamos estudiando tiene, entonces, una serie de dificultades específicas. Como veremos, las fiestas rurales, las burguesas y las aristocráticas encierran características propias que nos obligan a diferenciarlas y señalar sus particularidades. De hecho, Shakespeare toma como inspiración distintos elementos de cada uno de estos diferentes tipos de celebración. Ahora bien, a pesar de las separaciones y disparidades entre los estratos sociales, todavía es posible encontrar situaciones de coincidencia y vasos comunicantes entre clases que nos impide considerarlas como compartimentos estancos. En efecto, no es un dato menor que el bajo pueblo, la *gentry* y la aristocracia compartieran, en términos generales, la lengua, la gastronomía y los miedos¹⁷.

¹⁷ Subrayemos: en términos generales. Por supuesto, como veremos, el lenguaje adopta algunas configuraciones particulares (especialmente en tiempos festivos), la dieta y la forma de comer podían variar dependiendo del estrato social, y los miedos fueron progresivamente secularizándose por la Reforma, afectando a cada grupo de manera desigual. De todos modos, estas modificaciones comenzaron a sentirse sobre finales del siglo XVI con algunos cambios sustanciales, como la incorporación del tenedor en el campo gastronómico (que distanció a las clases bajas de las altas, que ya no estaban dispuestas a comer con las manos) o la publicación de tratados médicos que buscaban desmitificar algunas enfermedades (provocando nuevamente una distancia entre las clases rurales, que recurrían a curanderos y brujas, y la gente de la ciudad, que optaba por médicos varones que tuvieran estudios formales).

Ahora bien, estas dificultades y complejidades no implican que la fiesta no sea susceptible de ser estudiada. Más bien, estamos aquí advirtiéndolo a las y los lectores que nos enfrentamos a un evento sumamente rico que difícilmente pueda ser atrapado por completo en su amplio conjunto de significaciones. En este sentido, debemos tener un cuidado extra a la hora de recurrir a la fiesta como una estructura de comprensión de las obras dramáticas shakesperianas. A continuación, nos ocuparemos de caracterizarla con el mayor cuidado posible con el objeto de revisar la hipótesis que guía nuestro recorrido en este capítulo, a saber, que esta manifestación cultural es una de las estructuras de las que Shakespeare se sirve para complejizar sus dramas y, en particular, para construir los personajes que interesan a esta investigación: los bufones.

El vínculo de la fiesta con el tiempo es fundamental. La fiesta le servía al pueblo como punto de referencia temporal y como sistema de medición del tiempo. Se entendía que había, en relación con la temporalidad, dos ciclos superpuestos: por un lado, el ciclo anual, dividido en las fiestas de invierno y de verano; por el otro, el ciclo diario de veinticuatro horas, dividido también en dos: el día y la noche. Las relaciones de analogía se respetaban: la mitad veraniega se correspondía con la mitad diurna y la invernal con la nocturna. Tanto la noche como el invierno resultaban más adecuados para los festejos, ya que la oscuridad funcionaba como una máscara e invitaba, de esta manera, al disfraz. Además, remarca Laroque, al ser las noches más largas durante el invierno y el día menos adecuado para el trabajo en el campo, se daba lugar a la aparición de ritos y tradiciones de juegos festivos cuya función era, principalmente, pasar las largas horas vacías de esa época del año (1999, p. 15). El invierno, además, funcionaba como una especie de *mondo alla riversa* en el que la vegetación moría para dar paso a la nueva vida que resurgiría en el verano (Burucúa, 1993, p. 29).

Debe recordarse que durante la época que estudiamos aún prevalecía una visión ptolomeica del universo. De acuerdo con ella, todo lo que habitaba en la tierra (el mundo sublunar) estaba sujeto a la mutabilidad, es decir, al accidente y al cambio, en contraposición al mundo lunar. Se entendía que la luna y sus ciclos tenían una influencia decisiva sobre la agricultura, la medicina y la magia, entre otras esferas de lo humano. Además, se consideraba que el microcosmos (el cuerpo humano) y el macrocosmos tenían una relación íntima que hacía que la vida de los individuos estuviera directamente afectada por el movimiento de los planetas, por lo que las predicciones astrológicas gozaban de su propio peso específico. Esto explica que “el tiempo, lejos de ser considerado como una cantidad mensurable o un simple factor propio de los fenómenos

físicos observables, seguía siendo un elemento desigual sujeto a misteriosas fluctuaciones” (Laroque, 1999, p. 29). Por ejemplo, si el año era bisiesto, adoptaba ciertas características particularísimas: la relación entre los sexos se invertía y la tradición indicaba que las mujeres debían tomar la iniciativa en los asuntos concernientes al amor. A su vez, aunque el año estaba dividido en partes equivalentes, el tiempo de abstinencia alimenticia y sexual propio de la cuaresma resultaba cualitativamente más largo que el del carnaval. El tiempo del día y la noche se medía gracias a la posición del sol, los ruidos de los animales y las campanas de la Iglesia, que, durante la noche, permanecían en silencio a menos que anunciaran algún peligro. Esta situación, sin dudas, estaba más a tono con el calendario de las zonas rurales y con los rituales de la corte que con los ritmos de la ciudad, cuya cronología exigía una medición más precisa. Aun así, la percepción del tiempo era todavía un punto de coincidencia entre las élites y el pueblo: en términos generales se consideraba que conservaba un carácter cíclico, impreciso y flotante (Burucúa, 1993, p. 21).

Los festivales eran una forma de marcar repeticiones, de anticipar el tiempo y de establecer diferencias cualitativas en la duración de las cosas: se entendía que había fechas significativas y tiempo vacío, duraciones anónimas que ponían de manifiesto la precariedad de la vida humana y su constante erosión¹⁸. Este tiempo vacío solo cobraba sentido cuando era percibido como la antesala de los días festivos. Estos, en contraposición, servían como protección frente al desgaste del tiempo anónimo. Dicho de otro modo, la fiesta funcionaba como un estimulante que devolvía vida a quienes participaban de ella. En palabras de Laroque, “el tiempo popular es defensivo: a pesar de las abruptas variaciones a las que, en realidad, está sujeto [...], busca eliminar tanto el azar como el cambio” (1999, pp. 75-6). Por supuesto, esto no quiere decir que las fiestas estuvieran detenidas en el tiempo o que no sufrieran modificaciones o cambios, sino que

¹⁸ El contraste, además de con el tiempo festivo, se plantea con el mundo supralunar. En las fiestas, como estamos detallando aquí, el tiempo se hacía significativo y se abría el campo a la transformación de un mundo percibido como estático. El tiempo supralunar era pensado como eterno, permanente y libre de corrupción. El tiempo sublunar de trabajo, en cambio, estaba sujeto a una mutabilidad ligada a la erosión de la vida y el sostenido camino hacia la muerte. De todos modos, los cambios en la cosmovisión ligados a los estudios de Nicolás Copérnico, Giordano Bruno, Galileo Galilei y Tycho Brahe, entre otros, comenzaron a poner en duda la inmutabilidad del mundo supralunar. De hecho, en noviembre de 1572 Brahe pudo observar una supernova en la constelación de Casiopea que demostró que ese espacio pretendidamente perfecto y eterno podía tener variaciones y transformaciones. El efecto de este descubrimiento fue terrorífico para la época, ya que se lo identificó como un símbolo de decadencia y desintegración. Al respecto, cf. W. R. Elton (1971).

había un deseo o una ilusión de permanencia y estabilidad¹⁹ por parte de quienes participaban de ella, que se contraponía a la percepción de constante mutación del tiempo de trabajo.

Como decíamos, el año estaba dividido en dos mitades de 182 días cada una en función de los solsticios del 24 de diciembre (el nacimiento de Cristo) y del 24 de junio (el día de Juan Bautista). La primera mitad estaba compuesta por los doce días de navidad y algunas fiestas móviles que incluían el martes de carnaval y el *Corpus Christi*. La segunda mitad estaba caracterizada por tener menos festivales religiosos en favor de las fiestas cívicas fijas asociadas a la cosecha y la culminación de los trabajos rurales. Las dos mitades del año presentaban, en este sentido, un fuerte contraste: una tenía un tono religioso, móvil, ritual, místico, nocturno y de poco trabajo; la otra, uno cívico, fijo, secular, racional, diurno y de arduas tareas (ibid., pp. 81-4).

La oposición entre fiestas móviles y fijas confería al tiempo isabelino una cualidad muy particular: ningún año era igual al otro. El tiempo no era percibido como un *continuum* regular y los distintos momentos del año eran cualitativamente distintos (ibid., p. 151). Si bien las fechas de las fiestas móviles no variaban demasiado año a año, sí ejercían un fuerte impacto en la percepción individual y colectiva del tiempo. Debe recordarse, además, que los meses y los años entendidos como formas de seccionar y contabilizar el tiempo no estaban tan definidos como hoy. Como sostiene Laroque, “los grandes ciclos naturales y estacionales, junto con todos los acontecimientos que se asociaban a ellos y las fiestas recurrentes que los acompañaban, constituían puntos de referencia universalmente reconocidos, aunque hoy podamos considerar algo imprecisas las demarcaciones temporales que establecían” (ibid., p. 85). De hecho, tal y como marca el autor, el precio que hemos pagado por la precisión en la medición del tiempo en nuestra contemporaneidad es habernos alienado de los ritmos bio-cósmicos con los que las sociedades preindustriales estaban en estrecho vínculo. El tiempo era percibido en virtud del equilibrio armónico entre las mitades del día y la noche, del verano y el invierno, y era alimentado por la memoria colectiva que pasaba de una generación a otra

¹⁹ Este deseo de permanencia y estabilidad del tiempo y del orden era una obsesión en el período en el que vivió Shakespeare. Según Eustace Tillyard, uno de los grandes miedos de los isabelinos era que el orden fuera trastocado, algo que los llevaba a estudiar con tenacidad (y preocupación) la mutabilidad, la estabilidad, el caos y el orden (este hecho que puede constatarse en la literatura de la época, nuestro querido Bardo incluido). Debemos recordar que, debido a la forma analógica de comprender al mundo, un desbarajuste en el tiempo humano podía ser leído como un signo del trastocamiento del orden cósmico. El peligro se sentía, entonces, como un problema que trascendía a la comunidad concreta. Al respecto, cf. Tillyard, 2011, cap. 2.

conformando una tradición que conectaba distintas épocas. Este equilibrio fue roto, en buena medida, con las interrupciones introducidas por la Reforma, que desestructuraron las viejas costumbres.

Por otra parte, las transformaciones que ocurrían en ese momento impiden una interpretación unívoca. El festival renacentista ya no era el mismo que el medieval, especialmente en Inglaterra, donde progresivamente se estaban dando procesos de anglicanización, simplificación y reducción de las celebraciones tradicionales. Ciertamente resulta imposible tener noción del impacto real que las prohibiciones anglicanas y civiles tenían sobre las prácticas festivas. Es posible que en las ciudades y entre la élite educada se hubiera comenzado a percibir la naturaleza precaria de los festivales tradicionales, lo que pudo haber contribuido a su progresivo abandono. No obstante, en los pueblos y zonas rurales estas transformaciones parecen haber reforzado la protección de costumbres que pasaban de generación en generación, e incluso alentado a la burla y reprobación hacia la hipocresía de la aristocracia (ibid., pp. 7-8).

Entre las transformaciones del período isabelino a las que podemos aludir, vale la pena mencionar que en muchos casos la monarquía usurpó el lugar de la Iglesia como epicentro de ciertas festividades. El resultado fue que el culto que otrora era dedicado a la Virgen y a los santos ahora fuera transferido a la soberana y su entorno. Las actividades y los entretenimientos de la reina y la corte respetaban el orden cuasi ritual que dividía al año en dos (la temporada de invierno y la de verano). Era en el curso del verano que se llevaban a cabo los viajes de la realeza a lo ancho y a lo largo de las provincias del Reino. De esta manera, se corría el eje espiritual de las fiestas para ubicarlo bajo una égida secular. Esto promovió el eclipse del sentimiento religioso abierto a la comunidad y fomentó la introspección. Dicho de otro modo, comenzaba a delinearse una forma específica de sentimiento religioso, que es el que perdura hasta nuestros días: la religiosidad pasó a manifestarse de manera individual²⁰, interna y austera (ibid., pp. 9-10). Así y todo, esto no implicaba que las creencias mágico-religiosas o los festivales fueran abandonados por completo. Muy por el contrario, para los contemporáneos de

²⁰ De hecho, como indica Weimann, además de los motivos que revisaremos en el siguiente apartado (i.e., las denuncias que describían a las fiestas como impúdicas, violentas y heréticas), una de las razones por las que los puritanos atacaban a las fiestas populares era que ellas los compelián a participar de una fiesta colectiva. Desde su perspectiva, el individuo debía poder elegir si deseaba participar y el grado de integración que iba a tener en ella (cf. 1978, p. 163). Para desgracia de ellos, se esperaba que a las fiestas populares concurreniera todo el pueblo. Como Harvey Bloom indica en un viejo libro, “las celebraciones eran más efusivas que refinadas, pero eran honestas y reales, se esperaban con impaciencia y se hablaba de ellas cuando ya habían pasado. Las grandes fiestas del año eclesiástico combinaban jolgorio y religión, y se remontaban a las fiestas del Sol de la más remota antigüedad” (1930, p. 111).

Shakespeare, “el campo (cultivado, yermo o boscoso), situado extramuros, más allá de las murallas de la ciudad, seguía siendo objeto de creencias ancestrales y temores profundamente arraigados” (ibid., p. 10).

De hecho, y bajo riesgo de aclarar algo que puede resultar obvio, los orígenes de la fiesta no se encuentran exclusivamente en la Iglesia católica. Como es sabido, esta se ocupó de apropiarse a su vez de numerosas festividades paganas y las rebautizó en festejos de días de santos con la esperanza de cambiar sus significados de manera progresiva. Los cristianos se habían percatado de que “la única manera de probar la superioridad [de los festejos católicos por] sobre los antiguos cultos era recurrir a las mismas herramientas espectaculares que involucraban lo supernatural y la magia” (ibid., p. 18). De esta manera, las reliquias, el agua bendita, las plegarias y los santos tomaron progresivamente el lugar de los amuletos, los fetiches, los conjuros y los curanderos. Por supuesto, la Iglesia no pudo eliminar todos los elementos de la antigua cultura celta y anglosajona, por lo que aún pervivía la creencia en el animismo, en el poder curativo de ciertos elementos de la naturaleza y en criaturas del bosque como hadas o duendes. Lo importante era que estos ritos no quedaran ocultos a los ojos de la Iglesia²¹. La forma de incorporarlos fue bendecir los ritos, lo que dio como resultado una suerte de “magicismo cristiano” que se conformó como un componente fundamental de la vida religiosa de Occidente (Delumeau, 2022, pp. 79-80).

Ya sobre finales del siglo XVI, la creencia en el animismo, la brujería, las criaturas del bosque y la magia estaba mucho menos difundida, pero todavía pervivía. No por nada en este período comenzaron a publicarse con más asiduidad tratados²² que miraban con escepticismo este tipo de creencias y trataban de encontrar explicaciones, diagnósticos y curas que expulsaran a la magia del mundo de la racionalidad moderna en ciernes. Así y todo, con las traducciones de la mitología clásica realizadas a partir de 1553, se renovó hasta los primeros años del siglo XVII cierta fascinación por los seres fantásticos de la imaginación popular. Esto llevó a que personajes típicos de la cultura oral, como hadas o duendes, comenzaran a aparecer en la literatura escrita (Weimann, 1987, p. 193). Ya

²¹ Es preciso aclarar que esta incorporación solo se daba en las formas más laxas del cristianismo. En el caso de los países protestantes y en las diócesis con curas y obispos más rigoristas, las prácticas paganas estaban prohibidas.

²² Algunos ejemplos son *El descubrimiento de la brujería* (1584), de Reginald Scot, o *Anatomía de la melancolía* (1621), de Robert Burton. Es importante señalar que no había acuerdo sobre las creencias sobrenaturales entre los intelectuales de la época. Reflejo de ello es la publicación del libro *Demonología* (1597) de Jacobo VI de Escocia (futuro Jacobo I de Gran Bretaña e Irlanda) en respuesta al escepticismo de Scot. En el próximo capítulo nos detendremos nuevamente en este punto.

entrado el siglo XVII, las antiguas leyendas se convertirían en “cuentos de viejas” destinados simplemente a entretener a niñas y niños. El conteo del tiempo, a su vez, se transformó con la invención del reloj de péndulo en 1657, lo que hizo posible reemplazar las rutinas estacionales con un sistema cronológico racional²³. Por supuesto, el cambio tuvo resistencias y no se dio de la noche a la mañana. Recién para finales del siglo XVII esta nueva forma de contar y medir el tiempo se expandió lo suficiente como para llegar a ser mayoritaria (Laroque, 1999, pp. 24-30).

Lo cierto es que mientras la fiesta sobrevivió, pudo conformarse como el testimonio de la supervivencia de credos diversos y activaba la memoria colectiva de las antiguas creencias paganas. La pervivencia de distintas tradiciones saltaba a la vista especialmente en la puesta en escena de los Misterios [*Mysteries*] y las Obras Morales [*Morality plays*], que solían presentarse en festividades ligadas a rituales de fertilidad agraria. En ellas reinaba una lógica de inversión, que se ponía de manifiesto con el cuestionamiento del orden establecido y la presencia de un *clown*, que hacía el papel de diablo. De hecho, el mismo término que se usaba para designar a la anarquía o el gobierno arbitrario de un tirano (a saber, *misrule*) servía también para nombrar el pandemonio feliz que se desarrollaba en el marco de la fiesta, en la que reinaba la confusión y el mundo quedaba puesto patas arriba (Laroque, 1999, p. 26).

Este tipo de obras fueron fundamentales para la construcción y reconfiguración del posterior teatro isabelino, como ha mostrado Weimann en diversos estudios (1987, pp. 73-85, 2000, pp. 180-96). En efecto, la flexibilidad escénica que introducen los “Misterios” es un antecedente interesante para pensar el trastocamiento que funciona en la dramaturgia shakesperiana. Según el autor, el uso del espacio escénico comprendía, por un lado, al área o plataforma de actuación (la *platea*) que podía “mutar” a medida que transcurría la acción. Los acontecimientos de las obras teatrales no sucedían siempre en

²³ No debe subestimarse el enorme impacto que tuvo esta novedad y la del reloj de bolsillo que, si bien ya había sido inventado en Francia en el siglo XV, recién logró popularizarse en el siglo XVII. Como indica Carlos Balzi, para ese momento “los relojes habían dejado de ser elementos de poder del patrimonio de las catedrales –desde donde marcaban los ritmos de la incipiente vida urbana de fines de la Edad Media– y del tesoro de los reyes –donde eran exhibidos como otros tantos símbolos de opulencia–, para volverse personales y acompañar el ascenso de una nueva fuerza social que hace de la independencia individual un artículo de identidad: la burguesía. Así, la extensión de su presencia y su coherencia con el desarrollo sociopolítico de la burguesía, son los pilares para comprender por qué, de pronto, el reloj pudo ser empleado en metáforas, analogías y símiles con el cuerpo humano, y se pudo confiar en que estos empleos retóricos fuesen comprensibles” (2019, p. LXXXI). No es casual, en este sentido, que dos filósofos de la talla de René Descartes y Thomas Hobbes hayan pensado en el reloj como modelo y metáfora en sus cavilaciones. Shakespeare se encuentra, podríamos decir, en la antesala de este anhelo de precisión y en el ocaso de una forma popular de comprensión del tiempo. Tampoco es casual, entonces, que en su dramaturgia encontremos constantes referencias al tiempo trastocado, descoyuntado o pervertido.

el mismo lugar, sino que podían ocurrir en diversas locaciones que no tenían caracteres representacionales específicos y, en ese sentido, eran ilocalizables. Se trataba del “general y amplio espacio de actuación en el que las fiestas comunales eran llevadas a cabo” (1987, p. 79). Comprendida de este modo, la *platea* funcionaba como un espacio anfibia que incluía a los espectadores en la puesta en escena²⁴. El escenario carecía de la significación simbólica específica que asumiría años más tarde en el teatro cerrado, pero resignificaba un espacio público considerado neutro en la cotidianeidad. En el momento en el que un grupo de actores se presentaba en ese espacio, este se transformaba en un escenario que no dejaba de tener trazas del espacio popular, por lo que las transacciones entre actores y espectadores no solo era posible, sino que era una parte constitutiva de la fiesta. Por otro lado, el espacio escénico también contaba con ubicaciones fijas y simbólicamente cargadas (el *locus*), como el trono de un rey que, aunque fuera simplemente un andamio, significaba únicamente eso a lo largo de toda la obra. Lo interesante de la relación entre la *platea* y el *locus* es el tipo de acción que habilitaba arriba de los escenarios: si un andamio tenía la función simbólica de un trono, allí solo podía sentarse el actor que hacía de rey. Los personajes rústicos, y particularmente el *fool* o el *clown*, no podían hacer uso de él. Su lugar de acción no era un *locus* (un espacio definido y fijo), sino la *platea*. Gracias a ello, podían tener una relación más directa con el público. Incluso, el *fool* en ocasiones se ocupaba de glosar, interpretar y comentar con los espectadores la acción de los personajes que sí desarrollaban esa acción en un *locus* específico. Esto permitía, sostiene Weimann, no una oposición o una confrontación entre el mundo y el tiempo de la obra y los de la audiencia, sino un juego e intercambios constantes entre uno y otro. El tiempo y el espacio propios del teatro y del mundo comenzaban, así, a volverse porosos y permeables gracias a estas puestas en escena en contextos festivos.

Una vez que comenzó la construcción de los teatros cerrados en las grandes ciudades, empezaron a asentarse grupos de actores profesionales mantenidos por protectores de la realeza o por aristócratas. De esta manera, las actuaciones, que en otro momento se limitaban a fechas especiales, ahora estaban a disposición casi a diario en

²⁴ De hecho, Weimann agrega que el término *platea* “originalmente indicaba el espacio abierto entre las casas —una calle o un espacio público a ras del suelo—. Como el uso italiano sugiere, la *platea* se convirtió en la planta baja de un auditorio. Pero, antes de que la separación entre los actores y la audiencia se diera por sentada, la *platea* o “espacio” [*place*] correspondía a lo “llano” [*plain*]” (1987, p. 79), en contraposición a los lugares (*locus*) elevados por los andamios que, necesariamente, distanciaban a los actores de la audiencia.

locaciones específicas²⁵. Según Jean Howard (1994), el teatro fue una institución que ofrecía un sustituto urbano a la cultura rural popular que era atacada cada vez con mayor fuerza por los puritanos. El teatro pudo constituirse, así, como un punto de encuentro fundamental para grupos sociales diversos y para fomentar una tradición discursiva y performática que se nutre de la cultura popular y de las élites. Según Weimann, las luchas políticas, religiosas y de clase todavía no habían logrado poner en riesgo los vínculos con el trasfondo tradicional de la cultura popular. En este sentido, el punto de vista del intérprete coincide con el de Howard y el de Laroque: el teatro funcionaba como un laboratorio en el que confluían perspectivas diversas y se enlazaban distintos elementos sociales. En este espacio público convivían de manera grotesca el optimismo con el pesimismo, el honor familiar y el orgullo individual, el odio a la usura y el ansia de beneficios económicos, los vínculos comunitarios y el apasionado individualismo, la pompa y la austeridad. En el caso particular del drama shakespeariano, se trataba de “una unidad múltiple basada en contradicciones, y, como tal, permitía al dramaturgo un marco de referencia flexible más complejo y vital para la experiencia de vivir y sentir dentro del organismo social que el logro de cualquier otro teatro anterior o posterior” (Weimann, 1987, p. 174). A pesar de las dificultades políticas, religiosas y económicas, las fiestas locales siguieron teniendo pregnancia en el teatro por unos años y continuaron festejándose en los pueblos de Inglaterra con colores que las distinguían.

Tipos de fiestas

Pueden distinguirse cuatro tipos de fiestas en el marco de la sociedad isabelina y jacobea. Tres de ellas están ligadas a diferencias jerárquicas: hay festejos populares, burgueses y aristocráticos y reales. Además, encontramos un cuarto tipo de fiesta que es común a todos los estratos: las fiestas privadas como bautismos, matrimonios y funerales. Si bien no conforman compartimentos estancos, no deja de ser cierto que cada una de ellas tenía características diferenciadas.

²⁵ Weimann indica que la apertura de estos teatros no fue una forma de resistencia de la cultura popular, sino el resultado del cuidadoso cálculo de un conjunto de hombres que veían en estos emplazamientos una oportunidad lucrativa. No debemos creer, en este sentido, que lo que subyace a estas construcciones es una romantización nostálgica de la cultura popular. Por supuesto, este hecho no quita que haya contribuido a preservar elementos culturales y simbólicos tradicionales (ver Weimann, 1987, pp. 169-177).

1. Fiestas populares

Las bases de la fiesta popular estaban en una serie de oposiciones: entre pueblos, por sexos y por edades (niños, niñas, solteros y solteras, por un lado, gente casada y anciana, por el otro). Estas oposiciones tenían como consecuencia una horizontalidad que atravesaba todas las jerarquías impuestas, lo que hace imposible identificar de manera clara a la fiesta con un sector particular del pueblo. Quienes participaban de ella tenían un profundo compromiso con el jolgorio y la alegría que permeaba todo el clima festivo. Dicho de otro modo, lo propio de este tipo de fiestas era la risa, como ya señalamos en relación con el carnaval, uno de los festejos populares por antonomasia. En el marco de la fiesta, el lenguaje también era usado de una manera más libre, especialmente en las canciones populares, que eran tan groseras como los chistes del *clown* en el teatro. Laroque indica que, atendiendo a esto, no es sorprendente que este personaje se haya convertido en uno de los mayores representantes de la cultura popular (1999, pp. 34, 42). Progresivamente, a medida que la distancia entre el campo y la ciudad se fue acentuando, los festejos rurales comenzaron a considerarse sinónimo de vulgaridad debido no solo a esta licencia en el uso de las palabras, sino a la crueldad y la violencia que por momentos dejaban su estampa en los juegos y las celebraciones populares (ibid., p. 36).

Además, la fiesta popular, si bien no estaba reñida directamente con la religión, sí encontraba sus tensiones con ella al revivir su costado pagano. En efecto, durante los períodos festivos solía reinar un clima de irreverencia contra las costumbres y los ritos religiosos. Este carácter desfachatado estaba



Imagen 1. *Morris dancers* (ca. 1550-1621). Vitral de autor desconocido ubicado en la casa de la familia Tollet en Betley Hall, Staffordshire. Ente las figuras a destacar encontramos al *fool* arriba a la izquierda, Tom *the piper* y el “*maypole*” la segunda fila, el “*hobby-horse*” en la tercera y a la doncella Marian y al fraile Tuck en la última.

en peligrosa cercanía con la herejía, ya que en ocasiones llegaba a convertir en deidades, con sus correspondientes ritos religiosos, a figuras del folklore como Robin Hood²⁶. Así y todo, la mayor parte de las fiestas solían desarrollarse en los patios de las Iglesias, que no solo funcionaban como un espacio de encuentro social, sino que además tenían un vínculo directo con lo espiritual: a fin de cuentas, por lo general los festivales tenían más que ver con el mundo de los muertos que con el de los vivos (ibid., pp. 37-41).

El *clown*, como decíamos hace un momento, era el principal representante y vocero de la cultura popular del período. Herederas del carnaval, sus acciones estaban caracterizadas por (1) poner el mundo patas arriba (parodia del mundo cotidiano, desentronización del eslabón más elevado y entronización del más bajo), (2) privilegiar el mundo material y físico (degradación) y (3) la ambivalencia o coexistencia de contrarios (realismo grotesco). Esta caracterización –que recuperaremos y ahondaremos más adelante– proporciona algunos indicios que permiten distinguir al *clown* que habitaba en los festejos populares del *fool* profesional de la corte. En efecto, Laroque indica que la locura del *fool* (en ocasiones real, en otras simulada) era utilizada y diseñada para proporcionarle a la cumbre de la jerarquía social la posibilidad de reírse. El *clown*, por el contrario, era un personaje cómico popular caracterizado por su cercanía a lo material, su uso obsceno de las palabras, su apetito voraz por la comida y el sexo, su franqueza, su ingenuidad y su total falta de inhibiciones y complejidades²⁷. Su función era señalar los

²⁶ Como ha señalado Jacques Le Goff, Robin Hood fue uno de los personajes más populares de la época y que logró, incluso, retener su éxito hasta la actualidad. Flotando entre la realidad histórica y la ficción, se puso especialmente de moda entre los siglos XV y XVI. Según el historiador, “por un lado, es el reflejo de las revueltas populares y de los conflictos religiosos de finales del siglo XIV y, por otro, representa una figura social positiva aunque opuesta a la del caballero: es el defensor de los humildes y los pobres”. Además, “introdujo en el imaginario medieval un ámbito natural: el bosque, que desempeñó un papel esencial en lo económico y lo social” (2013, p. 406). Como veremos, el mundo verde habitado por aquellos personajes que se están al margen de la ley es uno de los escenarios que Shakespeare recuperará para algunas de sus obras. Estos escenarios boscosos no siempre tienen las mismas características benéficas que podríamos asociar a la leyenda de Robin Hood, pero, al mismo tiempo, el dramaturgo no termina de renunciar a ellas. Más adelante volveremos sobre este asunto.

²⁷ A pesar de estas distinciones, el propio Laroque indica más adelante en el texto que el *fool* era uno de los personajes típicos ligados a las *Morris dances*. Estas danzas solían desarrollarse en el *May Day*, uno de los festejos más populares de la *Merry England*. Por lo general, en este espectáculo participaban los personajes ligados a la leyenda de Robin Hood: la doncella Marian, el fraile Tuck, uno o dos músicos que tocaban la flauta y el tambor (el personaje Tom *the Piper* tocaba ambos al mismo tiempo), el “*hobby-horse*” (un caballo de utilería del que salía la cabeza de un actor atravesada por dagas), el “*maypole*” (un palo adornado con vegetación o cintas alrededor del que bailaban los actores) y el *fool* (ver Imagen 1). Durante la actuación, el *fool* decía obscenidades que podían provocar enojo o risa. A veces llevaba consigo una larga cola que estaba asociada a la sexualidad y, a la vez, a la debilidad mental. Este personaje solía ser uno de los chivos expiatorios del espectáculo (el otro era la doncella Marian, quien por momentos se convertía en la encarnación del descaro, el vicio o la vulgaridad). Entre los grabados y vitrales que conservan la memoria de esta danza, encontramos el frontispicio del texto de Will Kemp *Kemps Nine Daies Wonder*, que describe los nueve días en los que bailó esta danza desde Londres hasta Norwich (unos 160 km). En tal frontispicio aparece el famoso bufón, actor en la compañía de Shakespeare hasta 1598, bailando al ritmo de la música

límites del mundo intelectual, especulativo y místico. En muchos dramas isabelinos se ocupaba de denunciar las hipocresías de la época. Se servía de un realismo que le permitía al espectador distanciarse de sí mismo e introducía un elemento de confusión y ambivalencia que producía efectos grotescos.

Más adelante volveremos sobre estas cuestiones para matizarlas, sobre todo en el campo de la dramaturgia shakesperiana. Por el momento, lo importante a señalar aquí es que, gracias a la actuación degradatoria y grotesca del *clown* isabelino, el mundo recuperaba su cariz material y terrenal. De hecho, la principal manera que tenía el *clown* de asimilar el mundo era reconvirtiéndolo en comida. Así, sus rimas, canciones, acotaciones y discursos daban a luz a nuevos significantes con significados simbólicos ligados al dominio físico y culinario. De esta manera, hablar significaba simbólicamente engullir al mundo: la asimilación necesaria para el habla solo era posible una vez que se había incorporado y comprendido el mundo; de manera análoga, la asimilación de los nutrientes necesarios para la vida sólo podía darse una vez que se había producido la ingesta y digestión de los alimentos (ibid., pp. 43-4). Se consumía al mundo como un alimento para dar lugar a la vida y al habla, pero era un habla fiel a esa vida eminentemente terrenal.

Las imágenes que se conforman de esta visión del mundo son ciertamente grotescas. Ejemplo de ello son las pinturas del Bosco y de Brueghel el Viejo o las representaciones manieristas de Arcimboldo. En ellas, el mundo se presentaba destrozado en pequeñas partículas que luego eran reunidas de manera monstruosa, creando híbridos e imágenes que se acercan a la pesadilla. El resultado es un gran dinamismo que provoca de manera simultánea una profunda atracción y un poderoso rechazo, reflejando el espíritu ambivalente de la fiesta (ibid., p. 44). Según Rocco Carbone, con la aparición del manierismo nos topamos con la mudanza del grotesco desde la periferia hacia el centro de las representaciones visuales. Si antes solo lo encontrábamos en el arte ornamental de las grutas o en los detalles de las obras de algunos artistas como Rafael, ahora lo hallamos en el centro de la escena adoptando un protagonismo inédito. Es la primera vez que “lo bello se manifiesta *en lo feo*” (Carbone, 2012, p. 49). El intérprete indica, además, algo específicamente relevante para esta investigación, que tiene que ver con la risa que

del flautista Tom. Atendiendo a estos datos, podemos ver que la figura del *fool* no parece distinguirse demasiado de la del *clown*, tal como la describe el estudioso francés (ibid., cf. pp. 110-135). Volveremos a estas dificultades cuando nos enfoquemos en establecer diferencias entre el *fool* y el *clown* en el tercer capítulo.

denominamos “carnavalesca”: la serie de pinturas *Las Estaciones*, paradigmática en el manierismo de Arcimboldo, es una representación armónica bajo una apariencia monstruosa compuesta por elementos de la naturaleza que se superponen en una composición grotesca (ver Imagen 2). Cuando contemplamos esta serie de pinturas, la reacción inmediata es la risa, pero no es una reacción sencilla. Nos encontramos ante una representación pictórica que puede resultar graciosa, pero que a la vez provoca cierta incomodidad. Hay algo en esa representación que provoca, de manera simultánea, temor y risa, fascinación y repulsión, belleza y fealdad. Son obras, dice Carbone, que tienen una “doble ciudadanía” gracias a la cual el arte deja de imitar a la naturaleza para crear *como* ella (ibid., pp. 48-56). ¿Pero por qué el grotesco provoca una risa nerviosa o nos deja una



Imagen 2. *Verano* (1573) de la serie “Las cuatro estaciones” de Giuseppe Arcimboldo (Museo del Louvre).

sensación agridulce? Aquí hipotetizamos que porque pone de manifiesto algo que también encontramos en la fiesta popular: que nuestras identidades lejos están de definirse por completo, que difícilmente podamos encontrar un rasgo que nos determine de manera absoluta, que siempre que encontramos una perspectiva que nos tranquiliza, nos asalta inmediatamente un resto, algún aspecto que queríamos dejar de lado, pero que se resiste a ser desplazado. El grotesco nos muestra algo que el pueblo del siglo XVI vivía en sus temporadas festivas: que somos seres corporales, frágiles, indefinidos y abiertos a la contingencia.

El lenguaje, a su vez, era modificado y degradado en la fiesta, lo que daba nacimiento a una nueva lengua material que subvertía el significado de las palabras. Esta nueva lengua reflejaba, ante todo, las mentalidades de las y los habitantes del pueblo y las costumbres diarias con las que lidiaban. El habla estaba a tono con las fuerzas cósmicas de la vida y la muerte, la materialidad y la sexualidad, que se encontraban encadenadas, a su vez, por símbolos grotescos que no estaban afectados por contradicciones o por las reglas de la decencia. Cada pueblo generaba un dialecto propio que no trascendía a elaboraciones demasiado complejas. Su fuerza radicaba más en las imágenes y connotaciones que evocaba que en la diversidad dialectal o en su posibilidad de abstracción. Este carácter limitado hacía más sencillo el trabajo de improvisación

llevado a cabo por el *clown* (Laroque, 1999, pp. 45-6, 145). Por supuesto, no podría decirse que el lenguaje popular fuera exclusivamente material o que solo hiciera referencia al mundo físico. Eso implicaría una simplificación excesiva. Como sostiene Laroque, “detrás de esas prácticas populares, se desplegaba todo un sistema simbólico que proporcionaba las claves de comportamientos y escenarios cuyo significado general puede escapar incluso al autor o al actor implicado” (ibid., p. 47). Detrás de cada costumbre transmitida de generación en generación puede hallarse toda una constelación de creencias y mitos²⁸.

A ello se le suma un incipiente nacionalismo que comenzó a imperar particularmente a partir del período isabelino y que se manifestaba especialmente en el lenguaje (Cooper, 2010, pp. 34-41, 108-11). Efecto de ello fue la profunda apreciación de los orígenes germánicos del idioma inglés, por lo que empezaron a recuperarse algunos arcaísmos al mismo tiempo que se rechazaban las palabras de orígenes extranjeros. Se llegó al punto de considerar que el inglés antiguo era o se sentía más “verdadero” y transparente. En palabras de Hellen Cooper, “las palabras más cortas, derivadas del inglés antiguo, continuaron teniendo más poder y convicción, en parte porque muchas de ellas eran monosílabos acentuados, en parte por el sentido (enfaticado por los partidarios de lo ‘sajón’) de que lo mínimo es lo más contundente” (ibid., p. 37). Por lo general, este lenguaje más sencillo y monosilábico era atribuido en la literatura de la época a campesinos, rústicos, iletrados o bufones, al tiempo que las palabras de origen extranjero –más largas y emparentadas a los opacos usos de la retórica– a las clases altas o a las personas que habían recibido una educación formal. Una de las consecuencias más relevantes para esta investigación es que, debido a este vínculo de las palabras del inglés antiguo con la transparencia y la verdad, la elección de su uso “está gobernada no por la clase o el género, sino por la ética” (ibid., p. 38). Más adelante volveremos sobre esto. Por el momento, baste indicar que el lenguaje usado por el pueblo, particularmente en las

²⁸ Además, en este período es posible detectar una fuerte hibridación de idiomas que se dio especialmente entre los siglos XVI y XVII por los grandes movimientos migratorios ligados a los exilios religiosos y la circulación de obras traducidas a lenguas vernáculas (cuando los traductores no encontraban palabras equivalentes en el propio idioma, se las apropiaban adaptándolas). Peter Burke (2006) indica que, entre 1450 y 1750 se sumaron más de treinta y ocho mil palabras al idioma inglés, siendo el punto álgido los veinte años que separan 1590 de 1609. También es típico del período parodiar el lenguaje serio. Muestra de ello es el uso del latín macarrónico, término acuñado por el poeta Tifi Odasi a fines del siglo XV, que buscaba dar cuenta de la combinación de la lengua vernácula con rasgos morfológicos y sintácticos del latín. Esta apuesta luego fue muy explotada por Teofilo Folengo a comienzos del siglo XVI, quien además mezcló el resultado de Odasi con términos vulgares y expresiones dialectales. El resultado solía ser humorístico o satírico. Acerca del uso del latín macarrónico en la lengua inglesa entre los siglos XVI y XVII, puede revisarse el reciente estudio de Victoria Moul y Giulia Li Calzi (2022).

fiestas, tenía un vínculo profundo con sus raíces vernáculas y populares, consideradas más sencillas, materiales y verdaderas que las importadas por las lenguas jurídicas, académicas, nobles y episcopales ligadas al francés y al latín, idiomas usados especialmente por las clases altas.

Siguiendo a Claude Gaignebet, Laroque indica que hay tres imágenes que caracterizaban al simbolismo popular del período: (1) la circulación de ráfagas de aire, (2) un bestiario mítico y (3) la comida abundante. El primer punto refiere al consumo de alimentos que provocaban flatulencias con el objeto de estar a tono con las épocas ventosas, sugiriendo una sutil relación de analogía entre el micro y el macrocosmos. Además, se le atribuía una gran importancia al viento en la época de carnaval, ya que se asociaban las ráfagas con el retorno de las almas de los muertos que podían circular libremente durante el período festivo. En relación con el bestiario mítico, pueden señalarse tres categorías principales de animales: (2.1) los aptos para el sacrificio (como los gallos), (2.2) los que tenían cuernos (como el ciervo o el buey, representando lo salvaje y lo doméstico, respectiva y espejadamente) y (2.3) los que no tenían cuernos (como el burro, el caballo y el oso). Cada fiesta popular tenía su propio bestiario particular, que antaño cumplía el rol guardián totémico del poblado, y ahora era transformado en un conjunto de máscaras que indicaban emblemas sociales o sexuales. En cuanto a la comida abundante, en términos prácticos muy probablemente su ingesta estaba justificada por el inminente período de cuaresma. A un nivel simbólico, permitía llenar el cuerpo por completo e impedir que ingresaran vientos malignos²⁹. Además, la redondez ligada a la glotonería y contrapuesta al aspecto famélico de la cuaresma se vinculaba con la abundancia y la promesa de nuevos nacimientos. Ambas figuras, es preciso señalarlo, eran desproporcionadas: la exuberancia grosera del carnaval se enfrentaba al cuerpo mutilado y raquítico de la cuaresma (ver Imagen 3). Pero en la batalla entre los dos extremos se daba una convergencia tan universal como el acto de comer que convertía a la fiesta en un momento esencial de la experiencia humana (Burucúa, 1993, p. 33)³⁰. En

²⁹ Cabe destacar que el aire, entendido como uno de los elementos primordiales que componían las substancias del mundo sublunar, tenía una doble valencia: por un lado, era uno de los elementos más nobles (superado únicamente por el fuego), pero, al mismo tiempo, los demonios y espíritus malignos tomaban su forma del aire (en contraposición a los ángeles, que estaban formados por el éter). Al respecto, ver Tillyard (2011, pp. 61-66).

³⁰ De hecho, según indica el autor argentino, las élites comenzaron a ver con malos ojos la igualdad y la convergencia de clases que estaban implicadas en el acto de comer. Movidos por el deseo de establecer diferencias, “los poderosos inventaron los modales y segregaron al vulgo ordinario” (Burucúa, 1993, p. 35). Como consecuencia de este proceso, comenzó una gran circulación de libros de cocina. Es destacable, también, la publicación de *El Cortesano* (1528) de Baltasar Castiglione, que estipulaba cómo había que comportarse en la mesa.

conclusión, “en la exuberancia de la fiesta, la ambivalencia y la metamorfosis [podían] triunfar, otorgando un poder positivo y creativo a lo que normalmente [era] alarmante o deforme, y trascendiendo la diferenciación sexual junto con las oposiciones habituales entre lo que está arriba y lo que está abajo, el sufrimiento y la plenitud, la vida y la muerte” (Laroque, 1999, p. 49).

En el marco de la fiesta popular, además, se presentaban distintos espectáculos: *Mummers' plays*, *Robin Hood plays*, *Sword dances* y *Morris dances*. Todos incluían interludios de danza y diálogos grotescos, estaban interpretados por actores no profesionales y sus argumentos eran transmitidos oralmente de una generación a la siguiente. Esto provocaba, por supuesto, que con el tiempo fueran cambiando los actores y algunos detalles, pero en esencia seguían siendo los mismos espectáculos. Por lo general, eran de tres tipos: de combate entre héroes, de danza de espadas o de cortejo.



Imagen 3. *El combate entre Don Carnal y Doña Cuaresma* (1559) de Pieter Bruegel el Viejo (Museo de Historia del Arte de Viena). En la parte inferior del cuadro puede verse la lucha entre el carnaval y la cuaresma encarnados, respectivamente, en un hombre gordinflón (Don Carnal) y una señora raquíca (Doña Cuaresma). Nótese, además, que Don Carnal está montando un barril de cerveza, tiene un pastel en la cabeza, empuña una lanza con un jabalí y, gracias a su vestimenta colorida, se destaca su pene. Doña Cuaresma, en cambio, está postrada sobre un reclinatorio empujado por dos religiosos, tiene una colmena en la cabeza, empuña una lanza con dos arenques y a su lado hay unos magros panes. En el poblado hay muchos símbolos entremezclados que aluden al carnaval o a la cuaresma. Algo curioso es que, en el centro de la escena, iluminado con una luz que se difumina sobre todos los puntos, hay un bufón con una antorcha guiando a una pareja hacia afuera del cuadro.

También era típico que al final de cada representación se hiciera una colecta de dinero para pagar a los actores o a la Iglesia o, también, para solventar algún festín. Aun así, el objetivo de estas obras y danzas no era la recaudación de dinero o el beneficio económico de un grupo de actores, sino que lo central era la celebración misma. Esta característica era uno de los puntos principales que las diferenciaba de las festividades burguesas y aristocráticas (ibid., pp. 50-5). Al margen, lo que nos interesa de estos espectáculos, más allá del puro interés historiográfico o del dato estético, es que es posible constatar que hacia la época en la que Shakespeare empezó a escribir existía, encuadrada en estas fiestas y en estos espectáculos, una verdadera tradición dramática popular de la que, sin dudas, el dramaturgo pudo nutrirse.

2. Fiestas burguesas

En el marco de las celebraciones burguesas se destacan los espectáculos móviles generalmente montados en un vagón que se movía de ciudad en ciudad³¹ (*pageant*³²). En sus orígenes, estas representaciones estaban ligadas a la celebración del festival religioso del *Corpus Christi*, pero estas actuaciones fueron prohibidas luego de la Reforma. Si bien tales restricciones datan de 1547, estos espectáculos se siguieron presentando hasta la década del setenta, cuando comenzaron a secularizarse con la inclusión en ellos de

³¹ Las y los lectores pueden ver un ejemplo de este tipo de espectáculos al comienzo de la preciosa película *El séptimo sello*, de Ingmar Bergman, que, además, cuenta con una “danza macabra” sobre el final. La danza macabra (o danza de la muerte) fue un género artístico musical tardomedieval del que se conservan diálogos en verso que tratan sobre la universalidad de la muerte y el carácter perecedero de los goces de la tierra. Esta danza unía a todos los eslabones de la jerarquía social: desde los emperadores y el Papa hasta el último labrador o herrero, cualquier persona podía encontrar representación en ella porque mostraba que ningún ser humano, por encumbrado que fuera, podía escapar a la muerte. Algo similar a esta idea podemos encontrarlo en el diálogo macabro que tienen los dos sepultureros en la escena primera del quinto acto de *Hamlet*, de algún modo anticipado en el diálogo también macabro entre el rey Claudio y su “bufonesco” sobrino Hamlet en la tercera escena del cuarto acto, cuando conversan acerca de la muerte de los reyes y de los mendigos. En esta última conversación también se hace referencia a los *progress*, a las procesiones hechas por la Reina y su corte en la temporada de verano, de las que hablaremos en breve. Luego de que el príncipe hiciera referencia a la igualdad que todo ser humano tiene ante la muerte (“el gusano es el único emperador de la alimentación: nosotros cebamos a todas las criaturas para engordarnos a nosotros mismos, y nos engordamos a nosotros mismos para los gusanos” [4.3.21-22]), compara el camino que el gusano emprende en los cuerpos muertos con los aludidos progresos hechos por la realeza (“apenas mostraros cómo un rey” que ha sido comido por un gusano puede, luego, “ir de real excursión [*a progress*] por las tripas de un mendigo” al que, sin discriminación alguna, también comerá [4.3.26-27]). Esta simultaneidad dada entre lo desagradable, el temor y lo cómico es una muestra más del grotesco que pervive a lo largo y a lo ancho de toda la dramaturgia shakesperiana.

³² Esta preciosa y compleja palabra proviene del latín *pagina*, que puede significar “una escena presentada en un escenario” o “un escenario en el que una escena es actuada”. A su vez, también puede hacer referencia a las páginas de los manuscritos medievales, cuyas iluminaciones eran una muestra pictórica de lo que estaba escrito. En relación con los tópicos que aquí estamos tratando, el término designa a cualquier actuación que se desarrolle sobre una plataforma móvil (Laroque, 1999, pp. 55-56).

oficiales uniformados y juglares, además de que comenzaron a hacerse presentaciones en nuevas fechas que estaban en consonancia con el calendario secular. De esta manera, los *pageants* y sus músicos se convertirían en un elemento típico de las fiestas institucionales (ibid., pp. 55-9).

Además de este tipo de espectáculos, la burguesía contaba con las fiestas de las fraternidades de varones jóvenes que concurrían a las Escuelas y a las Universidades. Si bien había grupos de jóvenes estudiantes de distintas clases sociales, lo cierto es que había una clara división entre los jóvenes de las escuelas de oficios, más ligados a la cultura popular, y los que concurrían a las Universidades de Londres, Oxford o Cambridge, con conexiones o de procedencia aristocrática. Otro factor que hacía más exclusivas a este tipo de celebraciones era la ausencia absoluta de jóvenes mujeres. Las jóvenes tenían sus propios festejos, pero estos eran de naturaleza doméstica y se desarrollaban con total discreción. Las fiestas varoniles de las fraternidades, en cambio, resultaban rudas y hasta violentas o crueles con las personas excluidas y las cosas que se encontraban en el camino. Por lo general, sus objetivos principales eran los burdeles, en los que violaban a las prostitutas, y los teatros, en los que destruían la utilería y todo lo que hallaran a su paso. Como indica Laroque, si bien esta destrucción podría ligarse a la inminencia de la cuaresma, en la que todo lo relacionado al placer físico estaba severamente proscrito, resulta bastante paradójico que estos festejos estuvieran destinados a destruir espacios ligados al placer, y, en este sentido, parecen tener un sentido más punitivo que festivo. Los festejos de jóvenes burgueses podían resultar extremos, al punto que podían provocar enfrentamientos entre fraternidades o entre alguna fraternidad y los habitantes de la ciudad (ibid., pp. 59-64, 99).

Existe un tercer tipo de celebración burguesa que tiene una serie de características que la distingue de las fiestas populares y aristocráticas, y que es relevante para el desarrollo de la dramaturgia, especialmente la shakesperiana. Nos referimos a las que eran llevadas a cabo en el marco de las *inns of court*, pequeñas comunidades de estudiantes de derecho y juristas profesionales³³. François Ost (2016, pp. 43-54) indica que en Londres, para el momento en el que el Bardo vivió, existían cuatro de estas

³³ Estas posadas y cofradías contribuían a regular los excesos festivos. Como señala Burucúa, a partir del 1500 las autoridades comenzaron a mirar con sospecha las reuniones de jóvenes en distintos puntos de encuentro urbano que fagocitaban las amistades entre individuos de diversas clases sociales, por lo que buscaron “reglamentar” las alegrías: “la juventud fue objeto de un estricto control al obligarse a cada cual a inscribirse en las cofradías que tendrían a su cargo, precisamente, la organización de las fiestas” (Burucúa, 1993, p. 30).

posadas: *Lincoln's Inn*, *Gray's Inn*, *Middle Temple* e *Inner Temple*. Estas tenían un carácter cuasi monacal, lo que permitía que se conformaran verdaderas comunidades en su seno. Allí los jóvenes no solo se ocupaban de estudiar la jurisprudencia, poner en discusión las leyes vigentes o debatir sobre los límites del poder real, sino que compartían la cotidianeidad del día a día. Las comidas colectivas eran moneda corriente y, en el marco de una casa jurídica como las que estamos describiendo aquí, tenían el efecto simbólico de la eucaristía: se comía el cuerpo de la ley, que, a su vez, era interpretada como la garante del cuerpo social (Raffield, 2010, pp. 48-9). En estas comunidades jurídicas la apariencia era fundamental: se imponía “una política de la imagen, que [reforzaba] el sentimiento de pertenencia a una elite natural, y [contribuía] por otra parte a mantener la atmósfera teatral que impregnaba la vida de las *inns* hasta en los más mínimos detalles” (Ost, 2016, p. 49). En ellas, entonces, se daba una relación de reciprocidad entre el laboratorio de pensamiento jurídico que se desarrollaba en su seno y la retórica teatral. El estilo y la gestualidad de las puestas en escena tenían una enorme pregnancia en la pompa de los tribunales, cuyos rituales, procedimientos, trajes y lenguaje se nutrían del espectáculo de los tablados. A su vez, el teatro tomaba los casos y la compleja lengua hablada en los tribunales como inspiración. Muestra de ello son el juicio a Shylock en *El Mercader de Venecia*, el juicio ficticio de Lear a sus hijas mayores en *Rey Lear* o las discusiones sobre los problemas sucesorios y de los dos cuerpos del rey en los dramas históricos, por solo nombrar algunos ejemplos. Según Ost, “las *inns of court* representaban el centro de la vida literaria londinense, y el foco del debate de ideas que se desarrollaban en ella” (ibid., p. 46). En efecto, Shakespeare frecuentaba estos establecimientos y, sin dudas, pudo nutrirse de los debates que se daban en su interior. Incluso, es sabido que al menos siete de sus obras fueron representadas en las *inns* (con posibles modificaciones adaptadas a este público en particular)³⁴.

3. Fiestas aristocráticas

Las fiestas aristocráticas, por su parte, estaban divididas en las ocasiones ceremoniales (como las coronaciones) y los entretenimientos, que eran organizados a lo largo del año y que estaban subdivididos, a su vez, en dos: los festejos invernales (la

³⁴ Ost indica que esta codependencia culmina con la ejecución de Carlos I en 1649. Es significativo que esta ruptura coincida con la declinación del teatro (que terminó por perder la batalla contra las autoridades municipales y los puritanos), de las *inns* (ahora reemplazadas por las cortes y los tribunales) y, en términos generales, de la idea de la magistratura como un arte teatral.

temporada de fiestas [*Season of the Revels*]) y los progresos de verano (las ya aludidas travesías hechas por la reina, que involucraban su visita a distintas provincias del Reino). Si bien los festejos eran de distintos tipos, se caracterizaban por ser inmutables y cíclicos, ya que estaban gobernados por un calendario fijo que indicaba el lugar, el tiempo y la forma en la que tenían que llevarse a cabo.

Las coronaciones y los ascensos al trono eran ocasiones únicas que involucraban pompa y cierta clase de espectáculos que no podían compararse con los propios de los festivales populares o burgueses. En contraposición con estos, se evitaba a toda costa que hubiera desórdenes o insubordinaciones. Si bien estos espectáculos no estaban completamente cerrados al pueblo bajo, sí operaban algunas barreras financieras que impedían que todo el mundo asistiera a todos los festejos (como las justas, los torneos de caballeros o los bailes de máscaras) (Laroque, 1999, pp. 65-7).

En la temporada de fiestas, la corte retornaba a Londres para pasar el invierno luego de los progresos de verano. Era en ese momento cuando comenzaban los festejos de navidad, que podían incluir entretenimientos de distinto tipo (música, danzas, bailes de máscaras, producciones teatrales, etc.). Los dramas eran presentados por compañías de actores profesionales, que recibían su pago correspondiente, o por *amateurs* de las clases altas solo por el honor de actuar ante la reina. Una vez concluida la noche de reyes (el 6 de enero, fiesta también conocida en nuestra lengua como epifanía o doceava noche), la corte podía mudarse a otros castillos donde se desarrollaban momentos rituales, como la ceremonia de lavado de pies. Durante este período de fiestas, se estilaba designar un *Lord of Misrule*, un rey paródico y clownesco que tenía autoridad durante todo el período de fiestas (ibid., pp. 67-8, 151). Esta costumbre no era exclusiva de las casas aristocráticas o de la realeza, sino que también podía presentarse en escuelas, universidades e incluso en las *inns of court* (Ost, 2016, p. 51). Al estar reñida con la educación religiosa, fue uno de los puntos de ataque de los puritanos, hasta que progresivamente fue cayendo en desuso.

Los progresos de verano servían para que el pueblo conociera a sus reyes. El programa de festejos incluía fuegos artificiales, espectáculos móviles, banquetes, bailes de máscaras, caza y otros entretenimientos rurales. La reina Isabel fue bastante entusiasta de estos festejos, que duraron hasta el último tiempo de su reinado. Jacobo, por el contrario, parece haber sido más reticente: aunque continuaron durante su gobierno, el número de fiestas lujosas y privadas aumentaron durante su reinado, en detrimento de los

festejos a puertas abiertas³⁵. Vale aclarar que los progresos de verano (y, en general, toda fiesta que estuviera abierta al público) no eran simples pasatiempos frívolos, sino que constituían medios sumamente eficaces para propagar la ideología nacional, religiosa y monárquica del período. Como sostiene Laroque, “los festivales ayudaban al soberano a ganar el apoyo del pueblo tanto personalmente para sí mismo como para sus políticas, una tarea que se hizo más sencilla cuando, luego de la Reforma, el soberano se convirtió en la corporeización de los poderes espiritual y temporal” (1999, p. 71). La realeza, incluso, podía durante estas festividades servir de mediadora entre el pueblo y las autoridades municipales y religiosas que se oponían a su espíritu festivo, especialmente en el caso de los puritanos, que condenaban fuertemente todo posible atisbo de paganismo o cualquier resabio de catolicismo en los festejos populares. De esta manera, las fiestas cooperaban tanto en el fortalecimiento de las políticas religiosas y del sentimiento nacional como en el culto a la persona de la reina o del rey. Esto, por supuesto, sirvió para secularizar los festejos y reemplazar progresivamente el calendario que hundía sus raíces en las saturnalias romanas para poner sus nuevos fundamentos en una nueva colección de sentimientos cívicos, nacionales y monárquicos.

4. Fiestas comunes: matrimonios, bautismos y funerales

Además de las fiestas típicas de cada estrato social, encontramos las ceremonias y fiestas privadas, que, sobra decir, no se regían por el calendario y estaban presentes en todos los eslabones de las jerarquías: los bautismos, los matrimonios y los funerales. Como es de esperarse, el matrimonio de una pareja rural no tenía las mismas características que una boda real³⁶, pero la celebración seguía siendo virtualmente la misma y, aunque fuera estrictamente una cuestión familiar, era entendido como un asunto

³⁵ De hecho, durante el reinado de Jacobo se sucedieron varios escándalos sexuales que pusieron en tela de juicio a la aristocracia en su conjunto. Su reinado fue caracterizado, entre otras particularidades, por una buena cuota de promiscuidad y desenfreno al interior de la corte. Esto provocó un enorme desagrado popular, impugnación que fue fagocitada por el puritanismo, cuyos valores estaban reñidos con la suntuosidad cortesana. Sumado a ello, se comenzó a ligar a la corte y a la nobleza con la homosexualidad, que era una aberración para la ética puritana. Ciertamente es que siempre hubo libertinaje sexual entre las clases acomodadas acostumbradas al ocio, la vida holgada y el ejercicio del poder, pero la tolerancia social a este tipo de desenfreno varía según cada época. Según Lawrence Stone, esta mirada reprobatoria por parte de la burguesía (cada vez más individualista y afín a los valores puritanos) fue uno de los tantos factores que contribuyeron a la crisis de la aristocracia. Cf. 1985, pp. 295-298.

³⁶ Stone indica que el contrato matrimonial aristocrático incluía el compromiso por parte del padre de la novia de proporcionar “una importante suma en metálico, conocida con el nombre de dote, que se pagaba ordinariamente en varios plazos durante un año o dos, el ajuar y las joyas de la novia, y generalmente el banquete de la boda también. Este último era una orgía pantagruélica que en ocasiones duraba varios días, en los que se comía y bebía sin tasa” (1985, p. 286).

comunitario. Los bautismos y los matrimonios eran festejos llenos de algarabía, en los que se comía, bebía, bailaba y reía luego de las ceremonias religiosas correspondientes. Incluso las familias más pobres podían realizar festejos ampliados, ya que se estilaba en los estratos más bajos contribuir con la comida y la bebida de los banquetes. En los festejos podía haber juglares, danzas e incluso bailes de máscaras. Esto se acentuaba en las bodas, en las que la fiesta adoptaba un sentido simbólico-ritual de fertilidad destinado a la nueva pareja. Además, tenía una función similar a las del día de San Valentín y al *May Day*, en los que se desarrollaban ritos amorosos y las y los jóvenes tenían licencia para conocerse y acercarse (ibid., pp. 167-170).

Los funerales, en contraposición al momento solemne al que estamos acostumbrados en nuestros días, también eran una ocasión de festividad: “en la Edad Media y en la época isabelina, la muerte estaba obsesivamente omnipresente, así como el vínculo indisoluble que la unía a las fuerzas del mundo de los vivos, en el marco de una tradición popular todavía cargada de superstición y creencia en la magia” (ibid., p. 170). Los funerales eran una oportunidad, para la familia y el grupo social afectado, no solo para honrar la memoria del fallecido, sino también para reafirmar sus sistemas de valores y creencias por medio de rituales. No necesariamente eran momentos angustiantes, sino que era típico que fueran momentos relativamente jocosos y ambivalentes, ya que se entendía que la risa tenía el poder de devolver vida. La muerte no era percibida como un vacío o como el umbral hacia la nada³⁷, sino como el otro lado de la vida, que en cierto modo la prolongaba y con la que se podía restablecer el contacto durante las noches de invierno y especialmente en celebraciones como *Hallowe'en* y la noche de todos los santos (ibid., pp. 170-1).

A partir de 1580, y especialmente con la austeridad introducida por la Reforma, muchos de estos rituales fueron modificándose y declinando. Para el momento en el que Shakespeare comenzó a escribir (ca. 1589), la fiesta ya era uno de los objetos principales de debate ideológico y religioso: los ataques de los puritanos se volvieron constantes al

³⁷ En un libro reciente, Vinciane Despret nos recuerda que esta forma de entender la muerte (como vacío o como apertura a la nada) es, en realidad, minoritaria: “la idea de que los muertos no tienen otro destino más que la inexistencia demuestra una concepción de su estatus muy local e históricamente muy reciente” (2021, p. 15). Unas líneas más adelante, agrega que “esta concepción oficial se volvió entonces ‘la’ concepción ‘dominante’, o más bien deberíamos decir la concepción ‘dominadora’, en la medida en que aplasta a las otras y les deja poco lugar. Síntoma de esta dominación, la teoría del duelo se volvió una verdadera prescripción: ‘debemos hacer el *trabajo* del duelo’. Fundada sobre esa idea de que los muertos solo tienen existencia en la memoria de los vivos, insta a estos últimos a cortar todos los lazos con los fallecidos. Y el muerto no tiene otro rol que jugar más que el de hacerse olvidar” (2021, p. 16, el énfasis es de la autora). Más adelante volveremos sobre este asunto.

ver en los festejos vestigios intolerables de paganismo y la fuente del desorden y la violencia. Pero, al mismo tiempo, la fiesta continuaba siendo sumamente popular, tanto en la ciudad como en las zonas rurales, por lo que también devino una fuerte herramienta de propaganda política que le otorgaba a la reina una gran popularidad y la ayudaba a forjar un sentimiento mítico en derredor de la dinastía Tudor. Como resultado, proliferaron muchísimas obras en las que los artistas se valían del pasado grecolatino y del folklore local para elaborar piezas didácticas, lo que provocaba un resurgimiento de una cultura que corría el riesgo de volverse cada vez más marginal. De este modo, “la fiesta, un elemento que ya era importante en la representación imaginaria popular del mundo y la temporalidad, se convirtió en el factor clave para el *ethos* que triunfó tanto en el campo como en la ciudad” (ibid., p. 172).

La fiesta en la dramaturgia shakesperiana

Los festejos populares, burgueses y aristocráticos funcionaron como semilla y caldo de cultivo de muchas de las historias que Shakespeare luego adaptaría para el escenario profesional. La ambivalencia propia de la fiesta permeó el drama shakesperiano: la tragedia y la comedia se superponen en sus piezas, pasando rápidamente de una a otra, lo que produce efectos sumamente grotescos. La diferencia entre el tiempo rural y el ciudadano también funciona como elemento tensionante que provoca las tribulaciones de un conjunto de personajes que anhelan tranquilidad y permanencia en un mundo en constante cambio. La fiesta, cuando es recuperada de manera explícita en el drama shakesperiano, no tiene siempre el mismo significado. Según Laroque (ibid., pp. 173-5), los elementos festivos en las comedias y romances aparecen para perturbar el orden y, luego, dar paso a una resolución, cuya nueva organización está en armonía con el cambio generacional y con la alternancia entre invierno, verano, esterilidad y fertilidad. En el caso de las obras históricas, la fiesta aparece para poner en cuestión la posesión y el traspaso del poder³⁸. En las tragedias, por último, los dispositivos festivos se presentan

³⁸ Como indican Herbert Weil y Judith Weil, la yuxtaposición de historia y comedia (que se manifiesta por lo general con elementos festivos populares, como las escenas de la taberna en las dos partes de *Enrique IV*) tiene como resultado una síntesis provocativa y potencialmente subversiva, ya que tensiona la relación entre verdad histórica y dramática. Si bien este asunto excede los propósitos de la presente investigación, no deja de resultar relevante el problema de la verdad en relación con lo expresado en las obras. Es, en efecto, un tema al que volveremos más adelante para tratar el decir veraz bufonesco. Vale por el momento dejar indicado que Shakespeare, más que enfocarse en la rigurosidad de datos históricos o en la significación filosófica subyacente en sus obras, parecía interesado en mostrar el carácter escurridizo y equívoco de la historia. Dicho de otro modo, más que poner de manifiesto una supuesta Verdad unívoca, nos muestra que

como un vehículo de la discordia, la exclusión y el caos, es decir, como evidencia de la imposibilidad de recuperar la armonía.

Esto no quiere decir, desde ya, que los dramas isabelinos en general ni los shakesperianos en particular pretendieran conformarse como un mero reflejo de los problemas ideológicos, políticos o religiosos del período. Como señala Weimann (1987, pp. 174-5), el teatro del Bardo no se ocupaba simplemente de “reflejar” los asuntos de su tiempo. Más bien, Shakespeare parece haber descubierto que los problemas de su época podían convertirse en un material fructífero para el arte. Esta integración puede identificarse en las tramas superpuestas que conviven en algunos de sus dramas, como *Noche de reyes*, *Como gustéis*, *Rey Lear* o *Enrique IV*. Cuando nos adentramos en la lectura (o contemplación) de estas obras, nos percatamos de que las historias de Sir Toby y María en *Noche de Reyes*, de Jaques y Touchstone en *Como gustéis*, de Edgar y su padre en *Rey Lear* o de Hotspur o de los personajes de la taberna de *Enrique IV* no son simples subtramas de relleno, sino que expresan otras formas de evaluar las acciones de los personajes principales, algo que proporciona profundidad y fuerza a la obra, además de hacerla más llevadera y accesible para todos los espectadores.

Debemos recordar que el teatro se alzaba como el medio popular por excelencia y se orientaba principalmente al estrato popular, en contraposición con la poesía o los textos redactados en prosa, cuyos destinatarios eran los estratos elevados³⁹. En contraste con estas formas de cultura, el texto escrito no era lo principal, sino la puesta en escena en un teatro que muchas veces incluía otros entretenimientos (como luchas de animales). En este sentido, el teatro era principalmente un espacio destinado a la diversión del pueblo y, por eso, era un instrumento privilegiado de comunicación. Durante este período se entendía que el pueblo era mucho más susceptible a lo que podía contemplar mediante el sentido de la vista, por oposición a los oídos educados de los nobles y aristócratas (Laroque, 1999, pp. 179-180).

Esto no implica que solo concurrieran al teatro los estratos bajos de la sociedad. El teatro era multidimensional: incluía referencias a la corte, hacía uso del elevado

lo que creemos que es un dato es, más bien, lo que podemos recordar o lo que optamos por creer. Al respecto, ver Weil y Weil (2007, pp. 27-28).

³⁹ La clara excepción a esta afirmación es la lucha de textos en prosa de la “controversia Marprelate”, que enfrentó a puritanos y antipuritanos, de la que nos ocuparemos en breve. Estos textos, como veremos, son los que introdujeron el grotresco a la dramaturgia isabelina. Eran escritos sumamente graciosos, plagados de insultos y juegos de lenguaje, y sus destinatarios eran personas pertenecientes a todos los estratos. De hecho, la popularidad de la controversia fue tal que el personaje ficticio de Marprelate siguió resonando hasta la guerra civil.

lenguaje universitario y del popular, se servía de las herramientas paródicas de las fiestas y era un espacio en el que cohabitaban reyes y bufones. En palabras de Laroque, “solo un teatro que atraía a estratos sociales tan diversos podía abarcar perspectivas lo suficientemente múltiples como para dar lugar a la expresión de tantos temas y puntos de vista contradictorios” (ibid., p. 181). Resulta curioso, pero ello no lo hace menos cierto, que los sectores populares y aristocráticos compartieran gustos tan similares a la hora de disfrutar entretenimientos. Weimann indica, además, que en el momento en el que Shakespeare escribía no existía aún una diferenciación tajante y cristalina entre las clases plebeyas y la burguesía, por lo que era usual que las unas y la otra compartieran gustos y entretenimientos (1987, p. 185). El teatro era un sitio al que concurría toda la jerarquía social, desde los eslabones más bajos hasta los más altos, lo que lo transformaba en un espacio realmente diverso.

A fin de cuentas, no por nada la regulación y el control del teatro se convirtieron en un asunto político crucial durante el Renacimiento. En sus estudios, Jean Howard indica que, así como la subsiguiente época burguesa se valdrá de la cultura impresa para fomentar la formación de sujetos autorregulados, en este período se utilizaban los espectáculos teatrales como herramienta de control y diseminación ideológica (1994, pp. 1-21). Esto no quiere decir, desde ya, que los escenarios fueran una simple extensión del poder monárquico, sino que era un espacio de disputa, ya que se comprendía su enorme poder persuasivo y su potencia para promover cambios sociales o socavar poderes establecidos. No es que el teatro fuera subversivo en sí mismo. De hecho, fueron la literatura y los discursos antiteatrales los que contribuyeron a la imagen del teatro y sus actores profesionales como criminales. En este sentido, el teatro podía servir a una enorme variedad de intereses: participó en la producción de la diferencia de clase y género y en la de centros y periferias culturales, pero también era un espacio en el que se produjeron intersecciones entre discursos diversos cuyos conflictos abrieron el campo a profundas disputas políticas. En este sentido, debe reconocerse en la base de todo discurso triunfal la disputa y la lucha que lo conforman. El conflicto se manifiesta, así, como el elemento fundante de todo orden.

La historiadora indica que las obras teatrales contribuyeron en buena medida a la construcción y jerarquización de las diferencias de raza, clase, religión y género. No solo mostraban y reforzaban ciertas relaciones, sino que también podían tensionarlas y hasta cuestionarlas. Además, no debe olvidarse que las obras escritas en este período eran, por lo general, producto de un trabajo colectivo que podía dar lugar a contradicciones y

contrapuntos al interior de un mismo texto. En este sentido, “más que como signos de un fracaso estético, estas incompatibilidades pueden ser leídas como trazas de una lucha ideológica, de diferencias en el marco de una maquinaria de creación de sentidos culturales” (ibid., p. 7). El teatro del período era, en definitiva, una forma de cultura fuertemente autocrítica y autoconsciente: entendía perfectamente que estaba creando ficciones, que podía manipular a la audiencia y establecer negociaciones entre el mundo representado y el mundo que presentaba a sus espectadores. Dicho de otro modo, el teatro renacentista incorporó innumerables elementos del mundo social compartido, pero también versó sobre el teatro mismo, sus alcances y sus límites.

Un estudio acerca del teatro renacentista es, en este sentido, un estudio explícitamente político, ya que nos habla de una manera estetizada sobre la formación de subjetividades y sobre las relaciones políticas, ideológicas y económicas de un período que sentó las bases de la Modernidad. De nuevo: no se trata de que el teatro sea un mero espejo que refleja el mundo y las relaciones sociales. El teatro, más bien, resulta una herramienta legítima para comprender nuestro mundo compartido, ya que se ubica en el espacio paradójico de un umbral: nos aporta la distancia necesaria para tener perspectiva, sin dejar de estar situado en el mundo que pretendemos estudiar. De este modo, no pretende posicionarse como un punto arquimédico o neutral, sino como una perspectiva política y crítica.

El teatro del período que aquí nos interesa estudiar es deudor de variadas tradiciones, como vimos hasta aquí. Nos encontramos ante una expresión artística que buscaba recuperar ciertas nociones clásicas grecolatinas, sin dejar de lado la tradición festiva y carnavalesca popular, ni al naciente humanismo que ya había logrado ejercer su hegemonía en escuelas y universidades. Este último, según Weimann, “aunque seguía siendo profundamente deudor del estudio de los clásicos y de conceptos tradicionales, como las analogías jerárquicas y ‘la gran cadena del ser’⁴⁰, ahora era capaz de cuestionar su significado y validez mediante conflictos imaginativos con principios más prácticos y

⁴⁰ La idea de la “gran cadena del ser” fue muy importante durante el período isabelino y jacobino. La noción que encierra esta metáfora es que existía una cadena que conectaba a Dios con todas sus criaturas. Esta imagen hunde sus raíces en el *Timeo* de Platón, aunque fue difundida principalmente por los neoplatónicos. La cadena era entendida también como una “escalera”, ya que funcionaba como fundamento metafísico de los estamentos jerárquicos a nivel social, pero también de las jerarquías a nivel cósmico. Todos los elementos de la creación (vegetales, animales y minerales, planetas e incluso ángeles) tenían sus jerarquías. Ahora bien, esta cadena no solo permitía a las personas entender y aceptar el lugar que ocupaban en la jerarquía social y cósmica, sino que también atribuía funciones que hacía único a cada eslabón de la cadena. Volveremos a esta idea en más de una ocasión. Para un tratamiento más cuidado de esta cuestión puede revisarse el clásico estudio de Arthur Lovejoy (1983) o el ya citado texto de Tillyard (2011), especialmente los capítulos 4 y 5.

revolucionarios” (1987, p. 179). Lo que vemos, entonces, no es la aplicación de un conjunto de elementos doctrinarios en la escritura de una obra teatral, sino herramientas imaginativas que iluminan de una manera peculiarísima la experiencia humana.

El mundo del entretenimiento isabelino, por supuesto, no se restringía únicamente a obras teatrales. Todos los esparcimientos podían, por momentos, convertirse en escenarios crueles y hasta subversivos, pero lo cierto es que no molestaban a una monarquía que prefería el regocijo de un pueblo festivo a los complots sediciosos de uno descontento. No debe olvidarse, por otro lado, que los teatros por lo general estaban ubicados en los suburbios, lo que permitía que no hubiera un control tan estricto del contenido de las piezas. Además, por las características propias del teatro de la época, mucho de lo que se presentaba en escena era improvisado: “la payasada irreverente, la improvisación y los gestos subidos de tono eran formas potenciales, en el escenario, de hacer del drama representado un fenómeno ideológico más complicado de lo que podría sugerir la interpretación del guion censurado” (Howard, 1994, p. 12). Quienes sí se mostraban verdaderamente escandalizados eran los puritanos, que eran vistos como aguafiestas tanto por los estratos populares como por los aristocráticos. Resulta notable esta animosidad compartida por los estratos bajos y altos de la sociedad, complicidad que generaba la ilusión de romper las barreras de clase gracias a la alegría propia de la fiesta (Laroque, 1999, pp. 186-7). Esta curiosa fraternidad se mostraba en algunas ocasiones en las tramas de ciertas obras teatrales como *Noche de reyes*, *Sueño de una noche de verano* o las dos partes de *Enrique IV*, dramas que nos permiten ver el mundo isabelino en miniatura. A fin de cuentas, no por nada Shakespeare nos legó la idea del mundo como escenario.

El Bardo de Avon fue particularmente hábil a la hora de incluir ese mundo festivo en sus obras y mantener, al mismo tiempo, un cierto refinamiento que le permitió obtener la protección y el financiamiento que su compañía teatral precisaba para su sustento y mantenimiento. Pero procedamos con un poco más de cuidado: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de que el “mundo festivo” permea las obras de Shakespeare? No estamos hablando única y necesariamente de la inclusión de fiestas propiamente dichas en los dramas (aunque de hecho las haya), sino de un conjunto de características que son propias de la fiesta (particularmente de la popular, pero también de la burguesa y la aristocrática) y con las que muy probablemente el Bardo se familiarizó gracias al espíritu festivo de la *Merry England*. Aquí nos interesan tres grandes cuestiones. En primer lugar, el grotesco y su necesaria alianza con la degradación y la ambivalencia. Como ya hemos

esbozado, Shakespeare explota los recursos grotescos y logra alterar, gracias a ello, las convenciones teatrales de la época. En segundo lugar, el desorden del tiempo. Este tópico es fundamental para comprender el trastocamiento (característicamente festivo) que el dramaturgo percibía en el mundo; hablamos aquí del desajuste del tiempo de la vida y la muerte, del mundo de las palabras y los valores, del espacio y el tiempo de aparición política. Aclaremos una vez más: hablamos de *tópicos festivos*, pero con ello no buscamos significar una alegría anodina. Muy por el contrario, si algo intentamos remarcar en el curso de este texto es su carácter grotesco: los tópicos festivos pueden despertar en nosotros alguna sonrisa, pero esa reacción viene acompañada de una profunda contrariedad que nos impide acomodarnos plácidamente en la comedia del mundo. Estos dos tópicos fundamentales (el grotesco y el desorden del tiempo) encontrarán su corporeización en la tercera característica de la fiesta que nos interesa: los bufones. En efecto, una clara muestra del espíritu festivo en las obras de Shakespeare es la aparición de personajes como Touchstone, Feste, el *fool* de Lear o Falstaff (por nombrar solo a algunos de sus bufones más conocidos), que eran tanto *objeto* como *sujeto* de risa y estaban íntimamente unidos a la trama de las piezas. Dicho de otro modo, si suprimiéramos estos personajes de las obras de las que son parte, difícilmente podría sostenerse el argumento del drama. Esto nos da la pauta de que los personajes populares no eran incluidos para burlarse de la cultura plebeya o como un mero alivio cómico. La astucia de los comentarios y las capas de juegos de lenguaje que caracterizan sus intervenciones los legitiman como personajes insoslayables que aportan perspectivas diferentes a las de los protagonistas de las obras. Dedicaremos a continuación sendas secciones a profundizar sobre las dos primeras de estas tres cuestiones. Las y los lectores tendrán que esperar hasta el tercer capítulo para encontrar un estudio teórico sobre estos personajes y a la segunda parte para el análisis de casos específicos, aunque inevitablemente se hagan alusiones más generales al asunto a lo largo del texto.

El grotesco

En 1814, E. T. A. Hoffmann se preguntaba, al contemplar los grabados de Jacques Callot (1592-1635), “¿por qué no me hartó de mirar tus estampas extrañas y fantásticas?”⁴¹. Basta echar un vistazo rápido a *La tentación de San Antonio* (1635) para

⁴¹ Recuperado por Wolfgang Kayser (1964, p. 44).

entender lo que el escritor alemán intenta decirnos: de hecho, *no podemos “echar un vistazo rápido”*. El grabado nos atrapa; nos obliga a acercarnos y llevar a cabo un verdadero escrutinio (ver Imagen 4). En cada figura que posamos la mirada hallamos fascinación y repugnancia: pero esta convergencia de sensaciones se da de manera simultánea y superpuesta. Estamos ante la presencia del grotesco.



Imagen 4. *La tentación de San Antonio* (1635) de Jacques Callot (National Gallery of Art, Washington DC)

Algo hemos dicho acerca de este término unas líneas más arriba, a propósito del carnaval y de ciertas características propias de la fiesta popular de la *Merry England*. Acerca de la primera cuestión, habíamos indicado que uno de los elementos que caracterizaban al espíritu festivo carnalesco era el realismo grotesco. En función de tal concepto, hicimos hincapié en la ambivalencia y la degradación que permitían que los contrarios se superpusieran en el marco de las celebraciones. Vimos, también, cómo gracias al grotesco era posible romper las interconexiones cifradas que ligaban a las cosas con sus significados. Hicimos una pausa similar cuando trabajamos el carácter material de las fiestas populares: el mundo se desintegraba en pequeñas partículas que podían ser engullidas y, gracias a ello, era posible apropiárselo y dar cuenta de él. Nos detuvimos brevemente en el concepto para indicar que el mismo no debía ser pasado rápidamente por alto ya que, como veremos, se trata de un término fundamental para comprender la dramaturgia shakesperiana.

Recuperemos ahora la prosa de Wolfgang Kayser para abordar el concepto con más cuidado:

Para el Renacimiento, el término *grotesco*, empleado para designar un determinado arte ornamental, sobre la base de estímulos recibidos de la antigüedad, encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, quiere decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones. (1964, p. 20)



Imagen 5. *Los proverbios flamencos* (1559) de Pieter Brueghel el Viejo (Gemäldegalerie, Berlín).

El Renacimiento se reapropió del grotesco⁴². Si hicimos hincapié en el arte pictórico es porque este fue la punta de lanza de un movimiento que, poco más tarde, también hizo su incursión en la literatura de la mano de la “controversia Marprelate”, de la que hablaremos en breve. Hasta aquí habíamos dejado indicado que los artistas más

⁴² El interés por el arte grotesco continuó por varios años. Entre 1610 y 1640 se introdujeron en Inglaterra grandes cantidades de arte italiano, alemán y flamenco, a causa del afán de la aristocracia del período por lo exótico. Entre los pintores que pasaron a ser protagonistas de colecciones privadas podemos destacar a Rafael, Durero y Brueghel. Este incremento en el interés por tales artistas venía aparejado con un nuevo ideal cultural del hombre virtuoso, cuyo interés principal estaba puesto en profundizar la apreciación de las artes en general y formar una colección privada. Es también durante fines del siglo XVI y comienzos del XVII que muchos aristócratas comenzaron a mostrarse más interesados en convertirse en mecenas o protectores de artistas, entre ellos, las compañías de actores. Cf. Stone, 1985, pp. 314-321.

representativos en el mundo del arte plástico eran El Bosco, Brueghel el Viejo y Arcimboldo. Cada uno aportó al grotesco una nueva cuota de profundidad, pero sus obras respetaban lo que Kayser indica como distintivo del mismo: la convergencia simultánea de cosas, características y elementos que suelen presentarse de manera diferenciada, en un juego relativamente libre con la experiencia familiar, pero con trazas angustiosas y siniestras. El grotesco nos muestra un mundo en el que el orden normal de las cosas se ha trastocado.

El resultado es cuasi onírico. A fin de cuentas, no por nada muchas de las pinturas de estilo grotesco fueron denominadas “sueños de pintores”. Esto podemos notarlo en las pinturas del Bosco: sus cuadros nos muestran visiones libres, soñadas e imaginadas, de mundos nocturnos habitados por personajes que podrían haber salido de una pesadilla. Es un arte que pone de manifiesto los horrores del infierno y las bondades del paraíso, pero entremezcla esos mundos haciendo cohabitar elementos que parecen fuera de lugar. Con las pinturas de Brueghel el Viejo nos topamos con el hecho de que ese mundo onírico ha logrado acercarse e invadir el cotidiano⁴³. Tomemos como ejemplo *Los proverbios flamencos* (ver Imagen 5): lo que encontramos en esta pintura es la puesta en escena de un gran número de dichos y sentencias (como “el mundo está vuelto al revés”, “ser un mordedor de pilares” o “hacer un tejado con tartas”). Está claro que, si los tomamos de manera literal, el resultado es necesariamente disparatado. Brueghel juega con ese disparate y nos muestra un universo ciertamente hilarante. Pero, si miramos de cerca, también podemos encontrar elementos perturbadores. Como señala Rocco Carbone, en el cuadro hay una duplicación: a la derecha del centro de la escena hay una persona suplicándole a un hombre que aparenta ser Jesús y que porta una barba falsa. Hasta aquí, estamos ante un efecto cómico. Pero si subimos la mirada y la giramos levemente hacia la izquierda, también encontramos una representación muy similar en la que un hombre le suplica a una especie de diablo, un humanoide con ramas en la cabeza y cara deformada. La imagen es ciertamente perturbadora. Pero hay algo más. No se trata de que

⁴³ En palabras de Kayser: “No se supo ver qué fue lo que tomó Brueghel de Bosch. Es simplemente: la experiencia de un mundo distanciado. En Bosch, la experiencia del distanciamiento repercute solo en la periferia de lo diabólico, y forma parte del ‘tormento’ infernal, así como lo quimérico, lo espectral, lo sádico, lo obsceno, lo maquinal y otros. Pero en Brueghel avanza... hacia el centro del campo visual convirtiéndose ahora [...] en una especie de ‘hipótesis inventiva’ plástica, a partir de la cual el mundo ordinario se contempla con interés frío” (1964, p. 37). La idea de que estos pintores están proponiendo en sus pinturas una hipótesis inventiva plástica es particularmente potente porque, como veremos, el grotesco tiene una fuerza subversiva que parece surgir de una manera peculiar de ver y representar el mundo. En este sentido, el grotesco no es solo un movimiento estético, sino que también es una forma de dar respuesta y actuar en el mundo.

simplemente nos incomode la presencia de lo feo en lo bello. ¿Qué es lo que produce el grotesco que resulta tan perturbador?

Para responder tendremos que remontarnos a los orígenes del término. Ya lo dijimos: el grotesco tiene su génesis en la arquitectura y, particularmente, en el arte ornamental de un conjunto de grutas ubicadas en la vasta geografía romana antigua. Si bien el vocablo que da origen a este término es italiano (napolitano o siciliano), lo cierto es que habría servido para identificar un arte importado, una “moda bárbara” mal recibida por los intelectuales de la declinante república. El arquitecto Marco Vitruvio, por ejemplo, dedicó una sección de su *De architectura* a hablar “de la pintura en las paredes”. En ella indica que “los antiguos” (i.e. los griegos) usaban las paredes, las cornisas y los techos para ilustrar historias de héroes, dioses y guerras. Esta costumbre pervivió, pero se vio afectada por “el depravado gusto de estos tiempos”, por el que sus contemporáneos se empeñaron en pintar “antes monstruosidades que representaciones de cosas verdaderas”. En fin, estamos ante imágenes de cosas que “ni existen, ni existieron, ni menos pueden existir”, que llevan a los hombres a creer que un junco puede sostener un techo o que un tierno tallo puede resistir el peso de una persona sentada (Vitruvio, 1787, pp. 178-81).

Si dejamos a un lado la comicidad que provoca semejante grado de indignación ante la pintura de disparates y monstruosidades en las paredes de grutas y casas, podemos concentrarnos en la preocupación del intelectual romano. ¿Qué es lo alarmante de la aparición y subsiguiente propagación de esta forma de arte que no respeta la simetría ni proporción alguna con la belleza? ¿Cuál es el peligro que encierra el grotesco? A pesar de que el odio a lo plebeyo parece ser una constante en las vidas de las civilizaciones occidentales que puede llevar a más de un intelectual indignado a decir sandeces, dudosamente Vitruvio podría pensar realmente que los hombres y las mujeres de su época iban a creer que un candelabro podía sostener el frontispicio de una casa por el solo hecho de ver un dibujo que lo retrataba. No. El peligro no puede ser ese. Más bien, como expresa Soledad Croce, “que lo grotesco sea la posibilidad de representar el interior mismo del infierno se convierte en una denuncia y, de esta manera, es una forma de resistencia” (2012, p. 24). Hemos dado con algo interesante: la representación del mundo común como un desquicio monstruoso, como un instrumento desafinado, como una sumatoria de fragmentos divergentes, como un cuerpo descoyuntado, como un tiempo en descomposición, todo ello junto y dado de manera simultánea puede constituir una forma de denuncia y resistencia. El grotesco pone de manifiesto algo que también

encontrábamos en la fiesta popular: que nuestras identidades no pueden definirse por completo y que somos seres corporales, frágiles, indefinidos y abiertos a la contingencia.

Pero no nos confundamos: el grotesco no es un arte pedagógico. Dicho de otro modo, cuando nos enfrentamos al arte grotesco, no nos encontramos ante una lección que pretende impartir un artista con su obra. Más bien, como sostiene Kayser, mediante el grotesco se busca exponer el carácter incomprensible e inexplicable del mundo cotidiano. Tampoco se trata aquí de burlarse del mundo plebeyo: no estamos frente a un simple “alivio cómico”. El grotesco le da profundidad tanto a la cómica escena de la taberna como a la idílica escena pastoral: le agrega la dimensión de lo abismal. Aquí, la risa convive con el horror.

Recapitulemos. El grotesco era uno de los elementos característicos del espíritu festivo medieval y renacentista. A su vez, las fiestas y saturnalias proporcionaron estructuras que sirvieron a la dramaturgia shakesperiana. No es pues sorprendente que desde el movimiento romántico hasta nuestros días se insista en el carácter grotesco de las obras del Bardo. Lo que aquí queremos subrayar es que este carácter no es inocente: las obras del dramaturgo inglés no nos permiten acomodarnos tranquilamente en la comedia del mundo y entretenernos cándidamente con una puesta en escena, sino que ponen ante nuestros ojos un espejo que nos devuelve una imagen perturbadora. Pero, como vimos, ese reflejo no parece estar demasiado distorsionado. Por el contrario, pone de manifiesto aquello que a menudo intentamos ocultar u olvidar, pero que es parte constitutiva de nosotros mismos y del mundo en el que vivimos y del que inevitablemente formamos parte. El grotesco muestra, para decirlo de otro modo, que nuestro mundo común y aquello que lo ordena (las instituciones, los cuerpos de leyes, los acuerdos y pactos) descansa sobre un terreno grumoso y conflictivo. El grotesco nos recuerda que aquello que hemos expulsado para alcanzar la tranquilidad va a retornar para reclamar su inclusión. Al ubicar esas trazas inquietantes y siniestras en la superficie, el grotesco nos permite tomar distancia de nosotros mismos y adoptar una perspectiva crítica. De este modo, este tipo de arte se constituye como una forma de denuncia y resistencia, ante la que podemos reaccionar con una risa ambivalente que reconoce su legitimidad. Pero si no podemos lidiar con esta crítica de trazas siniestras, es posible que el grotesco provoque terror.

Si tenemos en cuenta este recorrido, no es casual que esta forma de arte haya tenido un ingreso combativo a la literatura isabelina. En efecto, esto es lo que signó la Controversia Marprelate, que enfrentó a puritanos y antipuritanos en una guerra literaria

de caricaturas e insultos variados que definió, en buena medida, el paisaje de la Inglaterra literaria de Shakespeare. Detengámonos entonces, brevemente, en este hecho histórico. Desde la introducción del ideario protestante en la religión oficial inglesa y la fundación de la Iglesia anglicana, el puritanismo había buscado borrar los rastros del papismo por todos los medios posibles. A pesar de sus esfuerzos, en 1583 fue designado arzobispo de Canterbury John Whitgift, un afamado anti-puritano que no parecía estar reñido con los resabios del catolicismo en la religión oficial. Su ascenso determinó que el movimiento puritano comenzara a pasar progresiva pero sostenidamente a la clandestinidad. Gracias a la imprenta del simpatizante Robert Waldegrave, que tras su encarcelamiento empezó a ser operada por John Hodgkins, un grupo de predicadores comenzó a publicar entre 1588 y 1589 un conjunto de textos que satirizaban y se burlaban ácidamente de la jerarquía eclesiástica inglesa firmados bajo el pseudónimo de Martin Marprelate. Estos textos tuvieron una amplia circulación y se volvieron altamente populares, al punto que la Iglesia tuvo que tomar la decisión de emprender un contraataque.

El primer intento de refutar los textos puritanos fue de los propios obispos, que buscaron responder con largos y serios tratados sobre la corrección de la ortodoxia de la Iglesia. Como es de esperarse, el resultado fue un fracaso estrepitoso. El éxito de los textos firmados por Marprelate se debía a una novedad en el estilo y en el tono de la escritura, resultado de la mezcla de prédica religiosa, bufonería, sátira y un uso coloquial del lenguaje, junto a una buena cuota de insultos personales y un uso laxo de rumores y chismes que circulaban en la época (Rhodes, 1980, p. 4). El resultado de estos textos era una marcada desdivinización de la jerarquía eclesiástica: todo lo que aparentaba ser puro y digno era degradado⁴⁴ (Poole, 1998, p. 100). La escritura seria de los altos mandos de la Iglesia poco tenía para hacerle frente a un conjunto de textos que despertaban la carcajada en propios y ajenos. La astucia puritana pasó a ser un gran problema al que la jerarquía anglicana no sabía cómo hacer frente. Fue entonces que esta jerarquía decidió recurrir a literatos y dramaturgos que pudieran afilar sus plumas y dar batalla en el mismo sardónico nivel. Es así como entraron en el combate John Lyly y Thomas Nashe, entre otros.

⁴⁴ En su *Epístola* (texto satírico que responde a la *Defensa* de John Bridges, deán de Salisbury y, más tarde, obispo de Oxford), Marprelate escribe: “Desgraciados monstruosos e impíos, que para mantener sus propios procedimientos escandalosos mezclan así el cielo y la tierra, y harían que el espíritu de Dios fuera el autor de libros profanos” (2001, pp. 48-9).

Los afamados escritores tuvieron un gran éxito y pudieron hacer frente a Marprelate, convirtiéndolo en un chivo expiatorio cuyo sacrificio permitía purgar una época que el propio Marprelate veía como corrupta. En su *Almond for a Parrot* (1590), Nashe decidió hacer alusión al nacimiento del predicador, gracias al cual “la naturaleza se purgó a fondo”, ya que pudo deshacerse de “todas sus imperfecciones” (2001, p. 8). Martin era, desde la óptica del contraataque, la causa y el síntoma no solo de las enfermedades políticas y religiosas del período, sino del mundo en general. Su nacimiento había permitido que la naturaleza se purgara de toda imperfección al expulsar de su vientre al predicador, cuya podredumbre funcionaría ahora como una enfermedad infecciosa que atacaría al mundo común. De este modo, la muerte del predicador se tornaba una necesidad de primer orden. En su *Pap with an Hatchet* (1590), Lyly entrecruzó vida y muerte en una imagen ciertamente macabra que buscaba dar cuenta del fallecimiento de Martin. Allí, el cadáver de Marprelate –cuya barriga estaba tan hinchada de alcohol que parecía que estaba por dar a luz– era observado por un narrador que terminaba percatándose de que en realidad el predicador estaba simulando su muerte gracias a las estratagemas que le había enseñado una prostituta: “Cuando me di cuenta de que se había enmascarado en sus túnicas rebeldes, me atreví a quitarle la mortaja que lo cubría, para que todo el mundo pudiera ver al viejo tonto [*old fool*] bailar desnudo” (2001, p. 13).

El predicador Martin se convirtió, de este modo, en una nueva caricatura del puritano a la que no estamos tan habituados hoy en día. Desde esta óptica, el típico puritano no es el Malvolio de *Noche de Reyes* (un aguafiestas pomposo y prejuicioso que se escandaliza por las fiestas y el jolgorio de sus congéneres), sino un payaso glotón, lujurioso y terrenal, pero que precisa ser corregido, castigado y expiado para lograr un retorno seguro a la vida en comunidad. No debemos olvidar, en este sentido, que los escritos de Nashe y Lyly en la controversia eran panfletos con prédicas antipuritanas destinados a una sociedad que estaba acostumbrada a las ejecuciones públicas, las luchas descarnadas de animales y las fosas comunes. Como indica Neil Rhodes, la imagería grotesca que introdujo esta controversia oscila entre lo cómico y lo repugnante, entre lo exuberante y lo admonitorio (1980, p. 17).

Las imágenes que construyeron los literatos contratados se nutrieron de los recursos provistos por el grotesco, que, como vimos, ya estaba instalado desde hacía unos años en el campo pictórico. El objeto predilecto de estos escritores fueron los vicios y los pecados capitales que comenzaron a encarnarse en estereotipos repugnantes que

permitían atar cómica y macabramente a la fealdad con la maldad. La deformidad moral y espiritual comenzaba así a ligarse con la deformidad física. Estas figuras graciosas y monstruosas comenzaron a reclamar su espacio en los tablados, lugar de representación por excelencia en el período isabelino. El desenlace de la inclusión de los dramaturgos en la controversia religiosa era de esperarse: las formas literarias, que la jerarquía eclesiástica pretendía que nacieran y murieran con la lucha antipuritana, sobrevivieron a la destrucción de la imprenta de Waldegraves y el aprisionamiento y tortura de Hodgkins y los predicadores congregados bajo el nombre de Marprelate. Los nuevos personajes monstruosos nacidos de esos combates y esas plumas comenzaron a filtrarse subrepticamente en los escenarios y se convirtieron, ellos mismos, en nuevas amenazas para el *statu quo*. Marprelate había muerto, pero, como buen personaje grotesco, había dejado espacio para el nacimiento de un nuevo conjunto de personajes jocosos, cuestionadores y terrenales. Por supuesto, la escritura este tipo de textos se convirtió en una práctica peligrosa una vez concluida la amenaza de los predicadores puritanos. De hecho, algunos teatros se vieron obligados a cerrar sus puertas por permitir la puesta en escena de obras que se hacían eco de la controversia Marprelate.

Tiempo y mundo

Hemos visto hasta aquí cómo aquello que caracterizaba al carnaval y la fiesta renacentista logró filtrarse en diversas formas culturales hasta alcanzar la literatura isabelina en general y la shakesperiana en particular. Gracias a ello, podemos ver con un poco más de claridad aquello que comenzó como una afirmación hipotética, a saber, que la fiesta es un elemento estructurante en los dramas del Bardo de Avon. Nuestro foco en esta sección estará puesto, ahora sí, exclusivamente en su dramaturgia, para mostrar cómo la famosísima sentencia hamletiana “*The time is out of joint*” (1.5.186) puede convertirse en una marca que recorre toda la obra del autor. No por nada la polisemia de esta expresión se convirtió en un profundo objeto de indagación y crítica. Sea que la consideremos únicamente en su idioma original o que busquemos una traducción que le haga justicia, el sentido de la frase no resulta enteramente transparente. ¿Se refiere “*time*” al *tiempo* que el príncipe vive, en el que el trabajo de duelo no puede tener lugar, por lo que aparecen fantasmas del pasado y del futuro a asediar su presente dislocado? ¿O al *mundo* que tiene un desarreglo tal de creencias y costumbres que impide una comprensión adecuada de las palabras y su relación con las cosas? ¿O al *tiempo y el espacio de la*

política en la obra, cuyo desorden se palpa en el trastocamiento de las jerarquías, en la aparición de los espectros que rondan, de las personas que no se entienden y de los tiempos y costumbres que no se respetan? ¿O se trata más bien de una crítica de todo este desorden en *el propio mundo del dramaturgo*? ¿Podrá ser todo esto junto?

Debemos recordar, como ya se indicó más arriba, que el tiempo, en el período isabelino, no era percibido como un flujo continuo que marcha en una dirección clara ni como una categoría neutra susceptible de ser medida y caracterizada por la imposibilidad de repetirse a sí misma. El tiempo era percibido como discontinuo, desigual y cíclico. Si bien los solsticios de verano e invierno, los equinoccios de primavera y otoño, los aniversarios y las fiestas estacionales servían como puntos de referencia que estructuraban el tiempo, su percepción estaba lejos de ser clara, transparente y unívoca. El principal rol que tenía el tiempo era el de prescribir prohibiciones y proporcionar códigos de conducta adecuados para el período específico que se estaba transitando en un momento determinado. Desde la perspectiva popular, el tiempo “era un espacio misterioso en el que interactuaban fuerzas, a veces benévolas, a veces malévolas, objeto de impaciente expectación o de ansiedad por parte de individuos y grupos por igual” (Laroque, 1999, pp. 201-2). Se entendía que existía un ritmo que debía ser respetado, en el que se producía la secuencia pendular entre contrarios: día y noche, verano e invierno, vida y muerte.

Como indica Laroque (*ibid.*, p. 203), la visión pendular del tiempo tenía dos consecuencias. En primer lugar, producía la tendencia a idealizar el pasado como una época dorada que se presentaba como inaccesible, aunque nunca se terminaban de perder las esperanzas de retornar eventualmente a ella. En segundo lugar, provocaba que el tiempo fuera representado como una cosa concreta y material: cada estación o cada mes del año era simbolizado por emblemas específicos que permitían crear un lenguaje figurativo. Esta percepción del tiempo suscitaba profundas interconexiones y resonancias entre el micro y el macrocosmos, además de proveer una compleja red de símbolos, imágenes y emblemas de los que un dramaturgo podía valerse para hablar del tiempo en términos más familiares.

Ahora bien, dijimos también que, con las modificaciones introducidas por la Reforma, la percepción del tiempo y del mundo se vio afectada. La formulación hamletiana, si bien inserta en la trama de la obra, parece estar haciéndose eco de una serie de transformaciones en la propia época del dramaturgo. En efecto hay, por parte del joven príncipe, una nostalgia o un anhelo de una época anterior en la que su padre todavía vivía

en amoroso lazo con su madre y en el que todo el mundo se le presentaba de manera más sencilla. Pero este recuerdo no se presenta de manera cándida: Hamlet, a fin de cuentas, es un personaje que habita una tragedia. Volvamos entonces, una vez más, sobre algo que ya hemos dicho: el tópico de la fiesta y las características que le son propias no aparecen del mismo modo en las tragedias que en las comedias, y veámoslo ahora un poco más de cerca.

Tomemos el asunto que trabajamos en el punto anterior: el grotesco. La construcción de un personaje con rasgos ambivalentes en el marco de una comedia complica la trama, pero tiene efectos benéficos. Así, Rosalind en *Como gustéis* puede ser una joven noble que se transforma en un varón rústico que da consejos de amor a su enamorado mientras ambos mantienen una relación con claros tintes homoeróticos, hasta que finalmente la confusión se desenreda y pueden concretar nupcias según los cánones cisheteronormados. Sabemos –lo hemos trabajado– que esta conclusión no nos devuelve los mismos personajes que al comienzo: ellos han tenido que volver a conocerse a sí mismos (sus deseos, sus limitaciones y sus prejuicios) para dar lugar a un desenlace que conforme a los preceptos morales, religiosos y genéricos de la época, sin que por ello se alcancen identidades transparentes, cerradas o en completa armonía consigo mismas. El tiempo de la obra es, a su vez, discontinuo, desigual y cíclico. Incluso hasta llega a ser nostálgico. Pero esta forma familiar de percibir el tiempo se da en el marco de una comedia, por lo que es posible alcanzar un nuevo orden y, con él, la felicidad, la justicia y el amor, al menos para las y los personajes con quienes tendemos a empatizar.

En el contexto de una tragedia, el tiempo discontinuo, desigual y cíclico funciona de una manera distinta porque, como ha dicho George Steiner, “el teatro trágico nos afirma que las esferas de la razón, el orden y la justicia son terriblemente limitadas y que ningún progreso científico o técnico extenderá sus dominios” (2012, p. 23). Hamlet tiene un anhelo por el tiempo pasado, sin dudas, pero en cierto punto sabe que vengar la muerte de su padre no va a restaurar esa *aurea aeta*. Estamos ante una situación ciertamente intrincada: el príncipe no puede saber qué es lo que va a suceder, pero también sabe que no puede volver a esa época. Él mismo lo admite sobre el final de la pieza cuando sostiene que en su corazón se daba una especie de lucha (5.2.4). Eduardo Rinesi califica su tragedia como una tragedia de la acción: “la tragedia de un sujeto obligado a actuar (o a *no* actuar: no importa –digamos mejor, entonces: obligado a *vivir*–) en un mundo *acerca del cual no sabe ni puede ni pretende saberlo todo*” (2011, p. 74). Pero el problema de Hamlet es que, si bien todavía habita el universo trágico, tiene una grotesca doble ciudadanía

proporcionada por su pertenencia, yuxtapuesta a su participación en la familia real y el mundo de la corte, a la célebre Universidad de Wittemberg: el príncipe es también el esbozo de un hombre moderno. Está, podríamos decir, a mitad de camino entre el honorable y enérgico Laertes y los razonables y medidos Horacio y Fortimbrás. Es por ello que Agnes Heller puede decir que Hamlet es el único personaje en la dramaturgia shakesperiana que busca toda la verdad, verdad que, desde su forma de entender el mundo, tendría que estar completamente libre de ficciones (2002, p. 31). Esa pretensión es una ilusión vana, pero no deja de estar presente en el corazón del melancólico príncipe.

A su vez, también dijimos que el tiempo festivo tiene que ver tanto con el mundo de los muertos como con el de los vivos. En el marco de la fiesta, estos mundos se acercan hasta casi fusionarse, sobre todo en algunas fechas especiales como *Hallowe'en*, pero, como vimos, las transacciones entre los dos mundos eran moneda corriente especialmente en la mitad invernal religiosa del año. Si este intercambio era tan usual, ¿por qué perturba tanto la aparición del espectro al comienzo de *Hamlet*? En primer lugar, porque el príncipe no sabe qué tipo de espíritu está frente a él. Como ya explicamos, era usual en tiempos de celebración atiborrarse de comida para evitar el ingreso de espíritus malignos a los cuerpos. Habiendo dicho esto, tiene sentido que el joven procediera con precaución. En segundo lugar, porque nosotros, las y los espectadores, sabemos que se trata de una tragedia. Sea un espíritu benévolo o uno malévolo, el desenlace no puede ser clemente. Como sostiene Steiner, “el personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional” (2012, p. 22). El problema de Hamlet, y este es el tercer motivo por el que la aparición del espectro es particularmente perturbadora del orden, es que pretende comprender por completo el problema, hallar la Verdad libre de ficciones y proceder de la manera más prudente y racional posible para resolver el conflicto. El Hamlet estudiante universitario y aprendiz de las bondades del racionalismo quiere desprenderse de los espectros, saldar las deudas existentes y realizar el trabajo de duelo. Pero el Hamlet príncipe medieval vive en un mundo en el que no se puede simplemente hacer un trabajo de duelo que asegure que los espectros no rondan. Como vimos, durante este período la muerte no era pensada como un evento definitivo y era usual que los espíritus reaparecieran de distintas maneras. Como si esto fuera poco, la deuda que el joven tiene entre manos no puede ser medida bajo la lógica racional: estamos hablando de una deuda honorífica, que deja una mácula en su familia aristocrática, medieval y trágica. Las deudas de honor solo se saldan con sangre, pero siempre queda un resto, un nuevo espectro, que reclamará su inclusión. Dar

fin al conflicto es imposible en el marco de la tragedia. No podemos más que reafirmar lo que ya dijimos: los elementos típicos de la fiesta y, en particular, del tiempo festivo estructuran el drama shakesperiano, pero su aparición no es unidimensional: adoptará distintas características dependiendo de si nos enfrentamos a una tragedia, una comedia, un romance o un drama histórico.

Pasemos, ahora, a glosar con un poco más de cuidado la sentencia hamletiana que describe el mundo que le ha tocado vivir y revisemos algunas de las traducciones posibles. La más obvia de ellas podría ser “el tiempo está descoyuntado”, considerando que “tiempo” resulta el equivalente castellano de “*time*”, y “*out of joint*” referiría, como apuntan Ann Thompson y Neil Taylor, a la metáfora de huesos rotos, fuera de su coyuntura, es decir, “descoyuntado” (2017, p. 257). Traducción obvia, sí, pero no por ello menos interesante: sostener que el tiempo se encuentra dislocado de su propia coyuntura (algo que tiene en el castellano un vínculo ineludible con la historia) no es una afirmación menor. De hecho, como indica Jacques Derrida (1998, p. 32), tan pronto *time* se piensa como temporalidad (como aquello que el tiempo hace posible), se abre el campo para pensarlo como *historia* (como los tiempos que corren, como una época) y como el *mundo* mismo (es la propia actualidad la que se encuentra “descoyuntada” y, con ella, todo lo que cae bajo su égida).

The time is out of joint, entonces, puede ser interpretado como un desorden, un desajuste, un trastorno del tiempo. Si leemos rápidamente la obra *Hamlet*, es posible detectar que hay tiempos que no se están respetando. El primero que salta a la vista, y que tiene al melancólico príncipe danés sumamente perturbado, es el tiempo de duelo (1.2.143-157). Desde su perspectiva⁴⁵, el tiempo de luto que merecía su padre no fue respetado: apenas un mes después de enviudar –algo que Hamlet resalta cuatro veces en su soliloquio–, su madre ya se había casado con su cuñado. Hasta un animal (“una bestia privada de razón”) habría llorado “por más tiempo” su pérdida. El tiempo está tan fuera de sus goznes que hasta los seres irracionales proceden con mayor cautela y prudencia que los gobernantes de un reino. Hay, sin dudas, una sanción moral por parte de Hamlet en la enunciación de su espanto. Podría decirse, siguiendo la traducción al francés de

⁴⁵ Y probablemente desde el punto de vista del reino en general, considerando *la premura* de Claudio por resolver los problemas pendientes *con tanta prisa*. En 1.2.1-7, el nuevo rey manifiesta la urgencia con la que tienen que ser tratados los problemas que aquejan a Dinamarca en general y a la Corte en particular: como buen político sabe que tiene que apresurarse a poner orden al dislocamiento general, pero su apuro es demasiado evidente y doloroso. También Horacio, cuando se encuentra con Hamlet unas líneas después del primer soliloquio, admite que el funeral de su padre fue demasiado cercano a las bodas de su madre (1.2.175-178).

André Gide⁴⁶, que el tiempo ha sido “deshonrado”, pervertido, torcido: se ha dado rienda suelta a la *hybris* que trastoca y tuerce el sentido más arcaico de la justicia como rectitud⁴⁷. Hamlet denuncia, entonces, que vive en una época injusta, deshonrosa, en la que las costumbres más estimadas y los valores más fundamentales están pervertidos. El príncipe se percata de que las palabras que antaño ordenaban el mundo (justicia, honor, respeto, fidelidad) han perdido su antigua transparencia. Su época se le antoja corrupta y podrida (Rinesi, 2018, p. 26).

Además, este tiempo resulta anacrónico consigo mismo porque se encuentra asediado por fantasmas del pasado y espectros del futuro (Derrida, 1998, pp. 17-25; Rinesi, 2018, p. 23). El fantasma del difunto rey hace su aparición al comienzo de la obra con el objeto de que su hijo vengue su muerte sin perjudicar, en esa acción, a su madre. ¿Este espectro no es, acaso, una forma que adoptan los valores de un pasado deshonrado que exigen ser ponderados y respetados tal y como lo demanda la tradición? Pero, a su vez, ronda durante toda la obra la presencia de otro espectro: el de Fortimbrás, cuya invasión es inminente y aqueja continuamente a Claudio. Ese nuevo príncipe es, a fin de cuentas, quien vendrá a poner término a la tragedia y a inaugurar una nueva época racional y positiva alejada de los valores honoríficos que signaban la cosmovisión del viejo mundo hamletiano. El mundo (*the time*) en el que vive el príncipe Hamlet está tironeado entre dos universos de valores, entre dos figuras espectrales que lo asedian exigiendo su reconocimiento. No es por nada que Derrida advierte que el asedio “es histórico, cierto, pero no *data*, no se fecha dócilmente en la cadena de los presentes, día tras día, según el orden instituido de y por un calendario” (1998, p. 18). Los fantasmas se desplazan con el movimiento de la historia exigiendo su reconocimiento y su inclusión en el tiempo y en el mundo de los vivos. En ese *time*, entonces, que está descoyuntado, dislocado, deshonrado, asediado por el pasado y el futuro; en ese *time* en el que los tiempos no se

⁴⁶ Recuperado por Derrida (1998, p. 33). Al respecto, resulta interesante señalar que esta traducción de Gide (*cette époque est deshonorée*) es la que aparece en la colección de “La Pléiade” de Gallimard de 1959. Lo cierto es que, para ese momento, el traductor ya llevaba muerto 8 años y no hay registro de que la haya aprobado. Las versiones que sí autorizó Gide son *l'époque est disloquée* [dislocada] en 1922, *cette époque est dévergondée* [corrompida, viciada, podrida] en 1945 y *cette époque est désordonnée* [desordenada] en 1946 y luego reimpressa en 1947 y 1949. Si bien el sentido moral de *deshonorée* puede encontrarse anticipado en la versión de 1945, lo cierto es que el trabajo que Derrida realiza sobre esta traducción en *Espectros de Marx* bien puede deberse a un equívoco en la lectura del filósofo argelino, a un error de tipeo o, quien sabe, a una astucia editorial. Sea como fuera, este paso de comedia devenido en reflexión filosófica no deja de invitar a seguir pensando: lo haya querido Gide o no, lo cierto es que la sentencia hamletiana efectivamente puede leerse con un tono moral. Agradezco enormemente a Eduardo Rinesi por indicarme este precioso entresijo que trabajó con la colega Antonia García Castro en un texto reciente (2023).

⁴⁷ Sobre esta forma de entender la justicia, es muy recomendable el precioso texto de Armando Poratti (2000).

respetan y las costumbres no se guardan. Se trata de un tiempo (un mundo) trágico en el que las respuestas de la política han llegado demasiado tarde o demasiado temprano para conjurar la sucesión escandida de masacres que espera a los personajes a lo largo de la obra.

Pero además de este desorden del tiempo, la historia y el mundo “exterior”, Hamlet le dice al espectro de su padre que lo recordará “mientras la memoria tenga un sitio [*seat*] / en este globo trastornado [*distracted globe*]” (1.5.96-97). Encontramos, nuevamente, el señalamiento de *algo más* que está dislocado. ¿A qué se refiere Hamlet con esta expresión? Thompson y Taylor indican tres significados posibles, sumamente interesantes: que el príncipe recordará a su padre en tanto y en cuanto (1) *su* memoria tenga algún poder sobre su *shattered frame* (enseguida veremos cómo podría volcarse esta expresión al castellano); (2) *la* memoria (en general) constituya una fuerza en este mundo [*globe*] desordenado; (3) se pueda encontrar un sitio [*seat*] en este teatro trastornado llamado *The Globe* (2017, p. 249 [n. 96]). Estos dos últimos sentidos siguen haciendo referencia a cierto mundo “exterior”: ya sea en el teatro del mundo o en el tablado, en ambos casos puede detectarse un desorden. Aun así, la formulación no deja de ser interesante. El sentido (3) es casi un chiste: ¿cómo podrá recordar el personaje Hamlet a su padre si no se puede asistir (*find a seat*) al tablado en el que se representa la obra? Si todo el mundo ha devenido un escenario (“*All the world is a stage*” [2.7.142] dice el melancólico Jaques en *Como gustéis*), es preciso que, además de los actores, existan espectadores que contemplen, piensen y vivan la obra representada. Dicho de otro modo, ¿qué sentido tiene una obra teatral si no hay nadie allí para verla? ¿Qué sentido tiene el tablado, la historia, el mundo, el tiempo, si no hay sujetos que actúen, observen, piensen, en suma, *encuentren su sitio* en el teatro del mundo?

Si se considera el sentido (2), Hamlet nos advierte el problema del olvido y las peligrosas consecuencias que este tiene en las relaciones sociales y políticas. ¿Qué sucede –podríamos preguntarnos– cuando el olvido comienza a estructurar nuestras relaciones? ¿Qué tipo de vínculos familiares y políticos pueden construirse desde el olvido? ¿Cómo se puede volver a pensar en un ordenado cuerpo político que opere desde la legitimidad cuando ronda el espectro de la usurpación? La relevancia política de la memoria como elemento estructurante de un mundo diferente al conocido aparece aquí con toda su potencia. El príncipe Hamlet parece percatarse de que la racionalidad moderna en ciernes se ocupará de dar una transparente explicación pretendidamente lógica a lo que está sucediendo, borrando (*olvidando*) la violencia que signa la tragedia. La naciente historia

que se escriba a partir del momento de la llegada del nuevo monarca precisa un origen racional, medible y pacificado que dé paso al mejor de los mundos posibles⁴⁸. Pero volvamos. Lo que interesa aquí es la advertencia hamletiana de que podrá recordar a su padre, y en particular su asesinato y la usurpación del trono, en tanto y en cuanto la memoria siga siendo una fuerza en el mundo. ¿Pero cómo –debemos preguntarnos– puede conformarse como fuerza activa allí donde *the globe/the time* se encuentran desordenados?

El sentido (1) hace referencia a la memoria *de* Hamlet, dando a entender que *the globe* es, nada más y nada menos, su propia cabeza. Ya ha sido estudiado muy cuidadosamente cómo pervive en el interior del príncipe (y, en general, de muchísimos personajes de la obra shakesperiana) una lucha de valores, fuerzas y significados, lucha que termina siempre en una pérdida, en el reconocimiento de que toda decisión implica dejar algo afuera del *shattered frame*. Resulta particularmente interesante esta traducción al inglés moderno del original *distracted globe*. El término *shattered* refiere a algo que ha sido conmocionado y trastocado, pero, a su vez, *to shat something* tiene un sentido más fuerte dado que nombra algo que es destrozado completamente y se usa, en particular, para referirse a la destrucción de creencias, sentimientos o esperanzas de una persona o grupo de personas. A su vez, *frame* refiere por lo general a una estructura, un “marco”, que, en el caso de los seres humanos y los animales, es el cuerpo. Pero *frame*, además, puede indicar una serie de ideas generales que funcionan como el fundamento o la estructura de una época, de un tiempo, de un sistema de creencias. ¿Podrá Hamlet recordar adecuadamente a su padre si su *frame/globe* ha sido conmovido, trastocado y destrozado?

Panorama desconcertante, si los hay: ¿existe algo –*cualquier* sistema, cosa, personaje o relación– que no se encuentre completamente trastornado en el universo hamletiano? ¿Será este desorden algo exclusivo de esta obra o podrá traspolarse a otras? Por supuesto, no nos ocuparemos de revisar todas y cada una de las obras dramáticas de Shakespeare (por limitaciones formales, por respeto a la rigurosidad, por benevolencia con las y los lectores y para salvaguardar una mínima cuota de razón). Es preciso,

⁴⁸ Aquí resulta indiferente si la fórmula corresponde a un optimismo leibniziano o a un pesimismo schopenhaueriano. La cuestión es que *hay* un sentido, que existe algo que nos permite comprender al mundo. De este modo, mientras se esté afirmando la posibilidad de *conocer* al mundo, de darle orden y significación, el apartamiento de una visión trágica del mundo se torna evidente debido a que los filósofos trágicos (o ‘terroristas’ como prefiere llamarlos Clément Rosset) no tienen una ‘visión del mundo’, sino que son incapaces de ver el mundo, ya que éste no ha sido constituido de una vez y para siempre. No hay, *no puede haber*, orden (Rosset, 2013, pp. 18-24). La nueva época racional que seguirá al período shakesperiano necesitará ser anti-trágica.

entonces, un recorte. Analizaremos muy brevemente –y con el foco puesto *exclusivamente* en el problema del tiempo– una tragedia, una comedia sombría, un drama histórico y una comedia.

Empecemos por la tragedia, por la simple cercanía genérica con la obra que nos proporcionó los disparadores acerca del problema del tiempo. Revisemos *Rey Lear* (1605), que será objeto de próximas cavilaciones. El argumento gira en torno al destino de las tierras del rey Lear, quien decide dividir las y confiarlas a sus tres hijas: Goneril, Regan y Cordelia. Basándose en una medición del afecto que ellas le profesan, el rey establece que recibirá la mejor herencia aquella que lo ame más. Las dos hermanas mayores hacen falsos y elogiosos discursos que les sirven para engañar a su padre, y, gracias a ello, obtienen sus tercios correspondientes. Al llegar el turno de Cordelia, la menor de las hermanas confiesa que nada tiene para decir, ya que su amor queda demostrado día a día. Lear, decepcionado, abdica de su rol paterno para con ella y reparte entre las hermanas mayores la tierra que originalmente estaba destinada a la menor, manifestando, a partir de su pobre declaración, “nada obtendréis de nada [*nothing will come of nothing*]” (1.1.90). A pesar de las advertencias que el leal conde de Kent le hace a Lear, el rey desprecia a Cordelia, divide su reino en dos y destierra al conde. Cordelia, humillada por su padre frente a sus pretendientes de Francia y Borgoña, finalmente se desposa con el primero, quien declara: “muy hermosa Cordelia, tú que eres la más rica siendo pobre, / la más valiosa siendo rechazada, la más amada siendo despreciada, / de ti y de tus virtudes me hago dueño” (1.1.252-5). El desequilibrio de fuerzas ya se torna patente en esta instancia de la obra, en la que la confusión de órdenes comienza a desarrollarse. La otrora más amada por su padre queda en un instante absolutamente degradada y entregada como un elemento despreciable del reino. Por ello, no sin cierto asombro el rey de Francia expresa “¡dioses, dioses! Es raro que surja de su fría negligencia / mi amor con esta ardiente reverencia” (1.1.257-8).

Mientras tanto, el conde de Gloster, preocupado por las recientes decisiones tomadas por Lear, va al encuentro de su menor e ilegítimo hijo Edmund, a quien encuentra leyendo una carta supuestamente escrita por Edgar, su hijo legítimo mayor. Engañado por Edmund, el conde de Gloster piensa que Edgar está urdiendo planes en su contra. Descorazonado, el Conde realiza una predicción que signará el desarrollo de la obra:

Estos recientes eclipses del sol y de la luna no nos presagian nada bueno; aunque el conocimiento de la Naturaleza pueda razonarlo de esta o de la otra manera, la Naturaleza misma se ve acosada por los efectos subsiguientes. El amor se enfría, la

amistad se pierde, los hermanos se dividen. En la ciudad hay motines; en los campos, discordia; en los palacios, traición, y se quiebra el lazo entre el hijo y el padre. Este villano mío [Edgar] cumple con la predicción; aquí vemos al hijo contra el padre; el rey se desvía de la vía natural; y ahí tenemos al padre contra el hijo. Ya hemos visto lo mejor de nuestro tiempo: intrigas, falsedad, traición, y todos los ruinosos desórdenes [*ruinous disorders*] nos siguen inquietamente a nuestras tumbas. (1.2.103-14)

Estamos ante una nueva formulación del tópico del desorden del tiempo y del mundo: toda disposición, relación, persona o cosa se encuentra en un ruinoso desorden. Cierto es que esta reflexión se hace en función de un engaño que deriva en una serie de equívocos y malos criterios. ¿Pero no es justamente este el punto? Los personajes viven y actúan en un mundo descoyuntado. El error de juicio del conde respecto de sus hijos es una muestra más del desorden y la tragedia en la que se hallan inmersos los personajes. Tal y como sostienen Kenneth McLeish y Stephen Unwin, todo el desarrollo subsiguiente parece ser la consecuencia de tomar por verdadero aquello que está errado o pervertido. La búsqueda de una respuesta racional a una serie de premisas erradas va inevitablemente en contra de los personajes trágicos que habitan la obra (2014, pp. 334-5). En relación con ello, es particularmente lúcida la reflexión solitaria de Edmund una vez que ha abandonado la habitación donde espera su encolerizado y afligido padre:

Esta es la maravillosa estupidez del mundo [*the excellent foppery⁴⁹ of the world*] que, cuando anda mal nuestra fortuna, a menudo por excesos de nuestra propia conducta, echamos la culpa de nuestros desastres al sol, la luna y las estrellas, como si fuéramos malvados por necesidad, necios [*fools*] por compulsión celestial, pícaros [*knaves*], ladrones y traidores por influjo de las esferas, borrachos, mentirosos y adúlteros por forzada obediencia a la influencia planetaria, y cuanto hay de malo en nosotros por una imposición divina. (1.2.119-27)

Será gracias a su astucia, y a la ingenuidad de su padre y de su medio hermano, que intentará obtener una herencia que por derecho no le corresponde. Tal accionar, el mismo Edmund lo admite, nada tiene que ver con la disposición de los astros o el capricho divino⁵⁰. Hombres y mujeres toman sus decisiones en el dislocado mundo que habitan y

⁴⁹ En relación con este término, Foakes indica que si bien puede pensarse como un sinónimo de “estupidez”, *fops* es un sinónimo de *fool* (Shakespeare, 1997, p. 118 [n. 14]). Este dato resulta interesante porque distancia este término aquí usado por Shakespeare de sus derivas contemporáneas: actualmente, alguien *foppish* es una persona que se ocupa demasiado de su apariencia: una suerte de *dandy*. En los tiempos del dramaturgo y hasta la década de 1670, *a foppish person* era *a foolish person*. El origen de este término es sajón y proviene del verbo alemán *foppen*, que significa burlarse de alguien. Nótese, entonces, que además de este uso peculiar, en el pasaje se encuentran *knave* (también de origen sajón y que, para el momento en el que escribe Shakespeare, ya se refiere a una persona rústica, de baja cuna) y *fool* (de origen discutido: más adelante volveremos sobre esto) para referirse al accionar de los seres humanos y al mundo que habitan.

⁵⁰ Como señala W. R. Elton, Edmund se está haciendo eco de los escépticos que ponían en duda el paradigma ampliamente aceptado de la astrología. No debemos perder de vista la visión analógica a la hora de comprender a los seres humanos y al mundo. Prácticamente todos los astrónomos del período eran

deben hacer frente a las consecuencias de sus actos, incluso cuando la mala fortuna es producto de un conjunto de errores de cálculo. Edgar, por su parte, sólo podrá volver a escena en el tercer acto bajo la apariencia de Tom, un pobre loco cuyo disfraz le permite actuar luego del destierro. Más tarde volveremos a esta tragedia para recuperar el formidable bufón que logra abrirse paso en ella. Por el momento, baste indicar que *the time* en esta otra tragedia también está dislocado.

Veamos qué sucede en el marco de una comedia sombría: *Troilo y Crésida* (ca. 1601-1603). Aquí la acción transcurre en el séptimo año de la guerra de Troya, por lo que los acontecimientos narrados son previos a los relatados en la *Iliada*. Si bien Shakespeare se nutre, como en casi todas sus obras, de un conjunto de fuentes variadas, el uso de las mismas es bastante libre y, como indica Pablo Ingberg, “hay un evidente cambio de tono hacia la acción desheroizante” (2007, p. 15). La estructura dramática es, sin dudas, creación del dramaturgo inglés, y, si bien este se sirve de personajes encumbrados como Agamenón o Ulises, el tono desheroizante que indica el traductor contribuye a tomar distancia y realizar una crítica de los valores caballerescos. Sumado al enorme protagonismo de Tersites (el soldado griego deforme que en la *Iliada* tiene un papel absolutamente marginal), esto indica, desde el comienzo, un tono socarrón y satírico que permite a la pieza teatral alejarse de la seriedad que envuelve al poema homérico.

Detengámonos en el discurso que Ulises pronuncia en el primer acto, del que sólo revisaremos una sección:

Lo propio del gobierno se encuentra descuidado,
y mirad, cuantas tiendas helenas hay erguidas
en este llano vacuas, tantas vacuas facciones.
[...] Si el grado se enmascara,
se ve lo más indigno tan bien enmascarado.
Los mismísimos cielos, planetas y este centro
observan siempre grado, prioridad y lugar,
la persistura, curso, proporción, tiempo, forma,
oficios y costumbres en total línea de orden.
Y por eso el glorioso planeta Sol está
entronado en esfera con eminencia noble
en medio de los otros, cuyo ojo salútfero
corrige aspectos malos de planetas nocivos
y apresura sin pausa, como el mando de un rey,

también astrólogos, y sus predicciones eran ampliamente aceptadas. Algo interesante para tener en cuenta a la hora de pensar un personaje como Edmund es que, desde la perspectiva analógico-astrológica, el momento de nacimiento era uno de los más determinantes de la vida de una persona. Si tenemos en cuenta que su concepción y nacimiento estaban reñidos con las formas legales y sociales aceptadas como válidas, no es una sorpresa que Edmund busque trastocar el orden de la primogenitura y de la herencia del hijo legítimo. Fiel a su nacimiento reñido con la legalidad, busca determinar la superioridad natural de los bastardos (Elton, 1971, p. 185).

a los buenos y malos; mas cuando los planetas
 en nociva mixtura sin ningún orden vagan,
 ¡Qué pestes, qué prodigios y qué amotinamientos,
 qué cólera del mar, temblores de la tierra,
 conmoción en los vientos, miedos, cambios, horrores,
 desvían y quebrantan, rasgan y derracinan
 la unidad y casada calma de los estados
 fuera de su fijej! Sí, cuando el grado tiembla,
 el cual es la escalera de todo alto designio,
 la empresa allí está enferma. (1.3.78-103)

El discurso de Ulises versa sobre la jerarquía trastocada que aqueja a los griegos y les impide ganar la guerra. Sobre el final, concluye que, si todavía no han ganado, no es porque Troya sea fuerte, sino por la propia flaqueza que reside en la perversión del grado (1.3.137). En su edición, John Dover Wilson señala que este discurso está redactado en línea con los tratados políticos de la época del propio Shakespeare, que postulan que un gobierno adecuado es aquel en el que hay una cabeza suprema y relaciones armoniosas entre las partes; en contraposición con (y seguido por) un gobierno caótico que deriva en sedición y disrupción del orden (2009, p. 153). Esto no quiere decir, por supuesto, que el Bardo se haya dedicado a estudiar los tratados políticos de la época (era, a fin de cuentas, un dramaturgo y no un filósofo político), pero sí que es muy probable que estuviera familiarizado con los debates políticos de su tiempo. Si esta perspectiva era puesta en discusión en teorías y estilizaciones, muy probablemente se debía a que eran ideas que circulaban y operaban durante la época. Por otro lado, durante el período isabelino se creía que había una cadena espiritual que unía a Dios con toda la creación (aquello que unas líneas más arriba llamamos “gran cadena del ser”, ver Imagen 6). Esta idea aparece aquí bajo la forma de una escalera, cuyos peldaños (grados) están siendo trastocados. La transformación de la metáfora de la cadena en la de una escalera no es extraña a la cosmovisión. En cualquiera de los dos casos existe una progresión que va desde lo inanimado y las formas de vida más sencillas hasta las más complejas y perfectas, y se genera entre todas ellas una interrelación nutricia que, gracias a esa conexión, eleva a todo el mundo a



Imagen 6. *La gran cadena del ser* (1579) del Fray Diego de Valadés. Ilustración del libro *Retórica cristiana*, digitalizado por la Bilblioteca John

un contacto con Dios⁵¹. Como ya dejamos indicado más arriba, esta cosmovisión consideraba que cualquier desarreglo o disrupción del orden podía ser un signo de una perturbación cósmica.

El gran problema que agobia a Ulises es el trastocamiento de las jerarquías del cuerpo político. Y es justamente eso lo que detecta en su tiempo y espacio de acción política. No se trata de una cuestión menor: el peor peligro de enmascarar el grado es que las peores personas aparecen como las mejores (y viceversa) en esta pantomima que ahora conforma el teatro del mundo, por lo que toda autoridad deja de ser observada. El cuerpo político, así, comienza a desgarrarse y desintegrarse. La jerarquía, desde la perspectiva de Ulises, es tan esencial a la sociedad (cívica, académica, comercial) como al orden cósmico y a la armonía en la música. Sin el orden que permite el respeto al grado, se pierde la justicia, y lo único que termina distinguiendo a los hombres es la fuerza y el vigor; llegan, incluso, a confundirse con las bestias (1.3.103-8). Si el mundo que habitan los griegos insiste en permanecer en el caos, se corre el peligro de que termine por devorarse a sí mismo. No hay orden alguno en el escenario de *Troilo y Crésida*, solo un desorden tan magno que un personaje tan bajo como Tersites puede asumir un papel absolutamente protagónico.

Pasemos, ahora, al drama histórico y, en particular, a un acontecimiento que transcurre en la segunda parte de *Enrique VI* (1591). Las tres partes de esta obra y *Ricardo III* son consideradas una tetralogía que narra una parte de la afamada Guerra de las Dos Rosas, en la que se enfrentaron las casas de Lancaster y York por el trono de Inglaterra entre 1455 y 1487. No nos ocuparemos de estos asuntos aquí, sino, como decíamos hace un momento, de un evento del reinado de Enrique VI que el dramaturgo relata de una manera peculiar: la rebelión liderada por Jack Cade (acto IV). Vale aclarar que, por lo general, los eventos de los dramas históricos están relatados en tono de tragedia y, en

⁵¹ Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de la “Apología de Raimundo Sabunde” (Libro I, Ensayo XII) de Michel de Montaigne: “Nuestra organización no es tan deforme y desordenada. La naturaleza ha abrazado de manera universal a todas sus criaturas y no hay ninguna que no haya dotado en plenitud de todos los medios necesarios para la conservación de su ser. Esas vulgares quejas que oigo por parte de los hombres [...] que dicen que somos el único animal abandonado, desnudo sobre la tierra desnuda, [...] mientras a todas las demás criaturas la naturaleza las ha revestido [...] según sus necesidades [...] y las instruyó en lo que les es propio, nadar, correr, volar, cantar, allí donde sin aprendizaje no sabe caminar, ni hablar, ni comer, ni otra cosa que llorar. [...] Son falsas esas quejas: en la organización del mundo hay una igualdad mayor y una relación más uniforme. [...] Hay alguna diferencia, *hay órdenes y grados, pero bajo el rostro de una misma naturaleza*. [...] Se debe limitar al hombre y ubicarlo dentro de las barreras de esta organización” (2011, pp. 412-415). A lo largo del ensayo, Montaigne lucha contra la vanidad y la soberbia de los hombres que buscan ubicarse en lugares más elevados. Para el filósofo es una absurdidad imposible y monstruosa que la humanidad pretenda elevarse por encima de sí misma.

términos históricos, este acontecimiento podría haber sido interpretado trágicamente: cansados del abuso de poder ejercido por el rey y su séquito, un grupo de campesinos y trabajadores se levantaron en rebeldía bajo el mando de Cade y marcharon hasta Londres, donde los rebeldes excedieron al líder y saquearon la ciudad. Si bien el rey decidió indultar a la multitud, logrando con ello que volvieran a sus hogares, Cade murió por una herida antes incluso de llegar a su juicio.

Este evento tan terrible es relatado en la obra de Shakespeare en tono de comedia. Tal y como lo describe Bevis, uno de los rebeldes, “Jack Cade, el pañero, se propone arreglar [*dress*] la mancomunidad, darla vuelta [*turn it*] y ponerle pelo de nuevo” (4.2.4-6). El pueblo sublevado reconoce el trastocamiento del orden del mundo. Ciertamente es que Shakespeare parece burlarse un poco de este levantamiento. La descripción de sí mismo que hace el propio Cade, que se desarrolla en el diálogo subsiguiente, es característicamente bufonesca: Jack hace propio un supuesto linaje real y se pavonea de su honorífica valentía y de su magnanimidad sin parangón, descripción que inmediatamente queda desmentida por sus propios pares, que cuchichean entre risas las verdades del nuevo líder. Veamos una parte a modo ilustrativo:

- Cade:** Mi padre fue un Mortimer...
Dick: (*Aparte.*) Era un hombre honrado y un buen albañil [*bricklayer*]⁵².
Cade: Mi madre una Plantagenet...
Dick: (*Aparte.*) A ella la conocí bien; era una comadrona [*midwife*]⁵³.
Cade: Mi mujer descende de los Lacy...
Dick: (*Aparte.*) Claro, si era la hija de un buhonero y vendió muchos lazos [*laces*]⁵⁴.
Smith: (*Aparte.*) Pero, últimamente, al no poder viajar con su fardo forrado en piel [*furred pack*], lava baldes [*bucks*] de ropa aquí en casa⁵⁵.
Cade: Por lo tanto, provengo de una casa honorable.
Dick: (*Aparte.*) Sí, a fe mía, el campo es honorable: y allí nació él, debajo del cerco, porque su padre nunca tuvo casa, aunque sí una jaula⁵⁶. (4.2.39-51)

⁵² Juego de palabras que supone la cercanía entre el apellido “Mortimer” y el término *mortar* (mortero), que refiere al conglomerado de arena, agua, cal y cemento que se usa en la construcción para colocar ladrillos.

⁵³ De nuevo, nos encontramos ante un juego de palabras: Dick está jugando con las connotaciones sexuales que pueden derivarse de la conjugación de una comadrona (*midwife*) y una yegua española (*jennet* cuya pronunciación es igual a la partícula *genet* de “Plantagenet”).

⁵⁴ La pronunciación del apellido “Lacy” es casi igual al término inglés que se usa para “lazos” (*laces*).

⁵⁵ Son más juegos de palabras sexuales. A *pack* es una forma de decir “prostituta” en la época de Shakespeare (Rubinstein, 1989, p. 183). A su vez, hablar de un *buck* implica referirse a un ciervo macho (ibid., p. 300). Lo que Smith está insinuando es que Cade es un cornudo y su esposa es una prostituta.

⁵⁶ Dover Wilson anota que Dick se estaría refiriendo a las jaulas que había en los distritos de Londres para detener a los vagabundos (Shakespeare, 2009, p. 178).

Esta rebelión está protagonizada por personajes ignorantes⁵⁷, amantes del desorden⁵⁸, violentos⁵⁹ y motivados por la locura⁶⁰. Es un levantamiento popular sumamente grotesco y Agnes Heller no duda en sostener que esto se debe a que es una rebelión que se da en el marco de una sociedad sumamente estructurada, en la que la acción política directa del pueblo no puede sino tornarse ridícula. ¿Cómo pensar la rebelión y la resistencia en un marco que se encuentra tan profundamente estructurado y jerarquizado que cualquier movimiento de este tipo implica un desmembramiento del cuerpo político en su conjunto? La secuencia de Cade, en este sentido, precisa ser relatada en tono de comedia (Heller, 2002, p. 280). Shakespeare logra alcanzar ese tono cómico apelando a las herramientas de la fiesta: nos encontramos con un mundo puesto patas arriba, en el que las jerarquías están trastocadas, en el que un rey paródico asume el liderazgo y en el que se busca desmembrar y destruir el mundo conocido para dar nacimiento a uno nuevo. La secuencia de Cade es, en este sentido, un tiempo festivo o, como lo describe el príncipe Hal en la primera parte de *Enrique IV*, un tiempo de vacaciones.

A pesar de no poder alzarse como verdaderos actores políticos (la rebelión es rápidamente aplacada y no logra ninguno de sus objetivos), el papel de esta multitud liderada por Cade en el teatro del mundo permite oxigenar la densidad de la obra histórica y ayuda a atravesar la tragedia. Asimismo, logra denunciar, mediante la burla, los excesos de un gobierno despótico, y sabemos, desde Aristóteles, que lo cómico es algo que no conlleva dolor ni ruina (*Poet.*, 1449a30). Si bien el accionar de este pueblo no logra torcer el curso de la historia, sí consigue manifestarse y denunciar las injusticias a pesar de las limitaciones que el mando y la obediencia imponen.

Pasemos, finalmente, a la preciosa comedia *Como gustéis* (1599). El escenario es familiar a la cuestión de la soledad tan mentada en los siglos XVI y XVII. Todos los personajes, tarde o temprano, se suman a la escena pastoral del bosque de Arden, que parece tener ciertos caracteres mágicos que afectan a quienes lo visitan. Taciturnos, melancólicos o meditabundos en la corte, los personajes pasan a ver el mundo desde otra perspectiva, como si la Naturaleza ejerciera un poder sobre ellos. Para Rosalind –la

⁵⁷ Condenan a un clérigo simplemente por saber escribir: “¡Que se lo lleven! –grita la multitud– Es un villano y un traidor” (4.2.104-105). Cade acusa a Lord Say de corromper a la juventud por haber fundado una escuela de gramática y abierto una fábrica de papel (4.7.29-34).

⁵⁸ “Nosotros estamos en orden cuando llegamos al mayor desorden”, sostiene Cade (4.2.186-7).

⁵⁹ “Los cuerpos serán arrastrados a los cascotes de mi caballo” (4.3.11-2).

⁶⁰ “Ordeno y mando que, a costa de la ciudad, por el canal de la orina sólo corra vino clarete el primer año de nuestro reinado” (4.6.3-4).

heroína de la historia—, los beneficios de la Fortuna están terriblemente mal ubicados [*misplaced*] y benefician a quienes no lo merecen, pero la diosa solo reina en los dones del mundo [*world*] y no en los lineamientos de la Naturaleza (1.2.27-34). El duque Mayor afirma que la vida en el exilio aleja a los seres humanos del castigo de Adán⁶¹ y los aleja del acoso público, gracias a lo que pueden hallar el bien en cada cosa (2.1.1-15). El bosque de Arden se presenta, entonces, como un personaje más que incide en el desarrollo y el destino de la acción, ya que permite a los personajes cortesanos sortear los avatares que la Fortuna les había impuesto.

El argumento de la obra es familiar: un villano (aquí representado por el duque Frederick) usurpa el título a su hermano (llamado simplemente duque Mayor) y se ocupa de desterrar a todos los que amenazan actual o potencialmente su ducado. En este mismo contexto, además, se da una disputa de poder entre el primogénito (Oliver) y el menor de los hijos de sir Rowland de Boys (Orlando). Más allá de las disputas que ponen en marcha la acción y que prácticamente quedan olvidadas en el desarrollo de la trama, el drama gravita en torno a los encuentros y desencuentros amorosos de cuatro parejas. La obra, asentada sobre este escenario y plagada de diálogos complejos y profundos sobre la vida de los seres humanos, tiene ciertos rasgos típicos de la comedia: amores embrollados que logran resolverse, malvados que se transforman, personajes caricaturescos, canciones, y la resolución final y feliz que reordena y desata el nudo problemático de la obra.

Es en este contexto que hacen su aparición dos personajes sobre los que volveremos más adelante: Lord Jaques, un cortesano melancólico que acompaña al duque Mayor en su exilio, y Touchstone, el bufón de la corte que huye con Celia y Rosalind cuando pelagra la vida de esta última. El bufón y el melancólico ven la realidad que los circunda con un ojo crítico. Como propone Janette Dillon, “aunque individualmente divididos en sí mismos, el *fool* y el melancólico son como dos mitades de un solo yo que parecen complementarse mutuamente” (1981, p. 104). Las burlas, parodias, tonos irónicos e imitaciones permiten al bufón y al melancólico hacer frente a las hipocresías a nivel social y político. El hecho de que se erijan como auténticos *outsiders* les permite tomar la perspectiva suficiente como para detectar lo caricaturesco, lo impostado y lo artificial tanto de la vida en el interior de la obra como de la corte en general. Ellos

⁶¹ Como indica Michael Hattaway en su edición de la obra, lo más probable es que el Duque esté haciendo referencia a que no es necesario trabajar para comer (Shakespeare, 2015a, p. 114 [n. 5]). Esto sirve para reforzar la idea que presentamos hace un momento, a saber, que estamos en un tiempo “de vacaciones” propio del universo festivo.

cumplen un papel indispensable: llevan a cabo una crítica de la organización social comenzando por la corte misma, cuestionan el ideal y la moda de la vida contemplativa y solitaria del siglo XVII, y contribuyen a devolver cierta armonía a un orden descoyuntado (McLeish & Unwin, 2014, pp. 84-8). Más adelante volveremos sobre estas cuestiones. Lo que interesa remarcar aquí es que nuevamente nos encontramos con un mundo dislocado que, lejos de derivar en un desarreglo extremo que culmina en la muerte de la mayor parte de los personajes (como hemos visto que sucede en una coyuntura trágica), puede ser comprendido mejor por personajes que se encuentran *ellos mismos* fuera de quicio. En este mágico escenario en el que transcurre la comedia, las jerarquías están trastocadas y los roles confundidos. Touchstone sigue haciendo de bufón de la corte sin corte, Rosalind se viste de varón para ayudar a Orlando a olvidarla, Silvius se enamora de una mujer que está enamorada de otra mujer disfrazada de varón, Orlando salva la vida del hermano que buscaba matarlo, Lord Jaques abandona su lugar de cortesano y se transforma, *de facto* pero no *de jure*, en *fool*. Es precisamente el melancólico el que señala el carácter teatral de la vida humana:

El mundo todo es un escenario [*all the world's a stage*]
y sólo actores [*players*] todos los hombres y mujeres:
todos tienen salidas y tienen sus entradas,
y un hombre actúa en muchos papeles en su vida [*time*];
siete edades los actos de él son. Primero el niño,
que en brazos de su nana lloriquea y devuelve.
Luego escolar quejoso, con su cartera y rostro
matutino radiante, que repta cual tortuga
sin ganas a la escuela. Luego viene el amante,
que suspira cual horno, con su balada triste
a las cejas de su ama. Luego viene el soldado,
con raros juramentos y barba cual pantera,
en el honor celoso, veloz en el combate,
que busca la burbuja de la reputación
hasta en la boca misma del cañón. Luego el juez [*justice*],
de lindo vientre esférico forrado de buen pollo,
con los ojos severos y barba bien cortada,
lleno de sabios dichos y de ejemplos trillados,
y así hace su papel [*he plays his part*]. Luego la sexta edad
cambia por el flacucho Pantalón con pantuflas⁶²,
en la nariz anteojos y al costado la bolsa,
calzas mozas en buen estado, un mundo de anchas
en su pierna encogida, y aquella gran voz de hombre

⁶² Shakespeare se refiere aquí, como indica Michael Hattaway (2015a, p. 141 [n. 158]), a Pantaleón (*Pantalone*), el personaje de la *Commedia dell'arte*. En relación con este personaje, Alardyce Nicoll explica que se trata de “un comerciante maduro, robusto y franco, con una espléndida carrera a la espalda, que se ha visto implicado en un mundo emocional con el que no puede competir” (1977, p. 68). Es el típico personaje *vecchio*, honorable, que lleva una vida pacífica hasta que su hija se enamora o se perturba de algún modo la tranquilidad de la casa.

de vuelta en los agudos infantiles, silbatos
y flautas en su son. Y la escena final,
que concluye esta extraña y accidentada historia [*strange eventful story*],
es la segunda infancia y el *absoluto olvido* [*mere oblivion*]
sin dientes ya, sin ojos, sin gusto ya, sin nada. (2.7.139-166, énfasis añadido)

Existe, según Jaques, una persistencia humana en vivir siempre del mismo modo: se interpretan varios papeles en una sola vida y se termina, a pesar de ello, en el absoluto olvido. Este monólogo podría poner en duda lo que veníamos diciendo hasta aquí. En efecto, lo que el melancólico detecta es la perpetua repetición de lo mismo. Hombres y mujeres transitan por el teatro del mundo creyendo que aportan a la mascarada alguna originalidad, pero no se dan cuenta de que todos sus congéneres hacen exactamente lo mismo. Lo cierto es que Shakespeare está introduciendo subrepticamente un trastocamiento. Como indica Alan Taylor Bradford (1976), la idea de las siete edades del hombre era conocida en el período en el que escribe el Bardo e, incluso, era recurrente en la literatura de la época⁶³. El fundamento de esta metáfora es astrológico y suponía que a cada etapa humana correspondía una esfera planetaria que determinaba las características que le eran propias. El orden era el siguiente: bebé/luna (etapa suave y húmeda), niño estudiante/Mercurio (inclinado al juego, la charla y el aprendizaje), joven amante/Venus (signado por la lujuria), hombre adulto/Sol (la plenitud de la vida humana), guerrero/Marte (momento en el que se incorpora el coraje y la audacia), hombre anciano/Júpiter (marcado por la gratitud y la estabilidad) y anciano decrepito/Saturno (signado por las enfermedades y la decadencia). Shakespeare no nombra de manera explícita este paralelismo cosmológico, pero queda claro en la forma en la que Jaques describe a cada etapa (el niño que llora, el estudiante que va a la escuela, el amante que suspira, etc.). Ahora bien, si se mira con cuidado, veremos dos transformaciones del orden tradicional. En primer lugar, Jaques está parodiando la secuencia de las siete edades. El bebé es húmedo porque llora, el estudiante no soporta ir a la escuela, el amante sufre la imposibilidad de concretar su amor, el soldado está tan interesado por el honor que es capaz de sacrificar su vida por ello, el juez es un gordinflón que se acerca a la caricatura, el hombre adulto es un viejo cascarrabias y el anciano está tan decrepito que ya no puede

⁶³ Algo que continuó por una buena cantidad de años. De hecho, aparece en el clásico libro *Orbis Sensualium Pictus* (1658) de Johannes Amos Comenius que revolucionó el campo pedagógico. Este texto es una enciclopedia ilustrada destinada a niñas y niños, que refleja la sensibilidad y mentalidad de la primera mitad del siglo XVII. La entrada XXXVI está dedicada a las “Siete edades del hombre” y reza: “El hombre primero es *infante* [bebé], luego *niño*, después *adolescente*, en seguida *joven*, después *hombre* [adulto], posteriormente *anciano*, finalmente *anciano decrepito*. De igual forma en el otro sexo, tenemos a la *infanta*, *niña*, *señorita*, *mujer* [adulto], *anciana*, *anciana decrepita*” (2017, p. 91). Agradezco a la querida amiga y colega Lucía Scervino por acercarme esta referencia.

ni comer. Hablamos de parodia porque, como nos enseña Hélène Maurel-Indart (2014, pp. 286-90), Shakespeare hace una imitación aproximativa y cómica al original, al que reconoce y traviste en un registro risible. La parodia que presenta Jaques juega con los indicios evidentes del paralelo astrológico que cualquier espectador del período podría reconocer con facilidad. En segundo lugar, Shakespeare elimina el clímax de la vida humana (la edad que corresponde al Sol) y la desplaza por la etapa del guerrero, provocando una duplicación del período saturniano. Como sostiene Bradford, con la abdicación del Sol, “la influencia no corregida del malvado planeta Saturno ha penetrado en la esfera de Júpiter (o la sexta edad) y amenaza con desbocarse por los cielos” (1976, p. 175). De este modo, no solo las edades humanas est  n trastornadas, sino que el cosmos en su totalidad se encuentra en crisis. El desenlace necesario que Jaques detecta de esta situación descoyuntada es el que ningún ser humano puede alcanzar un momento dorado en sus vidas. Nadie puede hacer nada que modifique el curso de la historia humana y, por lo tanto, todos estamos condenados al perforante olvido.

  Ser  a cierto esto que enuncia el melancólico?   Estar  n todas las almas condenadas al olvido? (retomando una pregunta que ya formulamos:   c  mo podría el príncipe Hamlet recordar a su padre si Jaques tiene razón?). Como sea, lo cierto es que cada uno cumple su papel en la comedia del mundo sin percatarse de que vive una historia extraña y accidentada. En un mundo, repit  moslo, *out of joint*. Y como ya había advertido el astuto Edmund en *Rey Lear*, “son los hombres como es su época [*time*]” (5.3.32).

Recapitulemos. A partir de este desarrollo y de haber revisado someramente cómo el desorden del mundo y del tiempo permea toda la dramaturgia shakesperiana, puede establecerse que el espíritu festivo aporta inteligibilidad a tal desorden. Podríamos decir, parafraseando a Polonio (*Ham.*, 2.2.202-203), que hay método en este tiempo loco: el mundo está patas arriba, es cierto, pero los personajes que habitan las obras no dejarán de actuar, de transformarse, de repensarse, de re-presentarse de distintas y variadas maneras. Como el pueblo carnavalizado, el conjunto de personajes que habita la dramaturgia shakesperiana no tiene una identidad última, no se concibe como parte de un todo acabado, sino que, por el contrario, se encuentra constantemente ante la necesidad de renovarse y de dar respuestas (precarias) al sinfín de luchas que se presentan tanto en el teatro del mundo como en sus propios *distracted globes*.

Ahora bien, es importante que todo este tratamiento no nos lleve a idealizar la fiesta: a fin de cuentas, sus significados profundos son ambivalentes y su valoración, se tome la posición que se tome, nunca podría ser transparente y unívoca. Cuando

Shakespeare nos muestra un contexto festivo lo suele hacer respetando el grotesco que le es propio: lo ridículo, lo bello, lo hilarante, lo salvaje, lo feo y lo terrorífico conviven e impiden un desenlace uniforme o que congenie sin resto estas particularidades. De allí el sentimiento ambivalente y agrí dulce que queda incluso hoy día cuando leemos o asistimos a una obra del Bardo. Por otra parte, Shakespeare parece advertir que él mismo y sus contemporáneos se encuentran en un momento de inflexión. Todos los personajes que pertenecen al período festivo y viven según las reglas de la hospitalidad y la convivencia, del don y el contra don, de la generosidad y el respeto por las tradiciones comunitarias, son quienes son dejados atrás y expulsados de las historias.

En este contexto, los bufones aparecen iluminados bajo una nueva luz: sean sutiles *fools* que pueden practicar una terapéutica del dolor, brillantes sepultureros que resignifican vidas y muertes, multitudes embrutecidas que reconocen y señalan las injusticias del mundo, estúpidos nobles que ponen de manifiesto las paradojas del estatus, soldados deformes que degradan la seriedad de una historia, actores políticos que simulan locura para efectuar venganzas... sea cual sea el papel que asuman en esta comedia del mundo plagada de bufonería, tienen algo relevante para decir. A fin de cuentas, son ellos quienes tienen el nombre propio de bufones. En el próximo capítulo nos dedicaremos a estudiar con cuidado una patología que obsesionaba al Renacimiento y que servía a los bufones artificiales para gozar de una licencia de palabra asociada a ella. Estamos hablando de la locura. Para comprender mejor la bufonería y su campo de acción necesitamos, entonces, conocer mejor un padecimiento que *fools* y *clowns* usaban como herramienta⁶⁴. Apelaremos, para ello, a tratados médicos, casos históricos, literatura erudita, motivos pictóricos y obras dramáticas, sin establecer una jerarquía entre estas fuentes, ya que la división disciplinar que es familiar a nuestra época resulta ajena a los renacentistas. Veremos cómo Shakespeare se hizo eco de los debates sobre la locura y ayudó, incluso, a delinear los distintos males que caían bajo su égida. Todo esto permitirá que, cuando dediquemos nuestro estudio específicamente a los bufones, tengamos mejores claves de comprensión de su accionar en medio de un mundo trastornado.

⁶⁴ Está claro que el uso de la locura como herramienta no es potestad exclusiva de los *fools* y *clowns* profesionales. Un claro ejemplo de ello es el príncipe Hamlet, quien en la quinta escena del primer acto le advierte a Marcelo y a Horacio que va a “adoptar un humor disparatado [*antic disposition*]” (*Ham.*, 1.5.170). Pero en el caso de Hamlet (como también en el de Junio Bruto en *La violación de Lucrecia*) es una excepcionalidad ligada a una serie de acontecimientos que lo llevan a tomar esa decisión. Las y los bufones artificiales usan cotidianamente la locura como una máscara.

Capítulo II

El revés del mundo. Razón, locura y cuerpos rebeldes

El engaño es superfluo porque la locura, por el solo hecho
de existir, vuelve a la verdad problemática.
Juan José Saer

Los tópicos de este capítulo son fundamentalmente el cuerpo y la locura. Son dos temas que difícilmente puedan ser tratados por separado si nos dirigimos al período al que nos estamos abocando. En efecto, como veremos, el diagnóstico de locura (en sus distintas vertientes) y sus tratamientos son principalmente físicos. La razón de esta imbricación radica en diversos factores que iremos comentando a lo largo del capítulo. Nos centraremos en dos de ellos. En primer lugar, en la composición humoral del cuerpo. Según la medicina y la anatomía premodernas, la salud de los seres humanos dependía del equilibrio y de la temperatura adecuada de cuatro humores diferentes: sangre, flema, bilis amarilla y atrabilis. Si la proporción de estos fluidos estaba en sintonía con la edad y el sexo del individuo, entonces su alma, espíritu y cuerpo estaban en equilibrio y podía hablarse de una mujer o un hombre sanos. Por el contrario, un desarreglo de la proporción podía redundar en padecimientos que podían traducirse en la experiencia patológica de la locura. Esto nos lleva a la segunda cuestión que abordaremos, a saber, que la locura tenía diversas denominaciones en el idioma inglés que dependían de las formas en las que se presentaban las perturbaciones del espíritu. Estos padecimientos tienen una serie de características peculiarísimas que requieren un tratamiento cuidado debido principalmente a los prejuicios que actualmente tenemos en relación con el concepto de “locura”.

Los motivos por los que dedicamos un capítulo a esta cuestión son varios. El principal ya lo adelantamos: los personajes sobre los que gravita esta investigación simulaban estar locos. Recordemos que, dentro del vasto campo de la bufonería, podían detectarse dos grandes grupos. El primero era el de la bufonería “natural”, que comprendía a todas aquellas personas que podían resultar graciosas sin artificios. Es decir, a aquellas personas cuyos cuerpos o cuyos espíritus tenían alguna desviación respecto a lo reputado como normal y, debido a ello, movían naturalmente a la risa. El segundo era

el de la bufonería “artificial” o profesional, que buscaba imitar estas desviaciones con el objeto de hacer reír. Como ya dijimos, esta investigación se ocupa de indagar las acciones de este segundo grupo de bufones, pero, para comprenderlas mejor, necesitamos revisar con un poco más de cuidado de qué modo se comprendían los desvíos de la norma. La locura es una de las formas privilegiadas de estos desvíos, debido fundamentalmente a que era lo que justificaba la licencia de los bufones para hablar y actuar sin ser castigados.

Para trabajar estas cuestiones nos abocaremos al análisis de algunas obras antiguas como el *Problema XXX* del Pseudo Aristóteles⁶⁵ y *Sobre la localización de las enfermedades* de Galeno, pero también nos ocuparemos de ciertos tratados del período isabelino y jacobeo. Prestaremos especial atención al texto de Timothy Bright, *Un tratado de melancolía* (2004 [1586]), ya que esta obra habría sido una de las fuentes de Shakespeare. También recuperaremos algunas formulaciones de dos textos posteriores: *Tratado sobre la esencia y la cura del amor o la melancolía erótica* (1990 [1610]), de Jacques Ferrand, y *Anatomía de la melancolía* (2011 [1621]), de Robert Burton. Si bien el Bardo no pudo haber usado estos textos como fuentes, ambos tratados condensan algunas de las cristalizaciones finales de esta peculiar forma de comprender el cuerpo y la salud humanas antes de las transformaciones que se dan en el campo del discurso médico, que Francis Barker (1984) estudió de manera muy clara. Veremos, también, cómo se recuperan algunas de estas cuestiones en textos filosófico-políticos como el *Elogio de la locura* (2013 [1511]) de Erasmo de Rotterdam y en algunos *Ensayos* (2011 [1580]) de Michel de Montaigne. Además, nos ocuparemos de estudiar el caso histórico de Menocchio (1532-1599), conocido gracias al texto de Carlo Ginzburg (2008). La bibliografía crítica será profusa, pero dedicaremos una especial atención a la *Historia de la locura en la época clásica* (2015 [1961]) de Michel Foucault y a *Distracted Subjects* (2004) de Carol Thomas Neely. Como veremos, el pensador francés hizo (tal vez a su pesar) una gran contribución a una escuela historiográfica que enfatiza la otredad de la locura y oscurece ciertas formas menos tajantes de separación con la norma. Como pudo mostrar Neely, en el período premoderno la locura está lejos de manifestarse de manera monolítica y mucho más cerca de ser un padecimiento fluido y temporal que en contadas ocasiones extremas requiere el aislamiento. La Modernidad se ocupó de borrar

⁶⁵ No entraremos en la disputa relativa a la autoría de este texto. Solo por rigurosidad dejamos indicada la posibilidad de que no haya sido el Estagirita quien escribió las líneas de los *Problemata*. Como dice Jean Starobinski en relación con la inautenticidad de las cartas atribuidas a Hipócrates, no creemos que la incertidumbre sobre su autoría le quite valor revelador. De todos modos, si a quien lee le interesa ahondar sobre la disputa de autenticidad, puede recurrir al texto de Pizarro Herrmann (2017, pp. 113-114).

progresivamente estos acercamientos más humanos a los padecimientos del espíritu con el objeto de erradicar por completo todo lo que estuviera reñido con la nueva Razón enciernes. Trataremos, entonces, de proceder con cuidado, para no seguir contribuyendo al borramiento de formas alternativas de experimentar el mundo circundante.

Cuerpo y locura

Según Foucault, la locura tomó el lugar de la lepra cuando esta finalmente se retiró en el siglo XIV. La epidemia había impreso, para el historiador francés, una marca tanto material como simbólica: tras de sí dejaba los grandes leprosarios –ahora vacíos– y las imágenes que se habían ligado inextricablemente al enfermo. Imágenes, por cierto, ambivalentes, dado que se le exigía al leproso que abandonara el mundo y la comunidad de lo *visible* (algo que debe entenderse en toda su literalidad), al tiempo que se aceptaba que estaba marcado por la cólera y la bondad de Dios mismo. El leproso hacía carne el castigo que la humanidad merecía por sus pecados. De este modo, el enfermo quedaba excluido socialmente, pero reintegrado espiritualmente. Este era el destino que le esperaba a la locura a partir de las postrimerías del siglo XVII (y ya marcadamente en el XVIII) con el gran encierro de quienes habían sido diagnosticados con la enfermedad de la demencia. Lo que nos interesa aquí es lo que sucede inmediatamente antes. Lamentablemente, como indica Neely, Foucault dedica una sección marginal al problema de la locura en el Renacimiento, en la que analiza únicamente la producción literaria y pictórica erudita del período, segregándola de los escritos médicos y elidiendo las diferencias de género. Según la autora, “el Renacimiento se evoca brevemente como telón de fondo, como un florecimiento de la locura heroicamente expresiva que hace posible la afirmación de una ruptura epistémica a mediados del siglo XVII, cuando la locura se separa decisivamente de la razón y la verdad, y se la silencia junto a los locos, que son confinados y deshumanizados” (2004, p. 9). Si bien el estudio foucaultiano es hoy insoslayable a la hora de estudiar el problema de la locura, procederemos con el cuidado necesario para mostrar que, aunque se fueron presentando cambios epistémicos, estos se dieron de manera gradual en función de una articulación de textos literarios y médicos, puestas en escena, obras pictóricas y exigencias materiales y simbólicas del período. Dicho de otro modo, la locura no era simplemente un problema estático y estético durante el Renacimiento: como veremos, la locura (en sus diversas manifestaciones) era una

cuestión que inquietaba a las mentes del período y a la que constantemente se buscaba dar respuestas⁶⁶.

Existe una dificultad extra. Como advierte Carlo Ginzburg, cuando buscamos historizar un tópico del período como el que nos interesa, nos topamos con textos escritos vinculados a la cultura dominante (2008, p. 12). Esta situación obliga a utilizar las fuentes con un cuidado adicional, ya que están operando en ellas un conjunto de “filtros e intermediarios deformantes” (ibid., p. 15). A pesar de ello, el historiador italiano admite que no es necesario exagerar: el hecho de que las fuentes no sean “puramente objetivas” (si es que este epíteto puede ser atribuido a cualquier aspecto de la cultura humana) no implica que no puedan ser utilizadas. Debemos evitar caer en un positivismo ingenuo que conduzca a descartar fuentes que no alcancen grados extremos de pureza, así como también sucumbir a un irracionalismo estetizante que nos lleve a quedar en el estupor y en el silencio. Si no fuera posible proceder con las fuentes disponibles, un estudioso como Bajtín no habría podido llevar a cabo sus investigaciones sobre el carnaval renacentista. Fue a través del uso de esas fuentes que el crítico soviético pudo devolver protagonismo a la cultura popular que encuentra las vías para expresarse gracias a la prosa rabelaisiana. Dicho de otro modo, Bajtín nos enseñó que existe una circularidad, una influencia recíproca entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica, de la que podemos valernos para llevar a cabo estudios de gran riqueza que evitan caer en simplificaciones o dicotomías reduccionistas⁶⁷. Procedamos, entonces, con cuidado.

Hasta el siglo XV había una inquietud reservada a la condena del alma, que era el resultado de la falta de fe. El castigo por ello en el mundo terreno era la muerte por la peste. Desde finales del siglo XV y hasta entrado el siglo XVII, esta preocupación giró sobre sí misma y comenzó a dirigirse no ya a la finitud sino a la existencia misma. Así se descubría que “la vida misma no [era] más que fatuidad, vanas palabras, ruido de

⁶⁶ Esto no quita, por supuesto, que lo que sucedió a partir del siglo XVIII haya sido, como indica Foucault, el gran encierro y confinamiento de la locura. Pero siendo fieles a las hipótesis y premisas de esta tesis, lo que se busca aquí son aquellas respuestas alternativas que eventualmente fueron silenciadas por la hegemonía del discurso de la Razón. Por eso, resulta necesario revisar con un poco más de cuidado el problema que aquí nos ocupa.

⁶⁷ En relación con este método, Ginzburg sostiene que, “si aceptamos la hipótesis de circularidad, tenemos que admitir que esta impone al historiador criterios de verificación distintos a los habituales. Esto se debe al hecho de que la cultura dominante y culturas subalternas juegan una partida desigual, en la que los dados están trucados. Dado que la documentación expresa las relaciones de fuerza entre las clases de una sociedad determinada, las posibilidades de que la cultura de las clases subalternas haya dejado señales, aun deformadas, durante un período en el que el analfabetismo era todavía tan vasto, son muy limitadas. [...] Sería oportuno elaborar nuevos criterios de verificación, adaptados a un tipo de investigaciones basadas en una documentación tan heterogénea, e incluso desequilibrada” (Ginzburg, 2008, n. 255, pp. 122-123).

cascabeles” (Foucault, 2015, p. 31). A partir de ese momento, se entendía que una gran sinrazón arrastraba a todos los seres humanos, desequilibrio del que nadie era particularmente responsable, pero con el que todo el mundo se mostraba secretamente complaciente. Si antes, con la peste, la escatología se presentaba como inevitable y como aquello que iba a poner de manifiesto que los hombres estaban locos por no ocuparse adecuadamente del fin de los tiempos, ahora, con la locura, se consideraba que, si la catástrofe era inminente, la única respuesta posible era la demencia.

Al finalizar el siglo XV, entonces, la locura ya comenzaba a encontrar su lugar privilegiado entre las imágenes dominantes en la cultura europea. En efecto, no es casualidad que el motivo de *la nave de los locos* pasara a ser recurrente. Solo por nombrar las obras más icónicas que tematizan esta figura, durante esos años encontramos la



Imagen 7. *La nave de los locos* (ca. 1503-4) de Hieronymus Bosch (Museo del Louvre, París).

publicación de *La nave de los locos* de Sebastian Brant (1494) y su representación pictórica por el Bosco entre 1503 y 1504 (ver Imagen 7). El motivo de la *stultifera navis*, a pesar de su tinte satírico y moralista, daba cuenta de un fenómeno real: durante ese período, las personas que eran consideradas locas tenían una existencia errante y, en algunas ocasiones, eran expulsadas por sus comunidades y entregadas a marineros. Es posible que esa peregrinación náutica estuviera revestida de un sentido profundamente simbólico, ya que se trataba de navíos habitados por locos que zarpaban los mares en busca de la razón. Por supuesto, no podemos negar que la expulsión de los locos de las ciudades podía solucionar algunos problemas cotidianos; pero, al mismo tiempo, las comunidades entendían que el agua purificaba y entregaba al loco a su último destino⁶⁸. En el período medieval,

⁶⁸ Es interesante recordar, a propósito de este tópico, una parte de la conversación que el primer sepulturero (o primer bufón) tiene con Hamlet en la primera escena del quinto acto de la pieza teatral que lo tiene como

entonces, encontramos a la locura en perpetua peregrinación, en “la más libre y abierta de las rutas” (Foucault, 2015, p. 26). Lo central de la metáfora es que nos revela que los locos no pertenecían a ninguna tierra en particular, sino que venían del mar, de su inquietud perpetua, de sus caminos insondables, de ese *revés del mundo*.

El problema de la locura, entonces, no era nuevo en el Renacimiento, aunque comenzó a resonar con una peculiar potencia a partir del siglo XVI. En particular, la melancolía (*melancholy*) y la melancolía erótica o el mal de amores (*lovesickness*) comenzaron a tener un mayor protagonismo en los estudios del período. Se trataba de dos padecimientos muy similares y que tenían efectos comunes tanto en varones como en mujeres. Su cercanía y recurrencia los hizo objeto de estudio en numerosos tratados. Además de los ya nombrados textos de Timothy Bright (*Un tratado de melancolía*, de 1586) y de Robert Burton (*Anatomía de la melancolía*, de 1621), pueden nombrarse *El teatro de los cerebros mundanos* (1583) y *El hospital de locos incurables* (1586) de Tomaso Garzoni, *El descubrimiento de la brujería* (1584) de Reginald Scot, el *Discurso de la conservación de la vista: de las enfermedades melancólicas* (1594) de André de Laurens, *Un descubrimiento de las prácticas fraudulentas de John Darrell* (1599) y *Una declaración de atroces imposturas papales* (1605) de Samuel Harsnett, *Medicina práctica* (1601) de Hieronymus Mercurialis, *Un breve discurso sobre una enfermedad llamada “el sofocamiento de la madre”* (1603) de Edward Jorden, *Tratado sobre la esencia y la cura del amor o la melancolía erótica* (1610) de Jacques Ferrand y secciones significativas del texto *Del alma* (1540) de Philipp Melanchthon⁶⁹. También son

protagonista. Esta conversación se da cuando el príncipe vuelve a Dinamarca, luego de ser enviado en barco a Inglaterra para evitar, supuestamente, las consecuencias de haber matado al viejo Polonio. Este viaje, como sabemos, era una estratagema esgrimida por el nuevo rey Claudio para deshacerse de su enloquecido sobrino, que no paraba de traer dificultades a su ya problemático reinado. Pues bien, cuando Hamlet vuelve, se encuentra con su amigo Horacio en el cementerio y allí se topa con un sepulturero representado en el teatro por un bufón. Al príncipe le interesa saber qué se estuvo diciendo de él durante su ausencia, así que se hace el tonto y le pregunta al sepulturero los motivos por los que “el joven Hamlet” fue enviado a Inglaterra. El bufón contesta: “pues porque estaba loco [*mad*]. Ahí recobrará su juicio, y si no lo hace, no importa mucho allí. [...] Allí no llamará la atención. En ese país todos están tan locos como él” (5.1.142-6). Lo que nos interesa de este chiste es la idea de que una persona considerada loca podía recuperar su cordura mediante una travesía náutica. El bufón advierte, además, que la causa que llevó al príncipe a perder la razón fue el mismísimo suelo de Dinamarca, en el que muchos hombres “se pudren” incluso antes de ser enterrados. El agua, entendemos, podía purificar esta podredumbre. Pero, al mismo tiempo, el sepulturero nos advierte que esta también puede ser “una poderosa corruptora de cuerpos” (5.1.162), lo que da cuenta (una vez más) de la forma ambivalente de entender el mundo y los elementos que lo conforman. Más allá de eso, no deja de ser interesante que, en el chiste del sepulturero, Inglaterra sea una tierra de locos: a fin de cuentas, no deja de ser una isla rodeada de agua que bien podría entenderse como una gran “nave de los locos”.

⁶⁹ Damos una referencia resumida de los títulos, que en varios casos llegan a tener tres o cuatro renglones. Las y los lectores podrán encontrar los títulos completos sin mayores dificultades con las referencias presentadas aquí.

relevantes los registros de consultas del médico, pastor y astrólogo Richard Napier, quien trató por desórdenes de la mente a dos mil treinta y cuatro pacientes entre 1597 y 1632. La mayor parte de las personas que iban a consultar eran mujeres, que, además, eran las que con mayor frecuencia eran acusadas de brujería y posesión. Este fenómeno – denominado por Neely “regenerización” [*regendering*] de la locura– fue causa y efecto de una “democratización” de las distracciones de la mente (Neely, 2004, pp. 6, 47). Dicho de otro modo, los desórdenes mentales requirieron nuevas categorías ya que, con la inclusión de las mujeres en las preocupaciones del campo médico, los marcos explicativos no bastaban para distinguir entre posesiones, brujerías, desórdenes humorales, patologías relativas a la especificidad genital y padecimientos psíquicos extremos. Dar una respuesta y una posibilidad de cura a la cantidad creciente de afectados pasó a ser una necesidad epistémica de la época. Fue a partir del siglo XVI que comenzaron a plantearse estas discusiones con seriedad en el campo intelectual, pero los diagnósticos pudieron delinearse con más exactitud recién a finales del XVII, acompañados con representaciones teatrales didácticas que mostraban al público las distintas formas patológicas de la locura.

Para los médicos, párrocos y tratadistas renacentistas, la melancolía (fuera erótica o no) estaba ampliamente difundida y precisaba ser comprendida y tratada⁷⁰. Durante el Medievo, se la había equiparado a una conducta pecaminosa ligada a la desesperación y



Imagen 8. *El mapa del bufón* (c. 1590) de Epichthonius Cosmopolites (pseudónimo). Biblioteca Nacional de Francia.

⁷⁰ Robert Burton incluso llegó a decir que “pronto te darás cuenta de que todo el mundo está loco, melancólico y que delira; que está hecho (como lo expresó Epichthonius Cosmopolites no hace muchos años en un mapa) como la cabeza de un loco con el lema ‘una cabeza que necesita eléboro’. Es una cabeza demente, un paraíso de dementes o, como dice Apolonio, ‘una prisión común de bobos, tramposos, lisonjeros, etc.’, y necesita ser reformada. [...] Los reinos y provincias son melancólicos, las ciudades y familias, todas las criaturas, vegetales, sensibles y racionales, que todos los tipos, sectas, edades, condiciones están desacompañados [...]. ¿Quién no es necio, quién está libre de la melancolía? ¿A quién no le ha alcanzado más o menos en hábito o disposición?” (2011, pp. 25-26). Las y los lectores pueden ver el mapa al que hace referencia Burton en la Imagen 8, en el que el mundo está encerrado en la cabeza de un bufón.

la falta de fe. Los reformistas protestantes luteranos, de manera más extrema, habían considerado esta patología como la conformación de un temperamento más susceptible a las tentaciones del diablo. Estas explicaciones teológicas y sobrenaturales de los desórdenes de la mente comenzaron a perder peso con el paso del tiempo debido, fundamentalmente, a la imposibilidad de establecer fronteras claras entre el cuerpo corruptible y el alma incorruptible. En otras palabras, los párrocos no podían explicar cómo una enfermedad que tenía síntomas visibles en el cuerpo podía ser la consecuencia de una duda espiritual y mucho menos demostrar que esa duda no tenía consecuencias en la incorruptibilidad del alma. No había acuerdos entre los teólogos expertos acerca de los posibles vasos comunicantes entre el alma y el cuerpo. De esta manera, comenzaron a ponderarse progresivamente las explicaciones materiales y naturales, en detrimento de las espirituales. La melancolía, así, dejaba de ser una patología enraizada en dudas espirituales que afectaban al ánimo del enfermo y comenzaba a interpretarse apelando principalmente a desarreglos o problemas físicos. Este abigarramiento entre componentes naturales y sobrenaturales de la melancolía produjo una universalización del padecimiento: ser melancólico pasaba a ser tan universal como la condición caída de la humanidad (Neely, 2004, pp. 14-5).

¿Pero cómo se llegaba a este desarreglo melancólico? La medicina premoderna entendía que la salud del cuerpo humano dependía del equilibrio de cuatro fluidos. Según Timothy Bright,

El humor más puro, en comparación y en relación con el resto, lo que llamamos la *sangre*, posee una cualidad temperada, una sustancia equilibrada. Si el cuerpo manifiesta un temperamento similar, la sangre sobrepasa en cantidad al resto de los humores, y sirve para nutrir las partes más temperadas y para engendrar espíritus vitales. El segundo humor es la *flema*, que sigue a la sangre en cuantía. Posee una naturaleza acuosa, fría y húmeda, apta para convertirse en la sustancia de la sangre pura si la naturaleza se compromete a asumir su tarea de alimentación de las partes más húmedas. El tercero es la *melancolía*, sustancia tosca y terrosa, fría y seca en relación con la precedente, cuya cantidad resulta inferior a la de la flema; es la alimentación apropiada para partes de idéntico temperamento. El cuarto es la *bilis amarilla*; de naturaleza ígnea, caliente y de calidad muy seca, es sustancia fina, la más escasa en cantidad, está destinada a las partes del cuerpo que reclaman un alimento más sutil y cuyo temperamento implica una mayor proporción de ese elemento afín a ellas que es el fuego. (Bright, 2004, p. 17)

Como puede verse, los humores tenían una serie de características propias en términos de cantidad, calidad (seco o húmedo) y temperatura (caliente o frío), que los

ligaba con la clásica tétrada de elementos (agua, aire, tierra y fuego)⁷¹. De hecho, se entendía que estos fluidos corporales eran producto de una alimentación que estaba compuesta por tales elementos: los humores eran al cuerpo de los seres humanos lo que los elementos eran a la creación (Tillyard, 2011, p. 69). La comida consumida pasaba del estómago al hígado, que se encargaba de reconvertirla en el alimento que precisaba el cuerpo para vivir y, si tenía un funcionamiento normal, este alimento era procesado y transformado en sangre. El corazón, una vez recibida la alimentación procesada por el hígado, se encargaba de distribuir la sangre. Esta era llevada por las venas y arterias a las distintas partes del cuerpo, lo que proporcionaba la humedad necesaria para la vida. Gracias al aire de los pulmones, este alimento lograba purificarse y llegar al cerebro mediante las arterias, transformado ya en flema. La atrabilis, por su parte, tenía su origen y residencia en el hígado. La bilis amarilla, de un grado más puro, se procesaba y permanecía en la vesícula. Según Bright, estos cuatro órganos (corazón, cerebro, hígado y vesícula) eran fundamentales, y su diferencia significativa radicaba en las funciones que les eran propias (2004, pp. 44-5). El cerebro era el instrumento de la sensibilidad y el movimiento y la sede de los pensamientos, la memoria, el sentido común y la fantasía. Del corazón dependían la vida, los afectos y las perturbaciones (fueran reales o imaginarias). El hígado y la vesícula se ocupaban de la nutrición, por lo que tenían al estómago a su servicio y distribuían el alimento a todo el cuerpo gracias a las venas y arterias. Como se indica en el pasaje citado, el tipo de alimento que procesaban era distinto: la bilis amarilla se ocupaba del alimento sutil requerido por algunas partes del cuerpo, mientras que la atrabilis estaba implicada en la alimentación general. Todas estas acciones eran impulsadas por el alma mediante el “espíritu vital” para el mantenimiento del cuerpo. El ser humano, entonces, era entendido como un compuesto de dos extremos (cuerpo y alma) conectados gracias al espíritu, que funcionaba de intermediario. Esto garantizaba la perfección, pureza e inalterabilidad del alma: si el cuerpo se encontraba conturbado por el motivo que fuera, su padecimiento no se transmitía a ella, sino al espíritu vital. El problema, llegado este caso, era que el alma o “noble huésped” no podía hacer un uso adecuado del instrumento que le permitía moderar al cuerpo material. La consecuencia de este desarreglo era que todas las facultades humanas se veían afectadas

⁷¹ La relación entre los humores y los elementos es fundamental. Como indica Tillyard, los mejores resultados de la mezcla de elementos estaban dados por un balance adecuado entre ellos. Así, “la razón por la que las bestias tenían una vida más corta que el hombre era que los elementos estaban peor mezclados en ellas. Estas contenían más agua y menos aire y, por lo tanto, estaban más predispuestas a la corrupción” (2011, p. 63).

en un mayor o menor grado. En efecto, las pasiones estaban interconectadas con los humores y por ello eran concebidas como fluidos en íntima conexión con las fuerzas de la naturaleza. El cuerpo, al decir de Gail Kern Paster (2004), era una vasija cuya mezcla de líquidos producía un temperamento en la persona a la que predisponía a experimentar de una peculiar manera determinadas pasiones. De este modo, y solo por tomar un ejemplo, una persona colérica sentiría y se vería afectada por el amor de una manera diferente a una persona melancólica.



Imagen 9. Ilustración de los cuatro humores del libro *Quinta essentia* (1574) de Leonhart Thurneisser zum Thurn

El cuerpo, en este sentido, no estaba separado del mundo externo, sino que su condición de microcosmos permitía comprenderlo de manera analógica⁷² (ver Imagen 9). La perspectiva analógica no muestra un “parecido”, sino una correspondencia que es considerada real⁷³. En este sentido, conocer el orden del mundo era una forma de comprender cuál era el temperamento adecuado para cada edad y cada sexo⁷⁴. Como vimos en el capítulo anterior en relación con la metáfora de las siete edades (distorsionada nada más y nada menos que por un melancólico), cada etapa de la vida de un ser humano se correspondía con el orden planetario. Por supuesto, como es de esperarse,

⁷² Esta relación analógica, como ya hemos visto, se daba en todas las esferas del universo conocido. El teatro también era pensado de manera analógica con el mundo: “En el teatro shakespeariano, la analogía, en este sentido un salto momentáneo entre niveles, correlacionaba los dispares planos de la tierra (el escenario), el infierno (el sótano) y el cielo (los ‘cielos’ proyectados en la parte superior del escenario). Sobre ese escenario, además, se alude al universo, al estado o cuerpo político, a la familia y al individuo microcósmico” (Elton, 1971, p. 181).

⁷³ De hecho, como indica David Hillman, “la estructura del cuerpo era replicada en la organización de casas, iglesias, jardines, ciudades y naciones” y “ser parte de la nación inglesa significaba pertenecer a su cuerpo político” (2007, p. 19). Las implicancias de una conexión tan profunda son realmente importantes para la conformación de la subjetividad moderna. Según el estudioso, la ampliación cognoscitiva y epistémica que permitió la ciencia y la tecnología del período en relación con el cuerpo, la geografía y el cosmos provocó, al mismo tiempo, una desmitificación del mundo y un “encogimiento” de la experiencia humana. “Somática y ontológicamente más aislada que nunca, la humanidad fue convirtiéndose progresivamente en un sistema cerrado” (Hillman, 2007, p. 10). Este sistema cerrado, a su vez, terminó privilegiando un interior identificado no ya con las complicadas entrañas del cuerpo, sino con una esencia psicologizada. Lo que determina cómo es cada persona no son las conexiones cifradas entre el micro y el macrocosmos, sino la Razón que comprende a ese mundo material y natural como un Otro a ser estudiado, objetivado y explotado.

⁷⁴ No entraremos en detalle, pero esta idea no es nueva en el Renacimiento. Pueden encontrarse las raíces de esta concepción en los escritos biológicos, éticos y políticos de Aristóteles. Un excelente estudio que muestra tal interconexión es el de Judith Green (1992).

también tenía su correlación con las estaciones del año. Las conexiones micro y macro cósmicas que nos ayudaron a comprender la temporalidad premoderna también operan aquí para entender el funcionamiento del cuerpo. Si tuviéramos que plasmar todas estas relaciones en un cuadro, obtendríamos el siguiente ordenamiento:

| Humor | Temperamento | Órgano | Calidad | Edad | Elemento | Estación | Planeta |
|-----------------------|--------------|----------|-------------------|----------|----------|-----------|---------|
| Bilis amarilla | Colérico | Vesícula | Caliente y seco | Niñez | Fuego | Verano | Marte |
| Sangre | Sanguíneo | Corazón | Caliente y húmedo | Juventud | Aire | Primavera | Júpiter |
| Flema | Flemático | Cerebro | Frío y húmedo | Madurez | Agua | Otoño | Luna |
| Atrabilis | Melancólico | Hígado | Frío y seco | Vejez | Tierra | Invierno | Saturno |

Como adelantamos, se trata de una tendencia: en condiciones normales, lo conveniente era que un determinado humor prevaleciera en la etapa de la vida de la persona y, gracias a ello, tendiera a ciertos temperamentos conformes a la edad y el sexo. No obstante, como decíamos hace un momento, su carácter fluido impedía que estas tendencias estuvieran garantizadas. La estabilidad dependía fundamentalmente de seis factores: las pasiones, el aire, la dieta, la alimentación y evacuación, el sueño y el ejercicio⁷⁵ (Paster, 2004, p. 4). Considerando que el período del que nos ocupamos padecía de plagas recurrentes, una higiene dudosa y una dieta que, en la mayoría de los casos, distaba mucho de ser balanceada, la consecuencia era un desarreglo recurrente que requería de la atención y el cuidado de médicos, curanderos y seres queridos. En términos generales se entendía que los padecimientos psicofísicos eran temporarios y, con el tratamiento adecuado, era posible retornar a la salud.

Esta última cuestión es absolutamente fundamental para comprender el problema de la locura, ya que esta, lejos de conformarse como una otredad que precisaba ser recluida y medicalizada, podía entenderse como una distracción o desvío temporal. De hecho, como Neely indica, el término que debería usarse para hablar de este tipo de patologías no son los sustantivos *madness* (contemporáneamente más familiar, pero asociado a un estado mental extremo) ni *insanity* (más próximo a la medicina, particularmente deshumanizante y ligado a un estado permanente⁷⁶), sino el adjetivo

⁷⁵ Por tomar un ejemplo, en un breve pasaje del *De locis affectis*, Galeno recomienda a sus colegas que “si el hombre [enfermo] hubiera mantenido tal dieta antes de enfermarse, podemos extraer alguna conclusión más; pero si su alimentación fuera saludable, hay que observar sus ejercicios físicos, esfuerzos, insomnios y preocupaciones. [...] También la época del año, el clima pasado y actual, e incluso el lugar y la edad del enfermo contribuyen en no menor medida a un diagnóstico más preciso” (1997, sec. III, x, 184-185).

⁷⁶ De hecho, es un término que, si bien existía en la Inglaterra de Shakespeare, no era ampliamente utilizado. Una de las primeras apariciones que detecta el *OED* de este término se encuentra en el *Historia Placitorum Coronæ* (1677) de Sir Mathew Hale y refiere a “una locura [*insanity*] parcial de la mente o una locura

distracted: “el término enfatiza que quienes sufrían un padecimiento mental eran vistos como divididos, desviados, desmontados –como fuera de sí– *temporalmente*” (2004, p. 3). El perfil epistémico de las desviaciones del espíritu en el Renacimiento es distinto al actual, y las transformaciones que provocaron su comprensión como lo radicalmente Otro de la Razón comenzaron en este período con las nuevas clasificaciones, diagnósticos y remedios, pero también con las puestas en escena que contribuyeron a comprender la otredad de maneras más patentes y palpables para el público no lector.

El caso de Menocchio (Domenico Scandella) que estudió Carlo Ginzburg puede aportar algunas claves interesantes para el estudio de la locura. Menocchio fue un personaje histórico que fue acusado en dos ocasiones de hereje, blasfemo, desmesurado y poseso. En la segunda de ellas, la condena derivó en su muerte en la hoguera en 1599. Se trata de un caso peculiar, ya que estamos hablando de un molinero que tenía algunas propiedades y una formación suficiente para saber leer y escribir. De hecho, si bien él se jactaba de que sus opiniones tenían origen en su propio cerebro, atribuía a una serie de libros impresos el carácter de fuentes. Es fundamental considerar *de qué manera* leía Menocchio, ya que su lectura no podía ser considerada mecánica o canónica. Muy por el contrario, introducía una originalidad que no podría haber extraído directa y transparentemente de los textos. Se trataba de “un tamiz que [ponía] de relieve ciertos pasajes y [ocultaba] otros, que exasperaba el significado de una palabra aislándola del contexto, que actuaba sobre la memoria de Menocchio deformando la propia lectura del texto” (Ginzburg, 2008, p. 86). Ese tamiz o clave de lectura constituye el indicio de una cultura diferente a la expresada en el texto escrito⁷⁷. Nos encontramos ante pistas que conducen a un acercamiento a la cultura oral. Nobleza obliga, es necesario aclarar que si bien el de Menocchio no es un caso típico, tampoco es una excepción inesperada: su formación estuvo posibilitada por la invención de la imprenta (que “le [otorgaba] la posibilidad de confrontar los libros con la tradición oral en la que se había criado y [que] le [proveía] de las palabras para resolver el conglomerado de ideas y fantasías que sentía en su fuero interno” (ibid., p. 27)) y por la Reforma (que “le [otorgaba] audacia para comunicar sus sentimientos al cura del pueblo, a sus paisanos, a los inquisidores” (ibid.,

[*insanity*] total”. Como puede verse, ya para este momento comienza a configurarse la locura como un desvío permanente de la razón (y no ya como una “distracción” temporal). Solo cien años más tarde, en 1784, William Cowper escribía en el sexto libro de su poema en verso blanco *The Task* que “el frenesí del cerebro puede remediarse con medicina bien aplicada, pero sin gracia la locura [*insanity*] del corazón no admite cura”.

⁷⁷ Para un acercamiento más sistemático y detallado del método indicial que propone Ginzburg, es recomendable la lectura de su artículo “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” (1989).

p. 27)). El hecho de que la interpretación de la palabra divina estuviera puesta en discusión y dejara de ser el monopolio exclusivo de clérigos y doctos provocaba una situación nueva que funcionaba como caldo de cultivo para la emergencia de personajes como Menocchio⁷⁸.

La sanidad mental de Domenico Scandella fue puesta en duda en más de una ocasión. El cura del pueblo, el vicario general y los inquisidores se preguntaron repetidamente si este molinero hablaba en serio o en broma. Si bien finalmente los procesos determinaron que hablaba con seriedad y en su sano juicio, una de las estrategias de defensa que desplegó Ziannuto –uno de los hijos de Menocchio– fue alegar que su padre estaba loco o poseído. El proceso pudo seguir su curso porque el vicario no creyó en la palabra del joven. Lo interesante de este asunto es que “cien o ciento cincuenta años más tarde, probablemente Menocchio habría sido recluido en un hospital para locos, por afección de ‘delirio religioso’, pero en plena Contrarreforma las modalidades represivas eran distintas, y antes que nada pasaban por la individualización y, en consecuencia, la represión de la herejía” (ibid., p. 44). Como puede verse, la caracterización de la locura no era fija en el período, y, atendiendo a las exigencias políticas y religiosas de la época, podía hallarse en ciertas expresiones e ideas afines a la locura un peligro inminente a ciertas formas de organización social resquebrajadas. Para decirlo de otro modo, si bien en términos generales se acepta que los dichos de un loco no son más que eso y que, por lo tanto, no conllevan peligro, la percepción de peligrosidad puede variar dependiendo de las condiciones materiales y simbólicas en las que discurre la locura. Expresado más sencilla y resumidamente: la locura en tiempos calmos puede ser objeto de risa, pero en tiempos turbulentos se transforma en un peligro a eliminar.

¿Cuáles eran las “locuras” que sostenía Domenico Scandella que lo llevaron a su destino final? Al margen de la cosmogonía y cosmología que desplegaba a partir de la

⁷⁸ Por supuesto, esto no debe redundar en un elogio ingenuo al protestantismo. Como bien nos recuerda el propio Ginzburg, Lutero había condenado cincuenta años antes a los campesinos sublevados y a sus reivindicaciones, así que bien podría haber estado a favor de la condena de Menocchio. Así y todo, como es sabido, los alcances de las grandes transformaciones son impredecibles y pueden tener coletazos que van a contrapelo de las intenciones originales de quienes las promovieron, cualesquiera que estas hayan sido. En palabras del historiador, “[a las afirmaciones del molinero] mejor atribuirles, provisoriamente, a un sustrato de creencias campesinas, de muchos siglos de antigüedad, pero no del todo perdidas. La Reforma, al romper la costra de la unidad religiosa, las hizo aflorar indirectamente. La Contrarreforma, en su intento de recomponer la unidad, las había sacado a la luz para, evidentemente, erradicarlo. A la luz de estas hipótesis, las afirmaciones del tono radical pronunciadas por Menocchio no se explican vinculándolas al anabaptismo, y menos a un ‘luteranismo’ genérico. Más bien cabe preguntarse si no se insertan en una corriente autónoma de radicalismo campesino que la agitación de la Reforma contribuyó a revelar, pero que era más antigua que la Reforma” (2008, pp. 64-65).

imagen del queso primordial en el que la humanidad habitaba como un conjunto de gusanos, también denunciaba el uso del latín como una opresión que los ricos ejercían sobre los pobres en los procesos judiciales. Las acusaciones llevadas a cabo en los juicios eran incomprensibles para las clases populares y, al no entender las imputaciones, no podían presentar defensas acordes a menos, claro, que recurrieran a los costosos servicios de un abogado⁷⁹. Exigía, además, que la Iglesia dejara de ser cómplice de esta situación, que renunciara a sus privilegios y que se hiciera pobre con los pobres. Ponía en pie de igualdad a todas las religiones y rechazaba los sacramentos por considerarlos instrumentos de explotación y opresión por parte del clero. Creía, en este sentido, que la propia jerarquía eclesiástica era la principal encarnación de la opresión: el Papa, los cardenales y todos los varones que conformaban la Iglesia eran, desde la óptica del molinero, iguales a él y a cualquier otro hombre. Si tenían más “dignidad” era simplemente porque tenían más “poder”, que provenía, justamente, de los sacramentos. Por ello, los consideraba “mercancías” e “invenciones” que eran parte de un aparato colosal cuyo fundamento era la explotación a los pobres. Además, consideraba que el único texto que debía respetarse era la Sagrada Escritura, por lo que rechazaba la doctrina y los libros sagrados comparándolos con “libros de caballería” (ibid., p. 50). Insistía en el aspecto práctico de la religión, proponía a la santidad como modelo de vida y objetaba la veneración de las reliquias y de las imágenes. Desde la óptica de Menocchio, el espíritu

⁷⁹ No podemos evitar volver a recordar la escena de los sepultureros en *Hamlet* (5.1). En ella, los dos bufones están cavando una tumba para la bella Ofelia. Mientras hacen su trabajo, los sepultureros conversan sobre el problema de que se le esté dando santa sepultura a una joven que ha tomado la decisión de suicidarse ahogándose en un lago. Para justificar esta controversial decisión, el primer bufón se ocupará de parodiar el lenguaje legal y académico de su época: “Debe haber sido *se offendendo* [en ofensa propia], no puede haber sido de otro modo. Porque aquí está la cuestión: si yo me ahogo voluntariamente, eso implica un acto, y un acto tiene tres partes: actuar [*act*], obrar [*do*], ejecutar [*perform*]. *Argal*, se ahogó intencionalmente. [...] Aquí está el agua. Bien. Aquí está el hombre. Bien. Si el hombre va hacia el agua y se ahoga, lo haya querido o no, el caso es que él va. Notad eso. Pero si el agua viene hacia él, y lo ahoga, él no se ahoga a sí mismo. *Argal*, aquel que no es culpable de su propia muerte no acorta su propia vida. [...] [Es] la ley de la pesquisa judicial” (5.1.9-22). El pasaje es ciertamente gracioso: nos enfrenta a la posibilidad de que alguien haga una acción “en ofensa propia” (en lugar de “en defensa propia”), nos muestra que un acto pueda estar dividido en tres partes que significan exactamente lo mismo (actuar, obrar y ejecutar), hay un uso libre del latín (la palabra “*argal*” es una equivocación derivada de “*ergo*”) y una argumentación paródica. En esta última, el bufón muestra que Ofelia no se suicidó tirándose al agua (es decir, no actuó “en ofensa propia”), sino que el agua fue hacia ella. Si aceptamos esta “ley de la pesquisa judicial”, entonces es posible afirmar que la joven sí merece sacra sepultura. Por supuesto, sabemos que esta argumentación es paródica y en el fondo es una crítica social: las clases altas usan intrincados argumentos jurídicos para justificar todas sus acciones, mientras que los pobres deben someterse incondicionalmente a las leyes. La crítica de Menocchio apunta a esto mismo. Para un estudio más cuidadoso sobre el suicidio de Ofelia, recomendamos la compilación de Kaara L. Peterson y Deanne Williams (2012), el cuarto capítulo del libro de Marlena Tronicke (2018), la tesis de maestría de la querida amiga y colega Cecilia Padilla (2021, especialmente el capítulo 3) y el precioso artículo de Ignacio Rajoy, Lucía Núñez y María Eugenia Peirano (2023).

de Dios se encontraba en todos los hombres. Sus verdades estaban al alcance de cualquiera. El molinero creía que la esencia de la religión estaba en el amor al prójimo y las malas obras se circunscribían a los daños que los hombres se infligían entre sí. Desde la lectura de Ginzburg, este hecho reflejaba una tendencia de la Italia del siglo XVI a “reducir la religión a una realidad puramente mundana, a un vínculo moral y político” (ibid., p. 96). Además, Menocchio negaba la existencia de un “más allá”, fuera bajo la forma del paraíso o del infierno. Si estas figuras tenían encarnadura, era en el mundo conocido, donde el alma tenía una existencia finita y se ocupaba de las operaciones de la mente. Dios, desde la óptica del molinero, había existido siempre y era coetáneo con el caos. Incluso, Domenico identificaba a Dios y a los ángeles como la esencia misma del caos y creía que todos los movimientos de Dios provenían del caos mismo, que podía moverse por *motu proprio*. Veía a Dios no solo como un padre, sino también como un patrón que había “empleado” a los ángeles para construir al mundo. Comprendido de este modo, Dios no había *hecho* nada –de manera análoga a los terratenientes y señores feudales que no ensuciaban sus manos–, sino que los que trabajaban en la “fábrica del mundo” eran los ángeles, quienes, a su vez, no habían sido creados por Dios, sino por la naturaleza.

Menocchio fue objeto de varios y largos interrogatorios en los que puede observarse el pasmo y el interés de los inquisidores, quienes, aunque estupefactos, escuchaban ávidos las densas y ricas metáforas de las que se servía el molinero para expresar sus ideas. El caso reviste una serie de particularidades sumamente interesantes. Por un lado, este personaje estaba viviendo en carne propia un salto histórico “que separa el lenguaje gesticulado, murmurado, chillado, propio de la cultura oral, de aquel otro, carente de entonación y cristalizado sobre el papel, propio de la cultura escrita” (ibid., p. 123). Según el historiador, si algo caracteriza la victoria de esta última es la emancipación, por parte de quienes saben leer, de las particularidades. Es decir, se trata de una victoria de la abstracción sobre el empirismo. Esta posibilidad, hasta la invención de la imprenta, fue monopolio exclusivo de las clases altas, y Menocchio parecía consciente, en sus declaraciones, del enorme poder que le daba la cultura escrita. En este sentido, buscaba hacer propio el mundo de sus adversarios para denunciar la gran traición a los pobres y para poner de manifiesto que el monopolio del saber por parte de los ricos y los clérigos estaba alcanzando su fin.

El pensamiento de Menocchio, que embriagaba a los inquisidores por su originalidad y audacia, no estaba libre de contradicciones. No obstante, habría sido muy

improbable que, del cruce de las raíces materiales de religiosidad campesina con libros doctrinarios, vulgatas y obras literarias, hubiera salido un pensamiento monolítico o libre de contradicciones (aunque, en favor de Menocchio, podríamos preguntarnos si existe algún pensamiento humano que pueda arrogarse el estatus de no-contradictorio en todas sus variables). Como sea, lo cierto es que las cavilaciones del molinero apuntaban a la construcción de un mundo nuevo, desconocido hasta entonces, que fuera alcanzable con medios humanos:

Las palabras de Menocchio hacen aflorar, ya sea brevemente, las profundas raíces *populares* de la utopía, tanto culta como plebeya, con harta frecuencia considerada mero ejercicio literario. Tal vez la imagen de un “mundo nuevo” incorporaba una vieja tradición, un legado remoto en la memoria de una lejana época de bienestar. Es decir, no era una ruptura de la imagen cíclica de la historia humana, típica de una época que había visto afianzarse los mitos del *renacimiento*, de la reforma, de la nueva Jerusalén. No podemos excluir nada de esto, pero subsiste el hecho de que la imagen de una sociedad más justa se proyectaba conscientemente en un futuro no escatológico. No se trataba del Hijo del Hombre encumbrado en nimbos, sino de la lucha emprendida por hombres como Menocchio –los campesinos de Montereale a quienes él había inútilmente tratado de convencer, por ejemplo– lo que habría debido aportar un “mundo nuevo” (Ginzburg, 2008, pp. 162-3, el énfasis es del autor).

Este mundo nuevo, que hunde sus raíces en la cultura plebeya y en la culta, pretendía hacer del mundo una fiesta. Como vimos en el capítulo anterior, la división temporal del año dependía de una alternancia entre el Carnaval y la Cuaresma. Al convertir al mundo en una fiesta, Menocchio evitaba la penitencia y escasez propias de la Cuaresma y hacía del mundo común un espacio de abundancia y alegría constantes. No se trata de una mera “fantasía literaria”, sino de una fuerte apuesta ético-política por parte de un molinero que creía que esta transformación era posible de la mano de las acciones de las clases populares. Y se trataba de una transformación posible porque reconocía la existencia de un pasado paradisiaco que habría podido renacer de la mano de la lucha plebeya.

¿Podemos decir que Domenico Scandella estaba loco? No si ello nos lleva a bajarle el precio a la originalidad de su pensamiento y a la potencia de su acción política. La falta de comprensión por parte de sus contemporáneos (que no sabían si hablaba en broma o en serio y consideraban que estaba preso de un “humor malo” (ibid., p. 180)) provocó que los grotescos *collages* que Menocchio construía a partir de la mezcla entre distintas culturas y corrientes de pensamiento terminaran siendo considerados heréticos. La condena y muerte de este inagotable personaje se tradujo un destino casi inevitable.

Así y todo, desde la óptica de Ginzburg, “a pesar de su singularidad, las afirmaciones de Menocchio no debían parecerles a los campesinos de Montereale ajenas a su existencia, a sus creencias, a sus aspiraciones” (ibid., p. 207). No por nada quien denuncia al molinero no es un par de la comunidad, sino el párroco, instigado por un sacerdote.

Este caso nos ayuda a plantear una nueva serie de interrogantes. Lo que se entiende por locura en el período que consideramos, ¿es solo un desarreglo físico-humoral o constituye una imputación por parte de la cultura dominante a todo aquello que se desvíe de la norma? ¿Es la locura el nombre que se le da a lo inesperado o, tal vez, a lo que denuncia un cierto funcionamiento del mundo? ¿Son estas distracciones de la mente el espacio de aparición de una serie de verdades que solo pueden ser expresadas bajo la máscara de la demencia? ¿Por qué los pensamientos y expresiones del molinero de Friuli pueden ser considerados peligrosos, para, apenas cien años más tarde, transformarse en la turbada voz de la locura?

Melancolía y bufonería

Hemos visto, hasta aquí, la enorme dificultad que existía en el Renacimiento a la hora de establecer con claridad los caracteres propios de la locura en sus diversas manifestaciones. Estamos ante un período en el que las distracciones de la mente, las herejías, las descompensaciones físicas, los embrujos y las simulaciones se imbricaban entre sí, lo que impedía una concepción estática del fenómeno, tal y como pretende mostrar Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica*. Según el pensador francés, al menos desde finales del siglo XV la locura había adquirido una particular coherencia en sus formas de manifestación plásticas y literarias. Por ello, la demencia y quienes la abrazaban terminarían siendo abordados por la literatura erudita y los juegos académicos, lo que los hacía protagonistas de manifestaciones pictóricas, objeto y sujeto de discursos. Pero, aunque la palabra y la imagen buscaran ilustrar el mismo mundo, las direcciones que adoptaban para hacerlo terminarían siendo notablemente distintas. Para Foucault, esto provocaba una hendidura que se convertiría en la gran separación de la experiencia occidental de la locura.

En el campo de la imagen pictórica se podía hallar una sobreabundancia de significaciones que multiplicaban y entretejían los sentidos. Por ello, no podían ser

descifrados por un saber discursivo⁸⁰. Los alcances de estas expresiones, profundamente entreverados, parecían salidos de una lógica onírica en la que las figuras podían transformarse rápidamente en siluetas de pesadilla. Las imágenes, así, dejaban a un lado la faz pedagógica que habían adoptado durante el Medioevo y asumían el rostro de la



Imagen 10. Detalle del *Tríptico del juicio final* (c. 1482) de Hieronymus Bosch. Academia de Bellas Artes,

fascinación. Un ejemplo notable era el del *grylles* (ver Imagen 10): una figura grotesca que podía asumir múltiples formas, entre ellas, la de un humanoide fuertemente deformado con miembros ausentes o sobredimensionados, sin cabeza o con el rostro incorporado en el pecho, con múltiples cabezas o formando una figura híbrida a medio camino entre la bestia y el ser humano. Estos seres monstruosos habían servido para mostrar el envilecimiento del espíritu; pero, a partir del siglo

XV, se volvieron objeto de tentación: “todo lo que hay de imposible, de fantástico, de inhumano, todo lo que indica la presencia insensata de algo que va contra la naturaleza, presencia inmensa que hormiguea sobre la faz de la Tierra, todo eso, precisamente, le da su extraño poder” (Foucault, 2015, p. 37). Las imágenes se convertían en una superficie en la que se desplegaban los secretos de la naturaleza, en la que se manifestaba la animalidad separada de la domesticación de los valores y símbolos humanos. La humanidad quedaba fascinada por su desorden, por la monstruosidad que revelaba la locura que existía en lo profundo de su corazón: a fin de cuentas, hombres y mujeres también eran parte de esa naturaleza rica en asombrosas irregularidades. Además, las imágenes producían fascinación porque eran elementos constitutivos de un conocimiento difícil, cerrado y esotérico, al que para acceder era necesario franquear los límites del

⁸⁰ Burucúa señala que “la producción de imágenes suele contar, especular y hasta producir adrede la pluralidad de significados, es decir, la polisemia que implica toda representación. Con lo cual, la posibilidad de la convergencia en el acto cultural de la recepción de las imágenes se torna más densa, compleja y problemática” (2001, p. 39). Si bien es cierto que texto e imagen suelen tener el mismo objetivo (persuadir, convencer, ilustrar), el horizonte de las imágenes es mayor, sobre todo en este período en el que gran parte de la población era analfabeta. El lenguaje de las imágenes es considerado común y puede prescindirse, para su comprensión, de pedagogos o intérpretes: “allí donde los libros demandan horas y horas de lectura, trabajo y fatiga, a las pinturas les basta, por el contrario, el momento de una mirada para enseñar con dulzura y deleitar al contemplador. Al mismo tiempo, los conceptos complejos y profundos, que deben de exponerse en largas páginas de gruesos infolios, se manifiestan de manera clara y transparente en las representaciones plásticas” (2001, pp. 40-41). O, al menos, eso era lo que se esperaba. Según indica Burucúa, esta idea de que las imágenes eran portadoras de un sentido más claro y comprensible que las palabras siguió ampliamente vigente hasta bien entrado el período barroco. Su centralidad radicaba en que podía transmitir significados fundamentales y verdades esenciales tanto a los letrados como a los “idiotas”.

saber. Saber, entonces, que no era accesible al hombre prudente y razonable, sino al loco que no percibía a tales figuras en su fragmentación, sino que, por el contrario, las captaba de manera íntegra, como formas del despliegue necesario de un universo enloquecido: aquí no regía el principio de no contradicción, no prevalecía binarismo alguno y las cristalizaciones eran puestas en cuestión. Esta visión ligada a la plasmación pictórica de la locura en la que se manifestaba un mundo apresado por estas figuras de pesadilla es lo que Foucault llamó su costado *trágico*. La experiencia trágica de la locura ponía el foco en el fin de los tiempos y en los sentidos últimos que llevaban en esa dirección.

En el campo de la palabra escrita, por el contrario, el historiador francés había identificado una experiencia *crítica* de la locura. Aquí también hallaba un vínculo ineludible con el saber, pero como castigo cómico de la pretensión de poseerlo. La locura aparecía, entonces, cuando el hombre se apegaba demasiado a sí mismo, a sus sueños y sus ilusiones, confundiendo la verdad con el error, la realidad con la mentira, la belleza con la fealdad y la justicia con la violencia: “el símbolo de la locura será en adelante el espejo que, sin reflejar nada real, reflejará secretamente, para quien se mire en él, el sueño de su presunción” (ibid., p. 45). Desde esta perspectiva crítica, el error, la mentira, la fealdad, la violencia, en suma: el Mal, no era castigo o fin de los tiempos, no tenía que ver con la verdad o con el mundo, sino con el hombre, sus faltas y sus defectos. Desde la perspectiva foucaultiana, con las letras de humanistas como Brant o Erasmo la locura quedaba atrapada en el universo del discurso, nacía del corazón de los hombres y signaba su conducta; pero no tenía (*no podía tener*) la última palabra acerca de la verdad o del mundo, sino que su expresión ponía de manifiesto una conciencia crítica del hombre. De esta manera, la locura se mostraba como la otra faz de la razón: toda locura tenía su razón y toda razón tenía su locura. No se trataba de descubrir una verdad debajo de las apariencias, sino de revelar el abismo de la propia sinrazón, de la inteligencia limitada del hombre que solo accedía a verdades parciales y transitorias. La locura permitía descubrir el reverso de las cosas, sus contradicciones inmanentes e incomprensibles a la razón despierta. La locura, desde esta perspectiva crítica, se habría convertido en una de las formas de la razón: aparecía cuando no se reconocían las propias flaquezas para acceder a la verdad y al bien, emergía cuando los seres humanos se privaban de utilizar razonablemente la razón. El mundo se presentaba, así, como un espectáculo que debía ser recibido por la humanidad con clara conciencia de su fatuidad: “no se le [debía] prestar el oído atento que se presta a la verdad, sino la atención ligera, mezcla de ironía y de complacencia, de facilidad y de saber secreto que no se deja engañar, que de

ordinario se presta a los espectáculos de feria, [...] a los charlatanes, los bufones y los payasos” (ibid., p. 59).

Pero si la locura y la sabiduría tenían esta relación de vecindad, resultaba sumamente difícil distinguir la acción sabia cometida por un loco y la insensata locura obrada por un sabio. La locura pasaba a ser, entonces, una faz de la razón. Foucault distinguía en este período cuatro formas de manifestación literaria de la locura: (a) *por identificación novelesca*, en la que determinada narración ficcional se asumía por el loco como imagen de lo real (el caso del Quijote aquí es paradigmático); (b) *de la vana presunción*, mediante la que el loco se atribuía cualidades, virtudes y poderes de los que está, en realidad, desprovisto (podríamos pensar en el personaje de Malvolio de *Noche de Reyes*); (c) *del justo castigo*, mediante la que el loco revelaba una verdad que lo convertía en culpable, castigándose voluntaria o involuntariamente a sí mismo (a la manera en la que lo hace Lady Macbeth); y (d) *como pasión desesperada*, en la que, por el exceso de una pasión (amor, venganza, celos, desesperación, etc.), un personaje originalmente cuerdo se prolongaba hacia el vacío del delirio y terminaba conduciéndose a la muerte (como Ofelia en *Hamlet* o Lear en *Rey Lear*). Según el pensador francés, los mayores exponentes de este movimiento “crítico” fueron Shakespeare y Cervantes, pero reconocía que en sus obras todavía pervivía la forma de locura “trágica” del siglo XV. Es decir, las dos experiencias de la locura que Foucault distingue prolijamente (la crítica y la trágica) convergen en los escritos de Shakespeare y Cervantes. Desde la perspectiva del estudioso francés, la locura en los escritos de estos autores se presentaba como un elemento extremo, como un desgarramiento que precedía a la inevitable muerte. Según Foucault, habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XVII para encontrar a la locura más como nudo que como desenlace, es decir, a la locura como un recurso que pone de manifiesto la verdad y el regreso de la razón (en lugar de como destino fatal). Dicho de otro modo, sobre el final del Renacimiento, la locura pasa a ser un recurso para emprender una anagnósis, y, de este modo, la insania puede ser superada y dar paso a un retorno a la razón. Recién entonces puede decirse que se separa finalmente a la locura de su realidad trágica y se conserva únicamente el aspecto irónico de sus ilusiones para mostrar las dimensiones del error (esto es, su costado crítico). Eso no implicaba que la demencia dejara de ser esencial a la trama porque era justamente mediante ella que podía desmontarse la ilusión, reconocer el error y desenredar la trama: la locura “[ocultaba] bajo el error el secreto trabajo de la verdad” (Foucault, 2015, p. 69). En los albores de la

Modernidad, la sinrazón se convertiría en medida de la razón, trabajo de la verdad y espejo del mundo.

Como dijimos, el análisis foucaultiano es hoy día insoslayable. Pero aceptarlo en su totalidad conlleva una serie de riesgos ligados al enorme grado de estetización que el pensador imprime al movimiento que se extiende entre la retirada de la peste a fines del siglo XV y el inicio del gran encierro a fines del siglo XVII. De seguir fiel y ciegamente su estudio, nos veríamos ante la obligación de considerar como fuentes de investigación únicamente a las representaciones pictóricas (que habrían condensado la experiencia *trágica* de la locura) y los escritos literarios (que habrían proporcionado una perspectiva *crítica* del fenómeno). Este punto de vista desconoce la imbricación entre la producción cultural pictórico-literaria y los estudios científicos y jurídicos. Dicho de otro modo, imprime una división disciplinar que no es propia del período y limita, de este modo, la comprensión de la locura. Con esto, por supuesto, no pretendemos restarle importancia al estudio foucaultiano. Por el contrario, coincidimos en que pueden identificarse distintas formas de experimentar la locura, pero que estas no pueden restringirse únicamente a la heroica *locura trágica* que ubica al sinsentido como el centro del mundo ni a la irónica *locura crítica* que señala nuestras falencias, es decir, a las dos formas de experiencia de locura que para Foucault existen durante el Renacimiento. Estas son formas estetizadas y estáticas de presentar un fenómeno que lejos estaba de quedar restringido a estas dos faces.

Ahora bien, ¿por qué nos interesa, en esta investigación, ampliar el espectro de la locura? Porque la bufonería profesional es una encarnación artificial de la locura. Si este padecimiento quedara restringido a dos formas, entonces la bufonería solo podría manifestarse como una visión trágica que muestra al trastocamiento del mundo como una fatalidad o como una mirada crítica que se limita a señalar los límites de la razón humana. Aquí creemos que la bufonería muestra y dice más. Mucho más.

Recordemos que todas estas desviaciones temporales de los comportamientos reputados como normales eran modulaciones que se derivaban de la relación de los cuerpos con el mundo externo. Comprendidas de esta forma, las patologías eran relativamente cercanas entre sí. Pero, como adelantamos, nos centraremos especialmente en dos padecimientos interconectados que son relevantes para la dramaturgia shakesperiana: la melancolía (*melancholy*) y el mal de amores o melancolía erótica (*lovesickness*). La persona encubierta tras el humor negro dejaba de tener cualquier tipo de indulgencia o consideración con el mundo y sus congéneres, por lo que afirmaba “toda

suerte de verdades, hasta las más desagradables, alegando como pretexto la fatalidad de su constitución corporal” (Starobinski, 2017a, p. 134). El tormento en el que se veía envuelto llevaba al melancólico a develar sin pruritos las verdades del mundo, verdades que podían ser expuestas tanto con indignación como con risa. Dicho de otro modo, tanto el exceso de llanto como el de risa ante lo dado eran síntomas del exceso de atrabilis. El bufón y el melancólico, así, parecían ser las dos mitades de un solo yo (Dillon, 1981, p. 104). Ciertamente es que estas dos mitades tenían características diferenciables y, también, una variedad de matices. La cuestión no era nueva. Ya en su *Problema XXX*, el tratadista pseudo aristotélico había explicado que, siendo fría la bilis negra, si estaba en exceso podía provocar sopor y abatimiento; pero si se calentaba demasiado podía producir alegría acompañada de cantos y extravíos⁸¹. Para el autor, el factor que diferenciaba el efecto del exceso del fluido radicaba en la temperatura, ya que “todo se realiza controlado por el calor” (953b23). Este indicativo muestra, una vez más, lo difícil que resultaba para el paradigma premoderno establecer de manera fehaciente los efectos de determinados desarreglos y, consecuentemente, sus curas. Para el tratadista, el exceso de melancolía podía equipararse con el abuso de vino: en algunos individuos provocaba depresión, en otros se exaltaban los sentimientos eróticos, ciertas personas se volvían conversadoras y otras, silenciosas. Estos efectos, además, podían variar incluso en el mismo sujeto. Había, por supuesto, tendencias: los jóvenes, al tener una temperatura corporal más alta que los ancianos, generalmente reaccionaban ante el exceso de vino y de atrabilis con exaltaciones de alegría, erotismo y risa. Pero esta tendencia lejos estaba de regularizarse por completo. De hecho, una buena parte del *Problema XXX* se dedica a indagar en torno al problema del suicidio, ya que este es un efecto relativamente usual en personas melancólicas de todas las edades. Comprendido el padecimiento como versátil, el tratadista concluía que “las personas dominadas por la bilis negra son desiguales” (955a31). Además, este dominio podía ser esporádico o formar parte del temperamento

⁸¹ Es preciso aclarar que el paradigma humoral que estamos presentando no era el único que buscaba explicar, diagnosticar y curar los padecimientos psicofísicos. Sorano de Éfeso, perteneciente a la escuela metódica, dedicó parte de sus estudios a las personas que sufrían manía y melancolía. El médico griego consideraba que la interpretación humoral era un mero juego de palabras y que las verdaderas causas de esos males residían en una contracción del esófago en el caso de la melancolía y del cerebro en el caso de la manía. En general, Sorano rechazaba las curas propuestas por los médicos humoristas (a las que consideraba demasiado invasivas) y, en cambio, proponía la aplicación de cataplasmas en las zonas afectadas. También creía que diversos tratamientos psicoterapéuticos podían contribuir: desde la contemplación de obras teatrales hasta la redacción de ejercicios retóricos o caminatas. Al respecto, ver Starobinski (2017b, pp. 33-34). Más allá de esta especificación historiográfica, lo importante aquí es que, incluso en aquellos paradigmas contrapuestos al humoralismo imperante, los padecimientos psicofísicos eran pensados como transitorios y reversibles, al menos en su gran mayoría.

natural de algunas personas, y, dependiendo de la forma en la que se disponía la mezcla humoral, podía producir personalidades enfermizas o excepcionales. Este último era el caso de los sabios, los filósofos y los políticos. Pero si este exceso se ubicaba cerca del intelecto, podía provocar las enfermedades de la locura y la posesión divina (953a10-954b30).

Como es de esperarse, el gran problema que se derivaba de las diversas manifestaciones de la melancolía era que resultaba francamente difícil teorizar de manera sistemática sobre ella. Era arduo identificar las causas, hacer un diagnóstico claro y determinar las posibles curas. Si bien en su *De locis affectis* Galeno establecía que la melancolía era un humor dañino no difícil de evacuar si era detectado a tiempo, e incluso que era tratable en los casos crónicos, lo cierto es que, si se analizan con cuidado las secciones dedicadas a esta patología humoral, nos topamos no solo con una gran dispersión en su definición sino con serias dificultades a la hora de establecer un diagnóstico claro⁸². Lo que el médico griego consideraba síntomas típicos de la enfermedad eran el temor, el desánimo, la queja constante, la misantropía y el miedo a la muerte. Además, los melancólicos podían generar fantasías disparatadas, como los casos del hombre que se creía hecho de barro, el que quería hablar con los gallos o el que temía que Atlante se cansara de sostener al mundo y lo dejara caer destruyendo absolutamente todo (III, x, 190). Lo que el tratado galeno dejó en claro fue que el exceso de atrabilis podía alojarse en distintas partes del cuerpo y provocar nuevos síntomas, que requerían tratamientos diferenciados. Sobre esa base se construyó la medicina premoderna, cuya “originalidad [consistió] no en contestar el conocimiento tradicional, sino en complementarlo, en sobrecargarlo” (Starobinski, 2017b, p. 37).

Tal vez fue esta dispersión y sobrecarga en su definición la que llevó a decir a Burton que “tomes la melancolía en el sentido que quieras, propia o impropriamente, como disposición o hábito, para placer o dolor, desvarío, descontento, temor, tristeza, locura, parcial o totalmente, verdadera o metafóricamente, es todo lo mismo” (2011, p. 26). Para el clérigo inglés, la melancolía y la locura eran una suerte de epidemia. Todos los hombres y mujeres de su época eran, en mayor o menor medida, melancólicos. Burton identificó, en la enorme dispersión del padecimiento humoral, dos formas fundamentales en las que la melancolía se manifestaba: con llanto o con risa, representadas respectivamente por

⁸² Por ejemplo, Galeno recomienda que, si hay una sospecha de melancolía, puede confirmarse el diagnóstico haciendo un tajo desde el codo hasta la axila (*LA*, III, x, 185). Si el líquido que brota no es el melancólico, debe detenerse el procedimiento de inmediato a causa de su peligrosidad.

Heráclito y Demócrito. Según el estudioso inglés, “el filósofo Heráclito, después de una seria meditación sobre las vidas de los hombres, cayó en el llanto, y con lágrimas continuas deploraba su miseria, locura y necesidad. Por otro lado, Demócrito se echó a reír, pues la vida de los demás le parecía ridícula” (2011, p. 32). ¿Qué es lo que le causaba tanta gracia a Demócrito? A fin de cuentas, parece más sensato llorar ante las desgracias del mundo, o al menos los abderitas de su tiempo creían eso, por lo que comenzaron a creer que el renombrado filósofo atomista había perdido la razón. Decidieron, así, llamar al médico Hipócrates para que lo examinara. Sus amigos estaban convencidos de que el filósofo se encontraba preso de algún mal y lloraban lamentando su locura. Demócrito, ante la llegada del médico, supo dar sus razones: los seres humanos no se conocen a sí mismos y parecen incapaces de aprender de sus propios errores. Persisten en sus deseos, aunque contravengan su propio bienestar y el de sus seres queridos. Incluso si pudieran prever con certeza las desgracias futuras, porfiarían en su accionar. Luego de un largo discurso, el filósofo espetó: “Viendo que los hombres son tan inconstantes, embotados, inmoderados, ¿por qué no me voy a reír de aquellos a quienes la necesidad les parece sabiduría?” (Burton, 2011, p. 36). Hipócrates, impactado ante una respuesta tan mentada y profunda, concluyó que el melancólico Demócrito tenía una buena razón para reír: había comprendido los males de su tiempo y esa era la razón de su risa.

¿Pero por qué un melancólico (o, más en general, cualquier persona, teniendo en cuenta la dispersión, difuminación y generalidad del término) puede reírse o llorar ante los acontecimientos del mismo mundo? Quien propuso una respuesta apelando a la misma anécdota unos años antes que Burton fue Montaigne en sus *Ensayos*. Ante la miseria humana, ante su limitación constitutiva, el filósofo francés identificaba dos formas posibles de actuar que estaban asociadas a las reacciones de Demócrito y Heráclito. El primero reía y el segundo lloraba. Montaigne, ante la disyuntiva, prefería el primer humor “no porque sea más agradable reír que llorar, sino porque es más desdeñoso y nos condena más que el otro; y me parece que nunca podemos ser tan despreciados como lo merecemos”; por el contrario, “la queja y la conmiseración están mezcladas con cierta estima por la cosa que lamentamos” (2011, lib. I, cap. L, p. 285). Según Montaigne, la risa y la burla son formas de crítica más agudas y penetrantes que la lamentación, y señalan que nuestra condición humana es ridícula y risible. La inconstancia humana, la limitación de nuestro conocimiento y el abordaje demente y fuera de quicio que varones y mujeres se empeñaban en desplegar ante la fastuosa naturaleza eran todas muestras probatorias de la hipótesis erasmiana: que la locura gobierna todos los asuntos humanos.

Montaigne entendía, a su vez, que medir lo verdadero y lo falso según la vara del saber humano constituía un disparate: “es necesario juzgar con mayor reverencia ese infinito poder de la naturaleza, y con más reconocimiento de nuestra ignorancia y debilidad” (ibid., lib. I, cap. XXVI, p. 171). En efecto, tachar de imposible algo que nos sorprende o que se sale de los parámetros de lo que conocemos y clasificamos constituye una absurda temeridad. No se puede ignorar, sostenía Montaigne, la enorme cantidad de contradicciones que se alojan en los juicios porque se desconoce hasta dónde llegan las posibilidades de la naturaleza y los límites fijados por Dios⁸³. Por eso, “no hay mayor locura en el mundo que la de reducirlos a la medida de nuestra capacidad y suficiencia” (ibid., lib. I, cap. XXVI, p. 170). La sabiduría humana es, a los ojos del ensayista, “tontamente ingeniosa”, ya que se ocupa de disfrazar los propios límites aliviando nuestra miseria constitutiva, pero rebaja en este movimiento a la dulzura de la naturaleza (ibid., lib. I, cap. XXIX). Por este motivo, el autor no se proponía abarcar por completo los temas que abordó en sus *Ensayos*, porque ni él ni nadie eran ni serían capaces de verlos en su totalidad: “las cosas en sí mismas tienen tal vez su peso y medida y condiciones; pero por dentro, en nosotros, el alma las trata como le parece” (ibid., lib. I, cap. L, p. 284).

Si bien hasta aquí las ideas de Montaigne parecen encuadrarse adecuadamente en la experiencia “crítica” de la locura que había presentado Foucault, el autor de los *Ensayos* también reconocía en nuestras almas y en nuestros cuerpos un desplazamiento

⁸³ Este reconocimiento de las limitaciones humanas hunde sus raíces en la idea socrática de aceptar la propia ignorancia y encuentra fuertes reverberaciones en la filosofía cristiana de Nicolás de Cusa en su *Acerca de la docta ignorancia* (1440): “nada podrá más perfectamente acaecerle al hombre que esté sumamente interesado en la doctrina, que se descubra doctísimo en la misma ignorancia que le es propia. Y uno será tanto más docto, cuanto se sepa a sí mismo más ignorante” (2004, lib. I.I). Esta forma de comprender el entendimiento humano –y, más en general, al Hombre– entra en una profunda tensión con el pensamiento humanista que empieza a desarrollarse durante este período, particularmente en Italia. Como señala Silvia Magnavacca, “la filosofía de esta época, al menos en el círculo extrauniversitario, ensaya una nueva visión de la realidad enfocada desde el hombre y no desde el mundo, perspectiva que, en cambio, había elegido la escolástica inmediatamente anterior. Por eso, proliferan los ensayos en los que se trata del carácter excepcional y nobilísimo de la naturaleza humana, echando sobre ella una mirada tan luminosa cuanto optimista” (2008, p. 149). El *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486) de Pico della Mirandola es particularmente ilustrativo en este aspecto: ubicando al hombre en el medio del mundo, indica que este es capaz de observar todo cuanto hay en él y, gracias a su libertad, puede cambiar siempre que lo considere necesario para comprender mejor ese mundo que lo rodea, para plasmarse y cincelarse de la manera en que prefiera. “¡Quién no admirará –exclama– a este camaleón nuestro!” (2008, p. 209). De cualquier modo, como advierte Alberto Tenenti, “cuando Alberti o Manetti, o cualquier otro humanista de esta época, exaltan al hombre, no se refieren en absoluto a todos los hombres ni incluso a todos sus conciudadanos. Aunque hablen del hombre en general, será sólo en algunos en quienes piensan, dado su profundo convencimiento de que no todos pueden serlo de la misma manera” (1985, p. 120). La ética humanista de este período es profundamente antiigualitaria y se trata de la cultura de la oligarquía. En este sentido, aunque algunas de las ideas de este movimiento sean recuperadas a partir del siglo XVII bajo otras premisas, no podemos afirmar que el humanismo sea la idea que signe el período que estamos pensando en estas líneas y, por ende, no hace peligrar demasiado las tesis que estamos analizando.

fundamental: no siempre la voluntad está alineada con el deseo, muchas veces el cuerpo actúa contra la voluntad, en cuantiosas ocasiones se despiertan pasiones que se desearía que estuvieran dormidas (o lo contrario), recurrentemente la voluntad y las pasiones van en contra de lo que les dicta la sensata razón. Y, ante esta situación, el ensayista se adelantaba a la apuesta spinoziana: no debemos lamentarnos ni burlarnos de ello, ya que “la naturaleza seguirá su camino y no habrá actuado sino en su derecho” (ibid., lib. I, cap. XX, p. 106). Si vamos al fondo del asunto, la risa y el llanto son reacciones propiamente humanas ante lo insondable de la naturaleza. Son formas de lidiar con ella. Los seres humanos, al ser parte de la naturaleza misma, tampoco pueden ser comprendidos, abarcados y explicados por completo. No existe ninguna cualidad que nos abarque de manera absoluta, del mismo modo que es imposible hacer del cuerpo una máquina coherente: si así fuera, no podríamos reír y llorar ante la misma cosa (ibid., lib. I, cap. XXXVII). Comprendido el asunto de este modo, la inestabilidad y la división interna que signan la locura del período no necesariamente se restringen a una experiencia crítica o trágica. Así como el cuerpo estaba constituido por diversos humores de los que en general uno de ellos comandaba (constituyendo un temperamento), el alma también se ocupaba de diversos movimientos de los que en la mayoría de las ocasiones prevalecía uno; de este modo, todos los aspectos de lo humano estaban íntimamente sujetos a la inconstancia y a la flexibilidad, provocando que lo mejor o lo peor de cada uno pudiera salir a la luz en cualquier momento. Lo que Montaigne y sus contemporáneos reconocían como característico de la condición humana era una división fundamental entre las facultades más altas de los seres humanos: el entendimiento y la voluntad. La imposibilidad de sintonizar adecuadamente estas dos facultades era, también, lo que provocaba el disparate y, en más de una ocasión, la melancolía. A fin de cuentas, “no debe ser accidental que, de los héroes de las cuatro obras maestras trágicas de Shakespeare, dos, Othello y Lear, fueran defectuosos en la facultad de entendimiento, y los otros dos, Hamlet y Macbeth, lo fueran en la voluntad” (Tillyard, 2011, p. 72).

El fenómeno de la locura, entonces, constituía una experiencia sumamente difícil de entrapar y conceptualizar de manera clara. No por nada dista de haber un acuerdo acerca de los sentidos e intenciones del *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam (1511), obra paradigmática e insoslayable si pretende abordarse el problema que nos ocupa durante este período. Martín Ciordia (2013) indicó en su estudio sobre el texto erasmiano que la crítica ha propuesto diversas fragmentaciones del escrito con la pretensión de otorgarle una mayor inteligibilidad, a pesar de que el texto original no

presentaba división ni subtítulo alguno. Incluso, admite el traductor, por momentos la propia Locura⁸⁴ –sujeto y objeto de este *Elogio*– parece intentar dividir su exposición. Pero, así y todo, “el texto no se despliega en línea recta, sino que, más bien, de un modo sinuoso continuamente *se desborda* de manera tal que hace imposible un esquema total” (ibid., p. XXIX, el énfasis es propio). Cada uno de los conceptos, virtudes y expresiones que la diosa Locura despliega en su discurso parece preñado de nuevos e inesperados sentidos, lo que impide una significación unívoca y final. Ciertamente es una de las grandes preguntas que invita a hacer Erasmo en su indagación acerca de la locura es sobre la condición humana, pero lejos está de realizar una conceptualización monológica y cristalina. A fin de cuentas, “¿no puede ser que el personaje de la Locura abra más de lo que el propio Erasmo o sus otros personajes hayan podido nunca después responder?” (ibid., p. LII). Si seguimos la pista provista por el traductor, lo que encontramos en el fondo es una conciencia humana profundamente desgarrada y en conflicto, una humanidad dividida por sus deseos y la posibilidad concreta de cumplirlos, un hombre escindido por una herencia que lo fascina y un presente lejano y dislocado de sí mismo.

El mundo, advertía Erasmo, estaba plagado de máscaras, pero si alguien hubiera pretendido arrancarlas habría perturbado la fábula entera, la ilusión que hacía que la vida fuera soportable. La locura proporcionaba, así, una percepción más benévola del mundo, alejada de las pasiones tristes que conllevaba la escatología. Según Ciordia, si la experiencia de la locura no podía reducirse a la forma aristotélica que observaba una regularidad que permitía formular un concepto general y con él prever lo que sucedería, ni a una forma hegeliana de la experiencia que dialécticamente incorporaba lo inesperado y lo racionalizaba en el despliegue de una conciencia de sí absoluta, entonces podía vincularse, más bien, con la forma de experiencia que presentaba Esquilo en sus tragedias, en las que no se podía prever ni apropiarse, sino que se aprendía a reconocer aquello que separaba a lo humano de lo divino: se reconocían los límites de la condición humana. Pero, a su vez, la experiencia propia de la Locura se resistía a quedar encorsetada en la lógica de la tragedia y, oponiéndose a ella, invitaba a reír de la propia finitud, de la imprevisibilidad y de lo divino. En este sentido, Erasmo no presentó una alegoría, un pensamiento especulativo disfrazado ni una prescripción moral. En cambio, propuso una *narración* que buscara comprender e indagar las posibilidades abiertas de la existencia.

⁸⁴ Cuando hablamos con mayúsculas de la locura nos estamos refiriendo al personaje del texto erasmiano: la Locura habla en primera persona para hacer un elogio de ella misma. Cuando el término aparezca en minúsculas estaremos haciendo referencia a la patología.

Si confiamos en el análisis que propone Ciordia, entonces, encontramos que el revés de la experiencia de la locura no es la Razón, sino la narración entendida como una búsqueda abierta que se resiste a quedar encorsetada en el pensamiento conceptual. Es una experiencia alegre y riante, a la que podemos acercarnos si aceptamos nuestra propia condición humana: la de estar afectados y afectar al mundo. Esta aceptación, indica el traductor, abre el tiempo que la razón buscaba abstraer y muestra que la pretenciosa investigación de verdades eternas y desafectadas es la búsqueda de verdades inhumanas. Los seres humanos, advertía la Locura en su narración, vivimos en un tiempo dislocado, extemporáneo, nunca actual consigo mismo, siempre afectado⁸⁵. O, como lo expresó –ya lo vimos– el príncipe Hamlet, *the time is out of joint*.

Pongamos, entonces, el texto de Erasmo bajo la lupa. El *Elogio de la locura* comienza con una epístola dedicatoria a Tomás Moro en la que juega con la etimología de su apellido: *Mori* se aproxima al vocablo *Moriae* (locura). Si bien se asevera que la opinión común alegraría que el propio Moro se encontraba alejadísimo de esta condición, el autor sospecha “que este juego de nuestro ingenio iba a ser por ti particularmente aprobado, puesto que estás habituado a este género de entretenimientos, muy deleitables, es decir, si no me engaño, ni indoctos ni insulsos; de hecho, te conduces como un Demócrito en la vida común de los mortales” (Erasmo de Rotterdam, 2013, pp. 3-4). Erasmo y su buen amigo Moro coincidían con el análisis de Montaigne: la naturaleza de los seres humanos es variable y, ante tanto desquicio, la mejor respuesta es la risa. Lo cierto es que, ante lo que el ensayista había señalado como una profunda miseria propia del género humano, la Locura de Erasmo pudo hallar una cura: ella era la única capaz de disipar las preocupaciones del alma y, para lograrlo, solo se necesitaba su presencia. Presencia que, no debe olvidarse, era constante: todos los mortales la cultivaban con

⁸⁵ Puede verse, si seguimos este análisis, un vínculo fundamental con algunas de las líneas de fuga que presentaba Montaigne en sus *Ensayos*. Resulta notable que el propio autor describiera a sus escritos como grotescos: “cuerpos monstruosos, armados de miembros diversos, sin rostro cierto ni regla, ilación o proporción” (2011, lib. I, cap. XXVII, p. 173). No por nada ha titulado su texto de la manera aludida: se trata de ensayar (en el sentido originario de tantear, probar, experimentar) todos los temas que se presentan como desconocidos, con el objeto de escoger la ruta que se muestre como la mejor entre mil senderos posibles (ibid., lib. I, cap. L). Aquí, los ejemplos de los que se sirve, al igual que vimos que sucedía con Erasmo, son narraciones que pueden ser reales o imaginarias, porque su preocupación no es constatar lo que sucede, sino mostrar la condición humana y “hablar de lo que puede suceder” (ibid., lib. I, cap. XX, p. 108). Esto es posible gracias a la enorme fuerza que la imaginación tiene en todos los animales, ya que sirve para comprender mejor aquello que se estudia o que se piensa, para ver lo que no se ve. Su potencia es tal que puede provocar “fiebres y hasta la muerte a quienes la dejan actuar y la alientan”. Y, si el tema que se estudia es precisamente la locura, es capaz de sacar de quicio a la cordura, tal y como sucedió al emperador Cayo Vibio, quien “no pudo volver a ponerla en él, y podía jactarse de haber enloquecido de sabiduría” (ibid., lib. I, cap. XX, p. 101).

anhelo y se sentían a gusto con sus beneficios, a pesar de las infamias que de ella decían los sabios. De hecho, si de la Locura era preciso hacer un elogio, la única alternativa era que lo realizara ella misma, ya que solo ella podía enunciar un discurso extemporáneo y poco elaborado y, por ese motivo, más verdadero. En efecto, el discurso de la Locura no reviste afeites (no simula algo para mostrar otra cosa), sino que lo que dice siempre la muestra semejante a sí misma.

Ella fue el resultado de la unión amorosa entre la ninfa Juventud y el dios Pluto (patrono de la riqueza). Por él “se trastornan de arriba abajo todas las cosas profanas y sagradas, por cuyo arbitrio se administran [...] todos los negocios públicos y privados de los mortales” (ibid., p. 16). El nacimiento de esta diosa tuvo lugar en las islas afortunadas en las que no existen el trabajo, las enfermedades ni la vejez, y, si bien comenzó la vida llorando, rápidamente sonrió a su madre. Fue criada por las ninfas Embriaguez e Incultura, además de haber sido acompañada por un séquito relativamente numeroso: Amor propio, Adulación, Olvido, Pereza, Placer, Insensatez, Molición, Fiesta y Sueño profundo. Con su ayuda, la Locura logró dominar todas las cosas. Ella es la causante y el origen de la vida misma, ya que, sin su presencia, no se gestarían niños. Si se la expatriara, no existiría el placer y todo lo dulce que tiene esta vida dejaría de existir: “la naturaleza de todas estas cosas [los juegos, manjares, cantos, bailes, etc.] es tal que cuanto más locas son, más contribuyen a la vida de los mortales, que si es triste, ni siquiera parece poder llamarse vida” (ibid., p. 34). Es gracias a ella que se mantienen unidos los amigos y es posible cualquier tipo de sociedad: sin su presencia, el pueblo no soportaría al príncipe, ni el siervo al amo, ni la esposa al marido, ni el discípulo al maestro. Ella muestra que no existe ingenio humano que no esté sujeto a grandes vicios y constituye una absurda necesidad intentar ocultarlo. En contraposición a ello, la estrechez de la tétrica y áspera sabiduría de los filósofos impide que la amistad florezca, ya que son tremendamente inexpertos en las cosas comunes y desconocedores de la opinión popular y las costumbres vulgares. De hecho, nadie desearía ser gobernado por las estatuas de mármol ajenas a todo sentimiento humano que construyen los sabios en sus tratados teórico-políticos. Cualquiera se horrorizaría y huiría si se encontrara con un hombre que hiciera carne la fantasía de los filósofos. La Locura, solicitada por la naturaleza misma, iguala a todas las cosas sin negar la variedad que les es propia. El loco es quien recoge la verdadera prudencia y quien puede tener un verdadero conocimiento de las cosas gracias a que la diosa lo libera de los dos principales obstáculos: el pudor (que niebla el alma) y el miedo (que disuade de afrontar empresas peligrosas).

Las cosas humanas son disímiles y profundamente contradictorias. Son como silenos: todo lo que se muestra de una manera a primera vista se manifiesta como su contrario cuando es inspeccionado. Todo lo que pensamos que es robusto es, en realidad, débil; todo lo bello, feo; todo lo infame, glorioso; todo lo que encierra vida también está revestido de muerte. El mundo humano, sostiene la Locura, es una gran mascarada, y su desarrollo es una inmensa fábula. Nadie desea, en verdad, que las máscaras sean retiradas, que la fábula sea perturbada. Y, en ella, los más felices son aquellos que son tenidos por tontos, locos, fatuos o chiflados: no tienen conciencia, no se aterrorizan, no se preocupan por el pasado ni el futuro, no se avergüenzan, no ambicionan, no envidian, no aman, no pecan. Dedican su vida toda a gozar, jugar, cantar y reír, y llevan a todas partes placer y jocosidad. De ahí que, aunque estos personajes encuentren algunas variaciones en sus afectos, son considerados como iguales y “los buscan, los alimentan, los abrigan, los abrazan, los socorren si algo les acaece: les permiten decir o hacer lo que sea impunemente” (ibid., p. 64). Por ello, los príncipes y los reyes nunca se desprenden de ellos: son quienes siempre traen diversión, al tiempo que se instituyen como los únicos sencillos y veraces. Los sabios, en contraposición, tienen dos lenguas: “con una dicen la verdad y con la otra lo que juzgan oportuno según la ocasión” (ibid., p. 65). Ciertamente, reconoce Locura, que la verdad es odiosa a los reyes, por esto una verdad proferida por un sabio en un momento inoportuno puede costarle la vida. Aquí radica la enorme ventaja de la locura: una verdad dicha por un tonto en un momento cualquiera genera un enorme placer.

La Locura se ocupa, a lo largo de su discurso, de analizar distintas figuras, desde gramáticos a cardenales y obispos, pasando por poetas, editores, jurisconsultos, filósofos, teólogos, religiosos, monjes, reyes y cortesanos, y concluye que, si no ser sabio es ser loco, entonces “es ciertamente necesario que la locura comprenda a todos los mortales” (ibid., p. 133). Erasmo no lanza una condena fácil y moralista a la humanidad en su conjunto, ya que reconoce asimismo que a Dios le placen los locos y Cristo siempre condenó a los pretendidos sabios⁸⁶. El núcleo del planteo del teólogo roterdamés parece

⁸⁶ A primera vista, esta afirmación parece herética para un teólogo como Erasmo. No obstante, como ha mostrado Michael Screech (2015), durante el Medioevo y el Renacimiento había ideas ambivalentes sobre el problema de la locura y su característica risa. Para muchos cristianos la alegría efectivamente debía ser impugnada, ya que entendían que el mundo era un lugar malvado que merecía lágrimas y penitencias. Pero, al mismo tiempo, había cristianos (como Erasmo o Rabelais) que creían que la risa podía ser una herramienta útil para corregir los errores religiosos. Por supuesto, en estas épocas se entendía que la risa podía tener distintas facetas: así como podía ser alegre y benevolente, también podía ser cruel. Según Screech, los humanistas como Erasmo se valían de una idea platónica expresada en el *Filebo* para entender esta ambivalencia: las emociones pueden ser buenas, malas o mixtas. La risa, para Platón, depende de una

residir, como sostiene Burucúa (2001, p. 73), en una tensión de opuestos y paradojas. Erasmo no busca divorciar morales, antropologías o metafísicas, sino reconocer las profundas contradicciones y antagonismos que reinan en la condición humana. Si esto es así, es posible que el disparate, la locura y la risa sean formas legítimas de comprender la realidad que nos circunda, realidad que, ante nuestras propias limitaciones, no puede sino mostrarse como fascinante, inabarcable, desquiciada, inactual.

Locura representada: las paradojas de la puesta en escena

Hasta aquí hemos dado cuenta de los problemas para encasillar, catalogar y sistematizar el fenómeno de la locura en el Renacimiento. A caballo entre los desequilibrios físicos, las limitaciones psíquicas y las dificultades de la vinculación entre el micro y el macrocosmos, las distracciones de la mente se presentaban de manera difusa. Esto no las transformaba necesariamente en un peligro a ser eliminado o confinado, sino que le aportaba una enorme potencia como prismas de contemplación, evaluación y vínculo entre los seres humanos entre sí y con el mundo. Así, la locura permitía forjar relaciones que no quedaban circunscriptas a lógicas binarias y razonamientos monolíticos, e impedía, en el mismo movimiento, la ponderación honorífica de trágicos heroísmos estetizados. Dicho de manera sencilla, las distracciones de la mente iban más allá de una mirada crítica a las limitaciones de la razón humana y de una mirada trágica y escatológica al abismo del fin de los tiempos. La locura ponía sobre la superficie las contradicciones y paradojas, mostraba que los cuerpos lejos estaban de conformarse como máquinas coherentes y abría la posibilidad de que cualquiera pudiera reír y llorar ante los acontecimientos del mundo. Esa risa y ese llanto tenían en este sentido, una relación de

mezcla de emociones (50a-b). En efecto, lo que Sócrates reconoce en el diálogo es que disfrutamos cuando nos reímos de alguien, pero al mismo tiempo no podemos evitar sentir cierta incomodidad cuando lo hacemos. ¿De dónde viene esta dualidad? Aquí es donde el asunto se pone interesante. Como se sabe, la traducción que se usaba principalmente en este período era la de Marsilio Ficino. En el pasaje citado del *Filebo*, Ficino había traducido que lo que motivaba la risa era la ignorancia (*agnoia*). El problema es que en la primera edición de las obras platónicas en griego de 1513 la frase era distinta: aquello que movía a la risa no era la ignorancia, sino la locura (*anoia*). Cuando Erasmo pensó el problema de la locura y la risa no se sirvió de la traducción de Ficino, sino de la edición en griego de 1513. Para el roterdamés lo que movía a la risa era la locura y era ella la que provocaba la ambivalencia característica de la risa. Teniendo esto en cuenta, “Erasmo eligió la palabra *moria* por su eco. *Moria* (‘cosas locas’ [*foolish things*]) y *moros* (‘loco’ [*fool*]) son palabras que aparecen en el Nuevo Testamento griego aplicadas a los cristianos y a sus doctrinas. Los *moroi* (‘locos’) pueden ser buenos o malos. Los buenos son aquellos hombres y mujeres que han sido elegidos por Dios, pero que el mundo considera idiotas o locos. [...] *Moria* y *stultitia* se traducen hoy como ‘locura’ [*folly*], pero ambos tienen un sentido mucho más fuerte. Implican enajenación mental, demencia, manía. Tales son los defectos que los sabios mundanos atribuyen a los cristianos” (Screech, 2015, pp. 72-73). Teniendo en cuenta esto, se entiende mejor por qué, para Erasmo, Dios prefería a los locos y Cristo condenaba a los sabios.

vecindad que mostraba la fragilidad humana ante un enemigo común: el miedo. En el próximo capítulo, enteramente dedicado a la bufonería, nos ocuparemos de revisar con más cuidado esta dualidad que la melancolía puso sobre nuestra mesa de trabajo. Ahora repararemos en qué hicieron las puestas en escena del período con las herramientas de la locura.

El problema de la representación teatral de este padecimiento es fundamental, porque, como sostiene Neely, los dramas del período enseñaron al público a identificarlo y a responder de manera adecuada. En palabras de la autora, “a través de la variedad y el contraste, el teatro estableció distinciones que ayudaron a redefinir lo humano como sujeto secular, desvinculado de lo sobrenatural e incomprensiblemente inestable y permeable, conteniendo en sí mismo una mezcla volátil de cuerpo, mente, emociones y alma, de elementos beligerantes y turbulentos” (2004, p. 66). Aunque las tasas de alfabetización estuvieran subiendo gracias a la invención de la imprenta, el fomento de las lenguas vernáculas en detrimento del uso del latín, las nuevas políticas de interpretación abiertas por la Reforma⁸⁷ y la diversificación de las instituciones formativas, la gran mayoría de la población seguía siendo analfabeta. El común de la gente no podía acceder a los tratados médicos, y, en el caso de que uno de esos textos cayera en las manos de una persona alfabetizada, probablemente esta no tenía los recursos simbólicos necesarios para comprender los largos estudios, argumentaciones y usos retóricos de los médicos del período. La forma que la gran mayoría tenía de acceder a estos conocimientos esotéricos era mediante las traducciones que facilitaban las puestas en escena. Estas colocaban ante la mirada, el oído y el escrutinio público las diversas configuraciones de la locura, lo que facilitaba su identificación y secularización.

⁸⁷ Es preciso aclarar que, durante el período que aquí analizamos, las reuniones de discusión bíblicas eran miradas con sospecha desde lo alto de la jerarquía estatal-eclesiástica. De hecho, durante el reinado de Isabel se implementaron un conjunto de decretos, leyes y artículos que buscaban moderar y limitar las discusiones sobre la liturgia y la organización interna de la Iglesia. “La *Act of Supremacy* (1559) hacía de la soberana la máxima autoridad de la institución eclesiástica, pero refrendaba la estructura episcopal heredada del periodo mariano, ocluyendo así una posible adopción del modelo presbiteriano ginebrino. La *Act of Uniformity* del mismo año establecía el carácter compulsivo de la asistencia al servicio religioso semanal y promulgaba un nuevo *Prayer Book*, texto que dictaminaba el modo en que se administrarían los sacramentos y rituales centrales de la fe anglicana, aunque también permitía el uso de atavíos sacerdotales que antecedían al cisma con Roma iniciado por Enrique VIII. Finalmente, los *XXXIX Articles of Faith* (1563) daban cuenta del carácter reformado de la teología oficial, aunque mantenían ambivalencias como, por ejemplo, la importancia de las buenas obras para la salvación” (Méndez, 2021, p. 135). Teniendo en cuenta esas legislaciones, es posible entender la Reforma inglesa como un acto de Estado y no tanto como un movimiento evangélico. Las y los lectores pueden recurrir al texto citado de Agustín Méndez para ampliar el tratamiento de este asunto.

La relación que el teatro del Renacimiento planteó con la locura es, entonces, diferente a las que se pudieron construir en otras épocas. Como indica Paduano (2018), en las tragedias de la Antigüedad se buscaba “neutralizar” la locura, que era concebida como una alienación o fuerza ajena a la conducta y al *ethos* del hombre. En *Ajax* de Sófocles o *Hércules* de Eurípides, la locura en los protagonistas se daba de manera externa y mecánica, en el sentido de que comenzaba y culminaba cuando se satisfacían los caprichos de un dios hostil. Una vez cumplido el proceso, el personaje recuperaba su integridad psíquica. A pesar de las devastadoras consecuencias que se desprendían de su accionar, el héroe no podía ser castigado. A fin de cuentas, no había sido él mismo en el momento de cometerlas: estaba alienado. En la comedia antigua, por otro lado, la locura era parte orgánica de la persona, lo que permitía encontrar una acentuación vitalista de sus contenidos emocionales e imaginarios. En el Renacimiento, el vínculo con la locura cambió: esta no podía ser atribuida a la intervención de un dios maligno por la hegemonía del cristianismo monoteísta (fuera en su versión católica o en alguna rama del protestantismo). Gracias a ello, comenzó a verse a la locura como aquello que permitía revelar potencialidades latentes. Dicho de otro modo, emparejado con la pérdida de la razón, se daba un enriquecimiento del personaje. Este es el caso de obras como *Don Quijote*, *Rey Lear* y *Hamlet*, por nombrar sólo algunos de los casos más paradigmáticos. Don Quijote muestra en su persona la construcción de un universo entregado a la virtud y al sacrificio ligado al ideal caballeresco; Lear se percata de la dignidad del individuo y del sufrimiento de sus congéneres solo cuando ha perdido la razón; la locura de Hamlet puede alzarse como el único vehículo a la verdad en un reino que ha caído en la corrupción y la impostura. En las comedias, la locura (sobre todo amorosa) puede llevarnos a empatizar más con los personajes, ya que nos ayuda a reírnos de aquellas situaciones en las que nos vemos reflejados incluso a nuestro pesar. La locura, en este período, contribuyó, entonces, a la construcción de personajes mucho más humanos que lidian con diversas intensidades y articulaciones del amor, la pérdida, la ira, la culpa o la traición. La locura humana dejaba, así, de ligarse a lo sobrenatural y se presentaba, se representaba, como mundana, material, diagnosticable y tratable.

Shakespeare, como tantos otros dramaturgos del período, se sirvió de las distracciones de la mente en sus puestas en escena. Aquí, por supuesto, no nos ocuparemos de todas las obras en las que lo hizo, sino que haremos un análisis selectivo con la mira puesta en las piezas que habitan los bufones sobre los que trabajaremos a continuación. Haremos una lectura estratégica que buscará aportar más claves teóricas

para el desarrollo de estos personajes. Las y los lectores deberán esperar el desarrollo pormenorizado de los personajes bufonescos hasta la segunda parte de esta investigación. Veremos brevemente, entonces, cómo se manifiesta la locura en *Rey Lear*, *Noche de Reyes*, *Como gustéis* y *Las alegres esposas de Windsor*. Comencemos.

1. *Rey Lear*: locura natural y posesión fingida

Esta obra cuenta con dos personajes fundamentales para pensar el problema de la locura: Edgar y el propio Lear. Recordemos brevemente la subtrama de Edgar (el hijo legítimo mayor del conde de Gloster), que presentamos someramente en el capítulo anterior. Edmund (su medio hermano menor e ilegítimo) comienza una historia paralela a la de Lear y sus hijas. Su plan es quedarse con las posesiones de su padre, que por ley no le corresponde heredar. Para lograrlo, decide engañar tanto a su padre como a su hermano, aprovechando la confianza que ambos depositan en él. Así, convence a su padre de que Edgar está tramando una conspiración para eliminarlo y acelerar la herencia. A su vez, engatusa a su hermano y le hace creer que su padre está sumamente ofendido y quiere matarlo, por lo que le recomienda que circule armado. Finalmente, convence a Edgar de batirse a duelo de manera fingida y le recomienda el exilio. Aprovechando la simulación del duelo, Edmund se autoinflige una herida para mostrarle al conde una evidencia de las supuestas tramas de Edgar. El conde de Gloster termina creyéndole a su hijo menor y decide castigar a Edgar. Llegado a este extremo, el hijo mayor reflexiona en un soliloquio:

Mientras pueda escapar, me pondré a salvo,
Y he pensado tomar las apariencias
Más viles y más pobres
Que haya adoptado nunca la miseria
Para mostrar que el hombre es despreciable
Aproximándolo a los animales.
Recubriré mi cara con basura,
Con trapos mis riñones; llevaré
Enmarañados mis cabellos, y
Enfrentaré en mi expuesta desnudez
Al viento y los rigores de los cielos.
Esta tierra me da los precedentes
Y las pruebas que son los pordioseros
De Bedlam que, vociferando, clavan
En sus brazos desnudos y ateridos,
Entumecidos de dolor, agujas,
Astillas, clavos, gajos de romero,
Y con ese espectáculo horroroso
En pobres granjas, miseras aldeas,
En corrales de ovejas y en molinos
Con pregones lunáticos o ruegos

Fuerzan la caridad, pidiendo una limosna
Para Tom, para Turlygod. Con todo,
Eso es algo. Yo, Edgar, no soy nada. (KL, 2.3.2-21 [2.2.172-192]⁸⁸)

La siguiente aparición de Edgar en la obra será en la cuarta escena del tercer acto, con el disfraz que anuncia en este pasaje. El joven exiliado tiene una lectura adecuada de su situación: él ya no es *nada* [*nothing*]. Ha perdido su título, su herencia, su familia y todo lo que indicaba que él era quien decía ser. Si pretende actuar, sobrevivir o, tal vez, revertir esa situación, le es preciso tomar las vestimentas de otro que sea *algo* [*something*], por mísero que sea. Decide, entonces, disfrazarse y simular ser uno de los pordioseros de Bedlam que fuerzan la caridad con sus pregones lunáticos⁸⁹. Lo fundamental aquí es que hay una decisión por parte del sujeto. Se trata, así, de una locura simulada. Pero en esa simulación Edgar no se limitará a mendigar limosnas, sino que se presentará como un poseso.

En su edición para Arden, Reginald Foakes se ocupa de señalar un dato interesante: para la construcción de los diálogos y monólogos que enuncia el pobre Tom, Shakespeare se vale de la *Declaración de atroces imposturas papales* (1603) de Harsnett. ¿Qué quiere decir esto? Que el dramaturgo se está haciendo eco de una importante disputa de su tiempo sobre las imposturas de las posesiones. Como ya dijimos en el capítulo anterior, la Inglaterra isabelina y jacobea era la sede de una fervorosa lucha entre puritanos y anti puritanos. Los primeros reconocían como verdaderas las posesiones diabólicas, a las que respondían con exorcismos. Las prácticas con las que desalojaban a los demonios de los cuerpos de las personas afectadas consistían fundamentalmente en ayunos y prédicas públicas que se alejaban de las oraciones del ortodoxo *Prayer Book*. Se servían, en cambio, de una mezcla creativa entre la Palabra bíblica, la improvisación inspirada del ministro y la recepción del auditorio (Méndez, 2021). Las prácticas de

⁸⁸ Los textos del cuarto y del folio no presentan un corte escénico en relación con lo anterior, por lo que el soliloquio de Edgar estaría incluido en la segunda escena del segundo acto, pero algunos editores prefieren hacer un corte escénico aquí. No pretendemos entrar en una discusión sobre el tema, así que dejamos entre corchetes la referencia alternativa.

⁸⁹ Cuando Shakespeare introduce el término “Bedlam” está haciendo una referencia coloquial al Hospital Bethlehem. Como indica Neely, “Bedlam” (o “Bethlem”) se usaba como sinónimo de lunático, fuera en sentido literal o figurado. Vale aclarar que el Hospital no estaba destinado exclusivamente a personas locas. En general, se ocupaba también de los enfermos, los pobres y los viajeros. No se sabe demasiado del tipo de tratamiento que proporcionaba a las personas que atendía, pero, considerando el paradigma médico del período, muy probablemente ofrecía purgas y sangrados. Es preciso destacar que, hasta la guerra civil, el Hospital tenía reglas muy rígidas que indicaban quiénes podían ser aceptados como internos en el caso de que padecieran distracciones de la mente. Por lo general, aquellas personas que eran tenidas por incurables no eran aceptadas. En este sentido, el objetivo del Hospital no era confinar a los locos, sino contribuir a la cura de aquellas personas que tenían distracciones temporales y de las que sus familias no podían hacerse cargo por falta de recursos materiales (Neely, 2004, pp. 168-184)

exorcismo se llevaban a cabo en numerosos puntos de la isla y podían durar algunas horas o, en casos extremos, días enteros. Desde la vereda opuesta, los anti puritanos consideraban estos desalojos demoníacos como farsas que los ministros puritanos utilizaban para congregarse espectacularmente a los fieles y convertir a los curiosos. Para la ortodoxia anglicana, estas prácticas eran formas ilegales de ejercer el teatro. Dicho de otro modo, los puritanos se servían de las herramientas espectaculares de las obras dramáticas para ampliar y sostener su círculo. No entraremos en el detalle de la disputa porque eso excedería el objeto de la presente investigación, pero importa dejar asentado que esta lucha entre los puritanos a favor de los exorcismos y los anti puritanos escépticos que buscaban eliminar la superstición y la fantasía demoníaca de la religión se plasmó en una lucha judicial y literaria que tuvo como protagonistas al ministro puritano John Darrell y al discípulo de Whitgift Samuel Harsnett.

Pues bien, para construir el personaje de Pobre Tom, Shakespeare hizo un *collage* o un pastiche⁹⁰ de los textos de Harsnett que se ocupaban de mostrar cómo los exorcismos practicados por Darrell eran falsos. En el *Descubrimiento de las prácticas fraudulentas de John Darrell* (1599), Harsnett volcaba las acciones y palabras de los supuestos posesos y los testimonios y evidencias probatorias que mostraban la falsedad de sus prácticas⁹¹. El Bardo se sirve de este debate para poner sobre el escenario un modelo de posesión demoníaca impostada. Así, podemos escuchar a Edgar enunciar frases como “¡El demonio maldito me persigue!” (3.4.45), “Frateretto me llama, y me dice que Nerón está pescando en el Lago de las Tinieblas. Ruega, inocente, y cuídate del maldito demonio” (3.6.7-8) o “Cinco diablos han estado a la vez dentro del pobre Tom” (4.1.61). Al mismo tiempo, el joven desterrado enuncia que su padecimiento es fingido siempre que está solo o puede apartarse para hacer un comentario sin que lo oigan los demás: “Liviano y

⁹⁰ Según Hélène Maurel-Indart, “el pastiche puede dotarse de un toque humorístico, pero sin alcanzar nunca las audacias burlescas de la parodia” y lo fundamental es que “lo que busca el pastichador es captar, para reproducirlo, el haz de características de un texto que constituye su originalidad” (2014, pp. 290, 295). En el pastiche no se pretende borrar las trazas del original (como sucede en el plagio). Hay, si se quiere, un pacto con el lector que reconoce en las líneas pastichadas el texto de referencia. Por supuesto, este pacto se rompe para las lecturas contemporáneas debido a que el texto de Harsnett no ha tenido la circulación y fama que tenía en el momento que Shakespeare escribió *Rey Lear*. Para las y los espectadores del teatro jacobino, hubiera sido sencillo identificar los ecos de la disputa entre Harsnett y Darrell.

⁹¹ Por supuesto, como denuncia el propio Darrell, es posible que tales testimonios hayan sido obtenidos bajo coacción, por lo que es imposible saber a ciencia cierta qué es lo que sucedió (Méndez, 2021, pp. 142-145). De nuevo, la verificación de estos hechos excede las intenciones de esta investigación. Lo importante, más que la evidencia a favor o en contra, es el conjunto de consecuencias político-religiosas que se desprenden del triunfo de Harsnett y los anti-puritanos. Como decíamos unas líneas más arriba, estas luchas decantaron en una secularización del fenómeno de la locura que permitió, progresivamente, identificar a la locura como lo Otro de la Razón. Una vez que el padecimiento puede ser desmitificado, detectado y clasificado con claridad, puede conformarse como un peligro a ser eliminado o confinado.

soportable me parece / si lo que yo padezco el rey padece. / Tuvo hijas; yo, padre. Tom, en paz. / Oye sus riñas, sácate el disfraz. Cuando opiniones falsas, juicios falsos, / te mancillen, tú, con justas pruebas, / has de anularlas y reconciliarte” (3.6.105-110); y más adelante: “Es mala cosa eso de hacerse el loco [*play fool*] / ante el que sufre, dañándose a sí mismo / y a los otros” (4.1.40-41). Shakespeare, al mezclar estas declaraciones con el pastiche de los textos de Harsnett, no deja dudas de que la posesión del muchacho es fingida.

En contraposición al caso de Edgar/Tom, encontramos el de Lear. Recordemos que el rey había decidido dividir sus tierras entre sus hijas. Él pretendía que ellas hicieran discursos elogiosos, pero la menor de ellas se había negado. Las mayores, Goneril y Regan, terminaron entonces repartiéndose el reino entre ellas dos. Lo que Lear no previó (a pesar de que su bufón y el conde de Kent se lo advirtieran) fue que la abdicación iba a implicar una pérdida de atributos y prerrogativas. Sus hijas mayores, ahora en posesión del reino, le ordenan al viejo rey que se desprenda de su séquito, que, además de ser costoso, no para de generar problemas a todos los lugares a donde van. Lear, enfurecido por lo que considera una absoluta falta de gratitud por parte de ellas, decide marcharse. ¿Pero a dónde podría irse un monarca desposeído? El viejo rey queda, entonces, en la intemperie con su bufón y el conde de Kent (quien también lo ha seguido bajo el disfraz de Caius). Una vez exiliados de los castillos de Goneril y Regan, el rey y sus pocos seguidores se enfrentan a una fuerte tormenta, que simboliza –valga el paralelo– el tormento de Lear y nos muestra cómo comienza a perder la razón. Podríamos decir que estallan dos tormentas simultáneas: la natural, que se despliega furiosamente en el reino de la antigua Bretaña para mostrar el desarreglo cósmico que se vive en la obra, y la interna, que desgarrar la subjetividad y la cordura de Lear. La tormenta a la que se enfrenta el rey es, a fin de cuentas, la que desatan los dardos y flechazos de la insultante fortuna, aquellos que había maldecido el príncipe Hamlet en el soliloquio tal vez más famoso de la literatura de Occidente. La duda del joven danés y del viejo rey es la misma: “¿Es más noble soportar con temple / los golpes y dardos de la insultante Fortuna, / o alzarse en armas contra un mar de adversidades, y enfrentándolas ponerles fin?” (*Ham.*, 3.1.56-9). La cordura de Lear estalla como una tormenta ante esta disyuntiva: durante el tiempo de exilio y hasta que finalmente sea rescatado por su bienamada hija menor (Cordelia), veremos cómo el rey cede progresivamente al vértigo de la demencia.

Ahora bien, luego de una fuerte tormenta, Lear y sus seguidores logran refugiarse en una cabaña, donde encuentran al Pobre Tom. Mediante el vínculo especular que se

establece entre él y Lear, “se desacreditan las explicaciones sobrenaturales y se sustituyen por las naturales” (Neely, 2004, p. 61). La relación de espejo es planteada y reconocida por el propio Lear (“¿Les diste todo a tus hijas / y has venido a parar en esto?” [3.4.48]), quien piensa que a Tom le ha pasado exactamente lo mismo que a él. Es esta identificación la que lleva al desposeído rey a catalogar al Pobre Tom como un “filósofo” (3.4.150) y un “docto tebano” (3.4.154). Como ha mostrado F. G. Butler (1986) en un conocido estudio, aquí Lear puede estar haciendo referencia a Crates de Tebas y a su maestro Diógenes. Ambos pertenecían a la escuela cínica, que rechazaba las comodidades de la sociedad en favor de la naturaleza. Al hacer del mendigo un noble filósofo, Lear puede enfrentar el destino que le ha deparado el vuelco de la fortuna y evitar identificarse con el eslabón más bajo de la escalera del ser... social. A su vez, la ponderación de la naturaleza sobre el arte le permite afirmar la artificialidad del vínculo filial y comprender su necesaria corrupción. Edgar, vestido de Tom, puede, así, valerse de las herramientas de la locura y su pretendida posesión para paliar la locura natural padecida por Lear y, luego, la melancolía suicida de su propio padre al descubrir que Edmund lo había engañado.

Por si todo esto no fuera suficiente para que las y los espectadores puedan identificar los elementos fraudulentos de la posesión y los caracteres psicofísicos naturales de las distracciones de la mente, en el texto publicado en cuarto⁹² se recurre al tratamiento de un médico. En la cuarta escena del cuarto acto, Cordelia informa que hallaron a Lear deambulando semidesnudo y coronado con flores: “Lo acaban de encontrar / tan loco [*mad*] como el mar embravecido, / cantando a toda voz y coronado / con ortigas, cicutas, cardaminas / y otras hierbas estériles que crecen / entre los trigos que nos alimentan” (4.4.1-6). La corona del viejo rey ha sido objeto de discusión para los estudiosos. Aquí nos limitaremos a coincidir nuevamente con F. G. Butler (1989). Como él afirma, la elección de las flores no es casual. Todas ellas son hierbas salvajes estériles que complican y hasta impiden el crecimiento de aquello que sostiene la alimentación: el trigo y el maíz⁹³. La selección de Lear significa simbólicamente la elección por lo salvaje

⁹² Aclaremos esto porque el pasaje al que haremos alusión tiene una ligera variación en el folio. Allí, el personaje del médico es reemplazado por un *Gentleman*.

⁹³ De hecho, las plantas que nombra Cordelia (ortigas, cicutas, cardaminas) vuelven a aparecer en *Enrique V* de Shakespeare con la misma idea. Reproducimos *in extenso*: “¿Qué obstáculo o cuál impedimento existe / para que la desnuda, pobre y mutilada paz, / dulce aya de las artes, la riqueza y los felices nacimientos, / no pueda en éste, el mejor jardín del mundo, / nuestra fértil Francia, alzar su exquisito rostro? / [...] En sus campos en barbecho / la cizaña, la cicuta y la grosera fumaria / arraigan, en tanto se oxida la cuchilla / que debería desarraigar tales hierbas salvajes. / La llana pradera que antes dulcemente producía / la prímula pecosa, la pimpinela y el trébol verde, / al carecer de guadaña, sin disciplina, se consume, / concibe en el

en detrimento de los lazos filiales, comunales y civiles. Pero no debemos olvidar el origen de su locura: sus hijas mayores, en quienes había confiado para su cuidado, le han dado la espalda. Lear, así, propone un retorno a la naturaleza distinto al tiempo de vacaciones que podríamos encontrar en las comedias románticas o pastorales. Lo que el enloquecido rey busca, más bien, es el regreso “a un mundo anterior a que las artes (y en particular la agricultura) trajeran la civilización” (Butler, 1989, p. 401).

Ante semejante situación extrema, Cordelia no puede más que preguntarse: “¿Qué puede hacer la ciencia [*man's wisdom*] / para darle otra vez el sano juicio / de que fue despojado? Quien lo cure / podrá tener todo lo que poseo” (4.4.8-10). Si las y los lectores siguieron el recorrido que hemos hecho en este capítulo, la cura que ofrece el doctor no es una sorpresa: reposo y hierbas que contribuyan al descanso. El proceso de curación de Lear no será espectacularizado ni burlado. Mucho menos se recurrirá al confinamiento. Por el contrario, recibirá el cuidado afectivo que provocará su retorno a la sanidad. Como sabemos, el desenlace es trágico. Pero esa es otra historia.

2. Noche de Reyes y Como gustéis: melancolía y mal de amores

Hemos hablado a grandes rasgos del vínculo entre la melancolía y el mal de amores. Dijimos que se trata de dos padecimientos que tienen efectos similares. En este apartado haremos un poco más fino para mostrar qué hizo Shakespeare en dos comedias que presentan enredos amorosos que comienzan con un tópico usual del período: el amor petrarquista. Esta forma de expresar el amor en la literatura llegó relativamente tarde a Inglaterra en comparación con su extensión en el continente europeo desde el siglo XV⁹⁴.

ocio, y en ella nada germina / sino odiosas romazas, ásperos cardos tallos secos y matas, / perdiendo a la vez belleza y utilidad. / Y así como viñas, tierras, praderas y cercos, / imperfectos por naturaleza, crecen salvajes, / también nuestras casas, nosotros y nuestros hijos / hemos perdido, o no aprendemos por falta de tiempo / las ciencias que convendrían a nuestro país, / sino *crecemos como salvajes*, con actitud de soldados / que no hacen nada, salvo pensar en la sangre, / blasfemando, con miradas feroces, desarreglado atavío, / y gusto por todo cuanto parece desnaturalizado” (5.2.34-63, énfasis añadido). Lo que el duque de Borgoña busca mostrar con la metáfora de las hierbas salvajes es la esterilidad del orden trastocado. Allí donde no puede prosperar la paz, quedan también impedidas las artes, la riqueza y los nacimientos. Ya no hay lugar para la belleza o la utilidad. La paz, al igual que Lear, ha quedado desnuda, pobre y mutilada. En Francia, como en la testa de Lear, solo pueden crecer las hierbas salvajes, enemigas de las nutritivas plantas que sustentan la civilidad. Vale aclarar que Shakespeare hace un uso recurrente de las flores y sus propiedades para enriquecer y complejizar escenas. Otro gran ejemplo es el de la bella Ofelia en la famosa escena de la locura (*Ham.*, 4.5). Si las y los lectores quisieran profundizar sobre este precioso tópico, es recomendable la consulta de un viejo y muy erudito libro de Henry Ellacombe (1884).

⁹⁴ Según Gordon Braden (2022, pp. ix-x), el ingreso del amor petrarquista a la literatura inglesa se dio a comienzos del siglo XVI en la corte de Enrique VIII. Luego, cae en desuso por algunas décadas para volver con el ascenso al trono de Isabel y muestra su pico en la década de 1590. Esta enorme popularidad del estilo provocó que a la par hubiera burlas y parodias como las que propone Shakespeare en las obras que estamos analizando y, especialmente, en el papel de Orlando en *Como gustéis*.

Sus rasgos más distintivos se plasmaban principalmente en sonetos y poemas, pero el éxito del petrarquismo había sido tal que se filtraba en prácticamente todas las producciones literarias del período. La idea del amor petrarquista se basaba en la idolatría hacia una persona profundamente bella y prácticamente inalcanzable. De hecho, se concibe como “un viaje espiritual cuyo final es una bienaventuranza más allá no sólo del placer corporal sino de cualquier forma de éxito terrenal” (Braden, 1999, p. 53). El amante petrarquista anhelaba con un profundo dolor a la persona amada, llenándola de elogios y convirtiéndola en una suerte de deidad imposible de alcanzar. En parte, esa condición quimérica era lo que alimentaba ese sentimiento, cuyo objeto era más bien el mismo amor inaccesible que su concreción carnal⁹⁵.

Pues bien, la melancolía erótica o el mal de amores era una forma patológica del amor petrarquista que se solapaba con la melancolía femenina (también llamada sofocamiento uterino o materno). Ambas se caracterizaban por ser enfermedades somáticas que se manifestaban en una inflamación y congestión genital que conducía a fantasías desordenadas en los sujetos que las padecían (Neely, 2004, p. 99). Cualquier persona era susceptible de ser afectada por el mal de amores, cuyo objeto de deseo no se limitaba a las prácticas heteronormadas. En otras palabras, era posible que un varón sufriera melancolía erótica por personas del mismo sexo. Este padecimiento, entonces, ponía en jaque las costumbres, órdenes y jerarquías binarias sexogenéricas. Los discursos relativos al tratamiento del mal de amores tenían que ver con la satisfacción de deseos y no con el matrimonio o la reproducción. Este énfasis permitía una gran fluidez en el objeto sexual e, incluso, en la división estática de géneros.

Había dentro del canon terapéutico algunos tratamientos recomendados. Como se consideraba que el mal de amores estaba causado principalmente por una acumulación de esperma (tanto en el caso de varones como de mujeres), se recomendaba mantener relaciones sexuales para desfogar adecuadamente el fluido. Por supuesto, lo ideal era que el sexo se diera en el matrimonio, pero si esto no era posible o suficiente, se podía recetar practicarlos con el objeto de deseo o con sustitutos como prostitutas, esclavos o viudas. Según indica Neely, mientras más variados fueran los compañeros sexuales, mejor, ya que la variedad permitía desviar la atención de un único objeto de deseo. Lo cierto es que para muchos (especialmente para las mujeres) esta receta era casi impracticable. Se

⁹⁵ Por supuesto, estamos proponiendo una reducción excesiva de un asunto que es mucho más complejo, pero basta con lo dicho para comprender el problema que estamos tratando. Las y los lectores pueden recurrir a los textos de Braden (1999, 2022) para un desarrollo más pormenorizado del asunto.

proponían, entonces, remedios alternativos. Uno de los más típicos, destinado a los varones, es el que Neely denomina “cura misógina”. Esta consistía en mostrar de diversas maneras que los cuerpos de las mujeres eran repulsivos: se podía exponer al varón afectado a partes del cuerpo femenino que fueran desagradables, afeadas o afectadas por una enfermedad o se le podía refregar en el rostro un paño con sangre menstrual, por tomar algunos ejemplos. Esta cura, acompañada de una buena dieta, ejercicio, música, purgas y algún viaje, podía mejorar significativamente al varón afectado por el mal de amores.

Por supuesto, como indica la profesora de la Universidad de Illinois, la recomendación e implementación de este tipo de curas no hace más que poner de manifiesto que las mujeres habían sido sujetos subordinados en una patología que tradicionalmente era concebida como masculina. Pero, como dejamos indicado unas líneas más arriba, en el siglo XVI había comenzado una “regenerización de la locura”. En efecto, el foco en estos nuevos sujetos puede verse en el clásico estudio de Jacques Ferrand. Según el médico francés, “las mujeres son perturbadas por estas enfermedades más frecuente y gravemente que los varones” (1990, p. 229). Incluso, Ferrand dedica una sección entera a indagar esta diferencia. Allí establece que, si seguimos al pie de la letra lo que se indica en la teoría de los humores, los varones deberían experimentar el amor de una manera más intensa, violenta y tormentosa debido a que son más calientes y secos, en contraposición a las mujeres, más húmedas y frías. No obstante, Galeno también indicó que el amor es un movimiento del alma que se opone a la razón. Como había quedado establecido al menos desde Aristóteles, las mujeres tenían una razón más débil que los varones y una mayor incontinencia de las pasiones. Teniendo en cuenta este dato, Ferrand concluye que “la mujer es más apasionada en el amor y más frenética y precipitada en su necesidad [*folly*] que el varón [...] porque la mujer no tiene los poderes racionales para resistir a pasiones tan fuertes” (1990, p. 311). Además de esta falta de un desarrollo completo de la razón, las mujeres sienten un mayor placer sexual debido a que sus genitales se encuentran dentro del cuerpo (y, por lo tanto, están constantemente estimulados en el interior). Según el médico francés, este mayor placer funciona como una compensación de los dolores de parto. Como sea, lo cierto es que la ecuación que se hace aquí es que a mayor placer, mayor deseo, y, por lo tanto, mayor sufrimiento cuando se cae en el mal de amores.

Si nos interesa todo este debate es porque Shakespeare lo muestra en dos de sus obras teatrales. De hecho, este último debate acerca de quién siente más el amor se plasma

de manera directa en un breve intercambio entre Viola (disfrazada de Cesario) y el duque Orsino en *Noche de Reyes*. Veamos a vuelo de pájaro lo que necesitamos de la trama para comprender este intercambio. La joven Viola llega a las costas de Iliria luego de que naufragara el barco en el que viajaba. Para protegerse, se disfraza de eunuco, cambia su nombre a Cesario y entra al servicio del duque Orsino. Desde el comienzo de la obra sabemos que el duque está intentando cortejar a la condesa Olivia, quien no para de rechazarlo. Luego de probar numerosas estratagemas, Orsino decide enviar a su nuevo sirviente Cesario en su nombre, pero lo que el duque no sabe es que Viola/Cesario se ha enamorado de él. Más adelante volveremos a esta preciosa comedia de enredos, pero baste lo dicho para comprender la siguiente conversación:

- Orsino:** Visita de nuevo a su soberana crueldad,
Y dile que mi amor, noble como el universo,
Ignora el precio que hay que pagar por la inmundicia [...].
- Viola:** ¿Pero y si no puede amaros?
- Orsino:** No habré de tolerar esa respuesta.
- Viola:** La toleraréis.
Supongamos que hay una dama –¡y la hay!–
Que sufre por vuestro amor tanto como vos
Sufrís por Olivia, y que vos no la amáis
Y que se lo decís, ¿no tendría que resignarse?
- Orsino:** No hay corazón de mujer que pudiera soportar
El latido de una pasión tan grande como la que domina mi pecho,
No hay corazón de mujer
Que soportara tanto, pues que son inconstantes.
Su amor... podríamos decir que sólo es apetito.
No es impulso del hígado, sino del paladar
Que se sacia y se hastía hasta el vómito...
El mío, sin embargo, es hambriento como el mar
Y, como el mar, lo devora todo. No comparéis,
Os lo ruego, el amor de mujer alguna
Con el que yo siento por Olivia. [...]
- Viola:** Sé demasiado bien cuánto puede amar una mujer,
Pues es un corazón tan noble como el nuestro.
Mi padre tuvo una hija que se enamoró de un hombre
Tal como acaso hiciera yo –fuere yo una mujer–
Con vuestra señoría. [...]
No hay historia. Nunca le descubrió su amor,
Sino que dejó que el secreto, como el gusano con el capullo,
Fuera nutriéndose de sus mejillas sonrosadas; languideció,
Y era su melancolía verde y enfermiza,
Y convirtiéndose en imagen de paciencia,
Vistiendo de sonrisa el sufrimiento. ¡Esto es amor!
Acaso nosotros, hombres, hablamos más, prometemos más.
Y aparentamos más de lo que sentimos, y el amor
Nunca está a la altura de lo que prometemos. (TN, 2.4.77-115)

Este pasaje es interesante por muchos motivos. En primer lugar, enfrenta la patología del mal de amores entre varones y mujeres. Al no estar leyendo un tratado médico, podemos ver el sesgo con cierta claridad: nadie es buen juez de sus propios asuntos. Como es de esperarse, Orsino cree que los varones sufren más el amor porque él es varón y está sufriendo; Viola, por su parte, le contrapone el sufrimiento femenino poniéndose a sí misma como ejemplo (aunque no pueda explicitarlo). Lo notable de la argumentación del duque es que parte de la misma premisa que Ferrand para llegar a la conclusión opuesta: como las mujeres son inconstantes, se hartan con facilidad del amor, mientras que los varones perseveran hasta “devorarlo todo”.

Lo cierto es que, como finalmente se comprueba en la obra, el amor del propio Orsino muda tan fácilmente como él mismo les achaca a las mujeres que mudan el suyo. Veamos cómo se da esta transformación. Al comienzo del segundo acto aparece en escena Sebastian, el mellizo de Viola. Los dos hermanos son tan parecidos que todos los personajes comienzan a confundir a Cesario/Viola con Sebastian, dándose una serie de enredos disparatados. Uno de ellos es el casamiento precipitado entre Olivia y Sebastian: la condesa cree que contrajo nupcias con Cesario, y Sebastian simplemente cree que tuvo un golpe de suerte. Cuando Orsino se entera de este matrimonio, decide matar a Cesario/Viola. El momento es ciertamente terrible: el duque le pide al joven eunuco que lo acompañe para ser ejecutado y Cesario/Viola acepta dócilmente su destino. Orsino desea la muerte de Cesario por robarle el amor de la condesa y Viola abraza su propia muerte por estar enamorada del duque (prefiere morir por amor que vivir sin él). Pero cuando Sebastian ingresa al tablado y los dos hermanos finalmente se encuentran, todos los personajes entienden que los malentendidos se dieron a causa de la confusión entre los mellizos, y Orsino decide contraer matrimonio con Viola/Cesario. Aquí podemos ver, por un lado, el amor patológico que Viola tiene hacia Orsino, que la lleva a aceptar la propuesta de casarse sin preocuparse por la reciente amenaza de muerte. Pero también podemos comprobar que el amor que pregonaba Orsino era, más bien, una fijación en la fantasía erótica de someter a una mujer que no lo correspondía. Esta obsesión por un amor idealizado y no correspondido es una buena muestra del amor petrarquista del que hablábamos hace un momento. Como anota Neely, si el Duque puede mudar tan fácilmente de objeto de deseo es porque Cesario “es atractivo *como* una mujer sin ser una mujer –esto es, no como la imperiosa Olivia” (2004, p. 118). De hecho, la fluidez en el género de Viola/Cesario es, en buena medida, lo que provoca que tanto Olivia como Orsino se enamoren de ella/él. Es un personaje que no termina de ser femenino ni

masculino, lo que trastoca la lógica estática que primaba en la costa de Iliria cuando acontece el naufragio que pone en funcionamiento el enredo.

Más tarde volveremos sobre esta obra. Por el momento, continuemos con nuestro argumento y vamos a la siguiente pieza. En *Como gustéis*, el joven Orlando está perdidamente enamorado de Rosalind, la heredera legítima del ducado. Ya presentamos algunos elementos centrales de la trama, pero recordémoslos rápidamente. Frederick usurpó el ducado del duque Mayor (el padre de Rosalind) y, a causa de eso, este se tuvo que exiliar en el bosque de Arden. Paralelamente hay una disputa entre el mayor (Oliver) y el menor (Orlando) de los hijos de Sir Rowland de Boys, quien ha muerto recientemente. Oliver no quiere hacerse cargo económicamente de su hermano, a quien detesta, y decide organizar una venganza: le pide al luchador Charles, contratado para entretener a Frederick, que pelee con su hermano menor. Durante este evento los jóvenes Orlando y Rosalind se conocen y se enamoran. Se trata de un amor a primera vista, algo relativamente típico en la dramaturgia del Bardo. Contra todo pronóstico, Orlando vence al luchador profesional, pero, para su desgracia, el tiránico Frederick descubre que es hijo de Sir Rowland, con quien también había tenido una disputa. Esta complicación obliga al menor de los de Boys a exiliarse. Orlando parte entonces al bosque de Arden. Pero, al mismo tiempo, Frederick muda su juicio en relación con Rosalind y decide expulsarla también del ducado. Ella parte también a Arden, no sin antes disfrazarse de un pastor y cambiar su nombre a Ganymede. Orlando, por supuesto, no sabe nada de todo esto. Ese desconocimiento lo lleva a desfogar su amor en largos poemas dirigidos a su amada Rosalind y a colgarlos en los árboles del bosque de Arden. Se dice a sí mismo: “Corre, Orlando, en cada árbol corre a tallar qué bella, / qué casta y qué imposible de describir es ella” (3.2.9-10). Cuando finalmente se encuentran en la tercera escena del tercer acto, Rosalind/Ganymede le comenta a Orlando que ella/él sabe cómo ayudar a aquellos que están enfermos de amor:

No voy a desperdiciar mi medicina salvo en los que están enfermos. Hay un hombre que se aparece en este bosque y maltrata nuestras jóvenes plantas tallándoles “Rosalind” en la corteza, cuelga odas en los espinos y elegías en las zarzas, todas, por cierto, desafiando el nombre de Rosalind. Si yo pudiera encontrarme con ese traficante de fantasías, le daría algún buen consejo, pues parece tener la fiebre cotidiana del amor. (*AYLI*, 3.3.300-5)

El diagnóstico de la joven es acertado, ya que el propio Orlando admite que es él quien ha colgado los poemas en los árboles. La medicina de la que habla Rosalind es, como veremos, la cura misógina que, según relata, ya ha practicado. Por supuesto, lo más

probable es que nunca lo haya hecho, pero se trata de una estratagema para acercarse a su amado y comprobar si su amor es tan fuerte como él lo describe. Ella tiene motivos de sospecha, ya que el menor de los de Boys no tiene las marcas físicas típicas del mal de amores:

Mejilla flaca, que vos no tenéis; ojos hundidos y azulados, que vos no tenéis; espíritu comunicativo, que vos no tenéis; barba desatendida, que vos no tenéis, pero eso os lo perdono, pues simplemente vuestra tenencia en barba es la renta de un hermano menor. Luego, vuestras calzas deberían estar desligadas, vuestra gorra descintada, vuestra manga desabotonada, vuestro zapato desacordonado y todo en vos demostrando una descuidada desolación. Pero vos no sois un hombre así; antes bien andáis de punta en blanco en vuestros aspectos como si estuvierais enamorado de vos mismo más que como si parecierais enamorado de cualquier otra persona. (*AYLI*, 3.3.312-20)

Sin dudas, esta descripción es una caricatura del enfermo de melancolía erótica. De hecho, a lo largo de toda la obra encontramos una parodia de esta patología: la encontramos sin dudas en el tratamiento que Orlando y Ganymede/Rosalind emprenden juntos. Pero no es el único caso. También es palpable en el amor pastoral fallido entre Silvius y Phoebe, dos pastores del bosque de Arden. Él está perdidamente enamorado de ella, pero Phoebe solo muestra por él un constante desprecio, que se acentúa cuando ella se enamora, a su vez, de Ganymede/Rosalind. Silvius y Phoebe finalmente se casan, pero solo por la constatación final de que Ganymede es, en realidad, una mujer. Si bien estos emparejamientos enredados terminan en sendas bodas presididas por Himeneo, el dios del matrimonio, estas uniones distan de ser idílicas. Como ha indicado Juliet Dusinberre (2016), debemos recordar que quienes representan papeles femeninos son niños actores. Shakespeare no nos deja olvidar la condición híbrida que reviste a estos personajes. Pero más adelante volveremos sobre este asunto. Por el momento baste decir que nuestra atención se dirige constantemente a cuerpos que no terminan de ser masculinizados ni feminizados. De este modo, la puesta en escena del mal de amores no solo muestra cómo detectarlo o tratarlo, e, incluso, distintas formas de burlarse de él, sino que, además, pone de manifiesto que las resoluciones hegemónicas que aparentan suturar el ciclo de conflictos (como el matrimonio) lejos están de cerrarlos por completo. Esto también podemos verlo en *Noche de Reyes*, en la que Viola nunca retorna a sus vestimentas femeninas y su prometido decide seguir llamándola por su nombre varonil hasta que retorne a su anterior identidad. Por más bodas que se celebren, no deja de ser cierto que Orsino le propuso matrimonio a un varón, que Orlando y Ganymede tuvieron una relación homoerótica y que Phoebe y Olivia se enamoraron de mujeres.

Antes de pasar al último conjunto de obras de Shakespeare que vamos a estudiar en este capítulo, tenemos que hacer referencia rápidamente a otro personaje que no sufre de mal de amores, sino de melancolía. Estamos hablando de Jaques, el cortesano exiliado en el bosque de Arden que acompaña al duque Mayor. Ya hemos dicho algo acerca de este personaje, y más adelante volveremos a abordarlo. Por el momento, quede dicho que este cortesano es reconocido como melancólico por todos los protagonistas de la trama. La primera vez que escuchamos de él es por boca del Primer lord: “el melancólico Jaques siempre se aflige” (2.1.26). El duque Mayor admite: “me encanta vérmelas en sus arranques tristes, / pues entonces está lleno de ideas” (2.1.68-9). Amiens, otro cortesano, le advierte: “va a poneros melancólico, *monsieur* Jaques” (2.5.10). Orlando lo saluda diciendo: “*Adieu*, buen *monsieur* Melancolía” (3.3.248). Este recordatorio constante no hace más que señalar una y otra vez al verdadero melancólico. En este sentido, si queremos identificar efectivamente a un enfermo de exceso de atrabilis, tenemos que prestar atención a lo que hace y dice Jaques. Shakespeare, en definitiva, está poniendo en escena la melancolía. Como veremos cuando hagamos el contrapunto con el bufón Touchstone, el melancólico busca apropiarse de todas las herramientas que los *fools* y los *clowns* tienen a mano para hablar verazmente. No obstante, sus objetivos son distintos. Los bufones aportan claves alternativas de acción que evitan que el mundo se convierta en lo que diagnostica el anciano Adam: “Ah, qué mundo este, cuando lo que sienta muy bien / envenena al que en sí lo lleva puesto / [...] esta casa no es más que un matadero: / detestadla, tenedle temor, no entréis en ella” (2.3.14-28). No debemos olvidar que el objetivo principal de los bufones es hacernos reír y que, como nos enseñó Aristóteles en su *Poética*, la risa se contrapone al temor. El melancólico, por otra parte, busca moralizar sobre un mundo al que concibe putrefacto, pero no tiene interés alguno en remediarlo. Solo busca ver el mundo arder.

3. Las alegres esposas de Windsor y –de nuevo– Noche de Reyes: locura castigada

Los dos últimos casos que vamos a analizar rápidamente no se enfocan en individuos con distracciones de la mente, sino en chivos expiatorios a los que *se les atribuye* el padecimiento de la locura. El efecto buscado aquí no es curativo, sino punitivo. Se utilizan las mismas herramientas que se usarían en los exorcismos para burlarse tanto de aquellos ministros que los practicaban como de los varones que buscaban eludir las responsabilidades y mandatos de la sacrosanta unión marital. A fin de cuentas, una cosa

es mostrar los límites de una institución como el matrimonio para lidiar con el dislocamiento del mundo y otra muy distinta es contribuir al desorden poniendo en jaque la institución misma. Como veremos, Malvolio en *Noche de reyes* y Falstaff en *Las alegres esposas* buscan simplemente aprovecharse de las mujeres al considerarlas una mera mercancía que les permitiría alcanzar sus ambiciones. No les interesa, en este sentido, unión amorosa alguna, sino alcanzar un rédito personal que les permitiría dar rienda suelta a sus libertades individuales. Es importante aclarar que era relativamente usual en este período la búsqueda de viudas adineradas para contraer segundas nupcias que aseguraran estatus y estabilidad económica a los varones. La estrategia de Shakespeare de poner estas situaciones en escena y castigar a dos personajes que no hacían más que lo que buscaban tantos otros les permitía a sus espectadores varones distanciarse de esos personajes lo necesario para purgarse a sí mismos. Es decir, el teatro proporcionará los chivos expiatorios que los espectadores necesitan para continuar sus vidas cotidianas. La locura asignada o atribuida será, entonces, un elemento punitivo que, como toda herramienta, también abre la puerta a otros efectos: nos muestra cómo la locura puede ser pensada como una otredad radical que debe ser eliminada.

La purificación de Falstaff se da particularmente en dos momentos, que son la consecuencia de los intentos por parte del bufón de seducir a dos mujeres casadas. El “crimen” de Falstaff tiene muchas faces: la lujuria y el adulterio, sin dudas, pero también la gula, la borrachera y la avaricia. Si él se interesa por las honorables señoras Page y Ford es porque ha escuchado que ellas tienen el dinero suficiente para sostener su vida de juerga. Para desgracia del bufón, las señoras son astutas y deciden vengarse de la estratagema rápidamente descubierta. Además, la jugarreta les sirve para darle una lección al celoso señor Ford, que desconfía constantemente de su honrada esposa. En la segunda escena del cuarto acto, Falstaff es invitado a la casa de la señora Ford. Ante el aviso de que su marido está llegando para descubrirla engañándolo *in fraganti*, las señoras deciden disfrazar al embaucador de “la bruja [*witch*] de Brentford” (4.2.80). Ella es particularmente despreciada por el señor Ford, quien espeta:

¡Esa bruja, mujerzuela, vieja mujerzuela timadora! ¿No le hemos prohibido mi casa? Viene por recados, ¿no es verdad? Nosotros somos hombres simples, no sabemos lo que se hace pasar bajo la profesión de decir la suerte. Ella trabaja con encantos, con hechizos, con los signos y pintarrajos así, fuera de nuestro elemento: nosotros no sabemos nada. ¡Bajad, bruja, hechicera! [...] Yo voy a patearla. [*Lo golpea.*] ¡Fuera de mi puerta, bruja, andrajo, bulto, zorra, granuja, fuera, fuera! [...] ¡Qué la cuelguen a esa bruja! (*MWW*, 4.2.140-156)

En este pasaje no solo vemos el profundo desprecio que había comenzado a desplegarse progresiva y punitivamente sobre la figura de la bruja, sino que además pone de manifiesto su artificialidad fraudulenta. Como proponían los tratados de la época, la brujería empezaba a verse como un engaño que precisaba ser desenmascarado y castigado. De a poco, la racionalidad empirista en ciernes buscaba secularizar las patologías y proponer curas efectivas. El hecho de que quien esté disfrazado de bruja sea Falstaff (un granuja gordinflón cuyo objetivo principal es disfrutar de la comida, la bebida y el sexo) no hace más que reduplicar la artificialidad de la brujería⁹⁶.

Pero el castigo no culmina aquí. Las amigas urden una nueva estratagema. Le piden a Falstaff que acuda al bosque disfrazado de “Herne el cazador” a encontrarse con ellas y concretar el deseo largamente pospuesto. Según relatan las historias, este cazador era un espíritu malo que montaba guardia en el bosque de Windsor. Identificable por los cuernos que porta, se ocupaba de arruinar los árboles, adulterar la leche de las vacas y asustar a los visitantes con ruidos de cadenas. Pues bien, las esposas le piden a un conjunto de niños y a otras personas del pueblo que se disfracen de hadas y duendecillos para

⁹⁶ La brujería merece un capítulo aparte, pero desarrollarlo nos alejaría demasiado de los temas de nuestra investigación. Vamos a hacer entonces una breve referencia al problema aquí. Silvia Federici, quien se ha ocupado de estudiar el tópico con cuidado, ha demostrado que el concepto de “brujería” recién cobró forma hacia los siglos XIV y XV. Entre 1435 y 1487 se escribieron veintiocho tratados sobre brujería, tuvieron lugar los primeros juicios y empezaron a darse las primeras descripciones de los aquelarres. En 1484 el Papa Inocencio VIII dictaminó la bula papal *Summis desiderantes affectibus*, que estipulaba que la Iglesia consideraba una amenaza a la brujería. A pesar de este momento de triste celebridad que llevó a muchas mujeres a la muerte, fue recién a mediados del siglo XVI que aumentaron significativamente los juicios contra las brujas. Lo curioso aquí es que la iniciativa en estas acusaciones dejó de venir de la mano de la Inquisición para pasar a caer bajo la égida secular. “La caza de brujas alcanzó su punto máximo entre 1580 y 1630, es decir, en la época en la que las relaciones feudales ya estaban dando paso a las instituciones económicas y políticas típicas del capitalismo mercantil. Fue en este largo ‘Siglo de Hierro’ cuando, prácticamente por medio de un acuerdo tácito entre países a menudo en guerra entre sí, se multiplicaron las hogueras, al tiempo que el Estado comenzó a denunciar la existencia de brujas y a tomar la iniciativa en su persecución” (Federici, 2010, p. 226). El momento en el que Shakespeare escribía era entonces el punto más álgido de la persecución a las brujas. Jean Delumeau reporta 109 ejecuciones conocidas en Inglaterra entre 1560 y 1700, y 1337 en Escocia entre 1560 y 1730 (2022, p. 444). Teniendo estos datos en cuenta, no es casual que aparecieran brujas en la dramaturgia del Bardo, sea para parodiarlas (como es el caso de Falstaff) o para ayudar a los espectadores distinguir los verdaderos casos sobrenaturales (como puede ser el caso de las *weird sisters* de *Macbeth*). La identificación de las brujas se convirtió de hecho en un verdadero problema de época. Como sostiene Federici, “la caza de brujas fue una iniciativa *política* de gran importancia” (ibid., p. 30, el énfasis es de la autora) De todos modos, como es sabido, las acusaciones de brujería tenían principalmente que ver con el adoctrinamiento de las mujeres y sus cuerpos. El incipiente capitalismo mercantil necesitaba asegurar la reproducción de la fuerza de trabajo y terminar de una vez por todas con la resistencia que las mujeres habían ejercido hasta el momento contra las nuevas relaciones capitalistas. El movimiento contra las brujas implicó un control no solo sobre el poder que las mujeres obtenían de su sexualidad y capacidad reproductiva (que fue colocada bajo el control del Estado y transformada en recurso económico), sino también sobre la independencia económica, laboral y sanitaria de la que las mujeres habían gozado hasta ese momento. Para un estudio más amplio sobre este asunto remitimos a los textos ya referenciados de Federici y Delumeau, pero también al de Stuart Clark (1980), quien se ocupa de estudiar los vínculos entre las brujas y los trastocamientos festivos.

castigar a Falstaff disfrazado de Herne, y lo azucen preguntándole cómo se atreve a arruinar su bosque (4.4.25-58). El plan sale (casi) a la perfección. Los adultos dan discursos amenazantes mientras los niños pellizcan a un Falstaff cornudo cantando contra la lujuria y la villanía hasta que, muerto de miedo, el bufón intenta quitarse el disfraz y escapar. Cuando finalmente salen los dos matrimonios a detener la broma, Falstaff admite: “empiezo a percibir que han hecho de mí un asno” (5.5.110). Lo notable es que el pueblo entero participa del ritual de purificación de un varón sinvergüenza que quiso burlarse del matrimonio. Toda la mascarada sirve para volver a poner el mundo sobre sus pies.

No obstante, la burla a Falstaff tiene su reverberación. Como indica Neely, el matrimonio Page es acusado de haber intentado “vender” su hija al mejor postor. El tiro les sale por la culata: en medio de la confusión, la joven Anne Page y su enamorado Fenton se casan en secreto, evitando el matrimonio arreglado y lucrativo que pretendían sus padres. Por supuesto, el viejo prometido, el doctor Caius, también es burlado: confundido por los disfraces, se termina casando en secreto con un niño. Por supuesto, no queda satisfecho con la resolución y se marcha con una amenaza: “Voy a levantar a todo Windsor” (5.5.183). La obra, entonces, “sugiere que no es posible una armonía permanente, pero que las atribuciones de locura, posesión y brujería utilizadas en rituales de vergüenza no festivos son un potente recurso para gestionar los conflictos” (Neely, 2004, p. 151). Como decíamos, Shakespeare se sirve de las herramientas que le proveen los discursos de la locura para pensar el conflicto, aunque ello también termine contribuyendo a una secularización, marginalización y penalización de las distracciones de la mente.

Esto puede verse con mayor claridad en el caso de Malvolio en *Noche de Reyes*, obra a la que podemos ahora volver para examinar otra escena. Nos referimos a la famosísima escena del cuarto oscuro (*dark room scene*), que es el desenlace de la broma que un conjunto de personajes (Maria, Sir Toby, Sir Andrew y Fabian) le gastan al pretensioso mayordomo Malvolio. Él pretende cortejar a su ama, la condesa Olivia, para trepar en la escala social. Los bromistas falsifican una carta de Olivia para hacerle creer al mayordomo que ella está enamorada de él. El objetivo de la estratagema es claro: hacerle creer que está loco o, al menos, convencer a la condesa que su mayordomo ha perdido la cabeza. Sir Toby le dice a Maria, luego de que Malvolio leyera la carta, “le habéis sumergido en un sueño de tal naturaleza que ha de enloquecer cuando despierte [*he must run mad*]” (2.5.200). Cuando el puritano cascarrabias se presenta ante Olivia

siguiendo las ridículas peticiones de la carta, la condesa efectivamente cree que ha enloquecido (“¡Si pudieran sanaros los cielos!” [3.4.48], “Esta es realmente una locura de verano [*midsummer madness*]” [3.4.58]⁹⁷). Por ello, pide a los conspiradores que lo ayuden sin estar al tanto, por supuesto, de la jugarreta. Como puede esperarse, la ayuda de los bromistas dista mucho de ser afectuosa.

Lo primero que hacen es acusarlo de estar poseso. Sir Toby anuncia: “Así esté poseído por todos los demonios y también por las legiones del averno, he de hablar con él” (3.4.94). María lo reafirma: “¡Cuán profunda suena en su interior la voz del demonio!” (3.4.100). Como es de esperarse, Malvolio se ofusca ante los bromistas. Sin poder entender qué es lo que está pasando, los maldice y se marcha. El diálogo que mantienen los conspiradores una vez que se va el puritano es francamente revelador:

- Fabian:** Si lo estuviéramos viendo en un escenario ya lo habríamos rechazado como ficción improbable.
- Sir Toby:** Le hemos contagiado la mente con nuestra chanza, amigo. [...]
- Fabian:** Acabará por volverse loco [*mad*] de verdad.
- María:** ¡Qué tranquila se quedaría la casa!
- Sir Toby:** Vamos, metámoslo en un cuarto oscuro bien atado; si mi sobrina ya lo cree loco ¿por qué no seguir el juego para diversión nuestra y penitencia suya? Agotada la chanza podríamos compadecernos de él... Momento en que te llevaríamos al Justicia y podríamos coronarte “fiscal de los locos” [*finder of madmen*]. (TN, 3.4.138-50)

¿Qué es lo que quiere decir Fabian cuando reflexiona que, si estuvieran viendo en el teatro lo que sucede, lo rechazarían como ficción improbable? En primer lugar, está invitando a la audiencia a juzgar por su cuenta lo que se presenta sobre la escena. En definitiva, las y los espectadores del teatro pueden determinar, en función de lo que se les muestra, cuán verosímil es lo que tienen ante sus ojos y, gracias a ello, obtener las herramientas para juzgar situaciones similares cuando se presenten en la vida cotidiana. En este sentido, “se invita al público a participar en un diagnóstico farsesco de las diferencias entre locura, posesión y fraude, distinciones que son endiabladamente difíciles de hacer” (Neely, 2004, p. 154). Ya volveremos sobre este asunto, pero no parece casual que la obra de la que aquí estamos hablando tenga un título alternativo propuesto por el propio Shakespeare, a saber, *Como queráis* [*What you will*]. Este dato no es menor, sobre todo si consideramos que es uno de los pocos dramas del Bardo que tienen esta

⁹⁷ La traducción de la primera frase pertenece a Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer (Shakespeare, 2018), que es la que en general utilizamos en esta investigación ya que no recorta la obra original y respeta la diferencia entre prosa y verso. En la segunda frase optamos por apelar a la traducción de Emir Rodríguez Monegal (Shakespeare, 2007a), ya que consideramos que es más clara para las y los lectores rioplatenses.

sugerencia. A fin de cuentas, la pieza efectivamente trata sobre el problema de la interpretación, esto es, sobre cómo leemos las situaciones que se nos presentan y, también, sobre cómo disfrutamos secretamente del tormento de un chivo expiatorio (Elam, 2008, pp. 7-9). Shakespeare parece estar proponiéndonos con ese título alternativo que hagamos “lo que queramos”, es decir, que interpretemos la obra teatral y rechacemos o aceptemos las ficciones (improbables o no) que se presentan ante nuestros ojos.

Pero lo que dice Fabian no es solamente una invitación al juicio de la audiencia, sino que, además, es una ponderación de lo que se está presentando. En efecto, lo que el joven juzga es que hay algo de farsesco y fraudulento en todo el asunto. No perdamos de vista que lo que veremos a continuación en la escena del cuarto oscuro es la parodia de un exorcismo, y estas prácticas, aunque clandestinas, convocaban a una gran cantidad de curiosos y entusiastas (Greenblatt, 1988, p. 94). La escena en cuestión comienza con Maria dándole a Feste un disfraz para que se haga pasar por Sir Topas, un cura. El nombre, por supuesto no es casual: durante este período, se creía que el topacio tenía poderes curativos para la locura. El disfraz, por su parte, solo sirve para resaltar la parodia y la naturaleza teatral de la intervención, ya que Malvolio, encerrado en un cuarto oscuro sin ventanas, es incapaz de verlo a Feste disfrazado. Solo oye su voz. Por supuesto, la intervención de Sir Topas es tendenciosa. Ante el pedido del mayordomo de que busque a Olivia para aclararle el malentendido, responde: “¡Fuera, demonio hiperbólico! ¿Así humillas a este hombre? ¿Solo sabes hablar de mujeres?” (4.2.28). Esta brusca intervención inicial por parte del supuesto cura no hace más que reafirmar el carácter farsesco del asunto: no hay un verdadero interés en analizar qué es lo que le sucede a quien se encuentra indispuerto, sino que todo lo que se muestra es leído como un signo de posesión. Feste, además, recurre a mecanismos de manipulación para convencer a Malvolio de que está efectivamente poseído:

Malvolio: No penséis que estoy loco. Ellos me dejaron aquí en esta oscuridad de espanto.

Feste: *Vadretro*, Satanás impúdico. Con modos benignos te trato, pues soy modoso en extremo y uso de la modestia hasta con el propio Lucifer. ¿Y decís que es oscura la estancia?

Malvolio: Como el mismo infierno, don Topas.

Feste: ¿Y cómo es eso? ¡Si tiene amplios ventanales y luminosos ventanucos a más de otras fenestras del lado norte-sur, relucientes como el ébano! ¿Y os quejáis de obstrucción?

Malvolio: No, que no estoy loco, señor Topas. ¡Pero creedme, que esta es casa de tinieblas!

Feste: ¡Y tanto que estáis loco y os equivocáis! No hay más tinieblas que la de la ignorancia. (TN, 4.2.30-42)

Como sabemos por el anterior pasaje citado, Malvolio probablemente está atado y sin posibilidad de moverse en la habitación. Feste está siendo particularmente cruel con el mayordomo: insiste en que están en una habitación llena de ventanales por los que entran los rayos del sol, y el pobre Malvolio no puede ni levantarse para comprobar con sus manos lo que el bufón dice. La escena continúa por demasiado tiempo. Aquí consideramos que la longitud de la *dark room scene* contribuye a hacer cómplices a las y los espectadores. Eventualmente, la risa se ahoga y es inevitable sentir compasión por el hombre encerrado. La consecuencia de la crueldad de esta escena es que Malvolio se retire de la obra de una manera similar al doctor Caius en *Las alegres esposas*. En efecto, sus últimas palabras son una amenaza: “Me vengaré de todos vosotros”⁹⁸ (5.1.387). Como es habitual en las comedias shakesperianas, al final encontramos un orden restablecido, pero del que desde el inicio hemos ido aprendiendo a verificar la precariedad.

La escena del cuarto oscuro tiene múltiples funciones: sirve para, mediante la duplicación de la artificialidad de la escena (con comentarios meta-teatrales y disfraces innecesarios), poner de manifiesto el carácter fraudulento y farsesco de los exorcismos, pero también sirve para enloquecer a un hombre que perturba maliciosamente el retorno a un orden. Y no solo eso: sirve a los espectadores que se ven incómodamente espejados en Malvolio (sea por su misoginia, por su pretensión de trepar en la escala social, por nunca haber contraído matrimonio, por su envidia a los eslabones más altos o por su condición de aguafiestas) para liberarse de la responsabilidad de ser quienes efectivamente son. Al reírse de Malvolio, la caricatura del puritano, logran tomar distancia de todos esos aspectos que efectivamente tienen, pero querrían no tener. Dicho en pocas palabras, el chivo expiatorio permite que todos aquellos varones que son como Malvolio queden librados de toda culpa. Por último, la escena del cuarto oscuro muestra de una manera descarnada el futuro que le espera a la locura cuando la Razón precise demarcar sus límites con absoluta claridad: confinamiento, espectacularidad, otredad.

Recapitulación

Este capítulo se estructuró en tres partes. En primer lugar, abordamos las dificultades para sistematizar de manera clara los padecimientos de la mente. Pudimos esbozar una especificidad que logró patentarse a lo largo del desarrollo: en contraposición

⁹⁸ Trad. Rodríguez Monegal.

al período medieval anterior, en el Renacimiento la locura comenzó progresivamente a secularizarse y a ser sujeto y objeto de discursos, tratados, poemas, representaciones pictóricas y obras teatrales. De esta manera, con el paso de los años se dejaron de lado las explicaciones sobrenaturales y empezó a ponerse el foco en la detección, diagnóstico y cura de las distracciones de la mente. Este proceso implicó una “democratización” que permitió ocuparse de sujetos históricamente relegados (como las mujeres). A su vez, el tratamiento de la locura se diferencia del propio del período moderno posterior por el hecho fundamental de que no se centró en la reclusión y subsiguiente espectacularización del padecimiento (visitas a casas de locos). Los casos de encierro fueron francamente escasos en este período y se restringieron a pacientes con patologías extremas con visos violentos o cuyas familias no podían hacerse cargo del problema por escasez principalmente material. La razón de esto es la falta de una delimitación clara de la locura y, consiguientemente, de la razón. Analizamos un caso histórico para pensar con más cuidado estos límites difusos, lo que permitió contar con más herramientas para pensar aquello que era considerado locura en el período renacentista. El caso de Menocchio muestra que la apropiación por parte de las clases populares de la alta cultura escrita y la postulación de utopías ético-políticas pueden ser vistas con recelo por quienes determinan lo que debe (y, principalmente, no debe) ser pensado, dicho o compartido. El carnaval, que tanto trabajamos en el capítulo anterior, se alzaba en la apuesta de Domenico Scandella como el modelo que podía trastocar todo orden y jerarquía en favor de los tradicionalmente desposeídos. Como Ginzburg indicó, si este mismo caso hubiera acontecido cien o ciento cincuenta años más tarde, Menocchio habría terminado en un hospital de locos. Fue la difuminación de la locura lo que lo salvó de ese destino, pero la herencia sobrenatural aún no concluida lo terminó llevando a la muerte por hereje.

Es justamente tal difuminación la que tratamos en la segunda parte, apoyándonos fundamentalmente en escritos de Burton, Montaigne y Erasmo. Allí vimos la potencia que puede comportar la locura si deja de ser concebida solamente como un heroísmo estetizante (lo que Foucault llama la expresión “trágica” de la locura) o como una respuesta socarrona y paródica a los límites de la pretenciosa razón humana (la experiencia “crítica” de la demencia). Explicamos que si nos interesa ampliar el campo de la locura es porque los bufones profesionales, los protagonistas de esta investigación, buscan imitar artificialmente la locura. Si esta, en su expresión “natural”, solo se hubiera restringido a las experiencias trágica y crítica, el campo de acción que habilitaba en su imitación artificial por parte de los bufones habría quedado, a nuestro parecer, demasiado

limitado. Sin despreciar las dos formas de locura que propone Foucault (efectivamente hallables y estudiables), ponderamos otra forma de experiencia de la locura que se hermanó con la narración. Esta no buscaba conceptualizar, racionalizar ni moralizar la condición humana. Más bien mostraba, en el despliegue de tensiones de opuestos y paradojas, que la humanidad vivía en un mundo siempre inactual consigo mismo. A pesar y gracias a ello, la condición humana quedaba signada por la fragilidad, la afección y la dislocación que permitían desplegar una actitud riente y no sacrificial con uno mismo, con los demás y con el mundo. Como sabemos, esto no era determinante, pero sí era posible si, en lugar de acallarla, se le permitía hablar a aquella locura que años más tarde el despliegue de la Razón se ocupó de silenciar.

Por último, vimos cómo los diversos diagnósticos que revisamos en este capítulo se cristalizaron en personajes de obras teatrales: la posesión fingida de Pobre Tom, la locura natural de Lear, el mal de amores de los personajes de las comedias, la melancolía de Jaques y el dispositivo del chivo expiatorio desplegado a partir de una forma punitiva de la locura aplicada en Falstaff y Malvolio. Como dijimos, las obras teatrales contribuyeron a secularizar los padecimientos, divulgar algunos acuerdos comunes entre los tratadistas del período, democratizar y generizar los padecimientos y, principalmente, aportar herramientas al público no letrado para detectar los casos verídicos y no caer en fraudes. Ayudaron, también, a abrir el camino a formas punitivas del tratamiento de la locura, pero no se restringieron a ello: como vimos en los diversos casos de locura “natural” que Shakespeare pone en escena, era posible ayudar afectivamente a todos aquellos que eran afectados patológicamente por la locura, sin necesidad de recluirlos ni expulsarlos. En el próximo capítulo revisaremos la forma no patológica de vincularse con la locura que se expresa en las figuras de *fools* y *clowns*.

Capítulo III

De bufones, bufonadas y bufonerías: Claves para pensar la acción política desde la risa

Yo sé quién soy –respondió don Quijote–, y sé qué puedo ser.

Miguel de Cervantes

¿Cuidaríais de que los actores estén bien atendidos? ¿Oís? Que se los atienda bien, porque ellos son el compendio y la crónica de este tiempo.

William Shakespeare

Hasta aquí nos hemos ocupado de mostrar las formas en las que se manifestaba el desorden en el teatro del mundo y en el mundo del teatro. En el primer capítulo revisamos el trastocamiento del mundo de la mano de una manifestación cultural muy peculiar de la época isabelina y jacobea que es la fiesta. Se postuló allí la hipótesis de que los trastocamientos grotescos propios de la fiesta renacentista desbordaron hacia el mundo cotidiano dislocándolo, algo que necesariamente terminó permeando en la literatura del período y, en particular, en la dramaturgia shakespeariana. Ese desorden es, en definitiva, el que enuncia Hamlet en el doloroso soliloquio que diagnostica que *the time is out of joint*. Revisamos los diversos sentidos de esa frase y concluimos que hay una superposición de trastocamientos que tienen encarnadura en ese tiempo de crisis. Vimos, también, que Shakespeare muestra este mundo patas arriba en sus obras, independientemente del género literario en el que queramos encasillarlas. Sean tragedias, comedias, romances, dramas históricos o poemas líricos, lo cierto es que el tiempo y el mundo están, en ellos, carnavalizados. Esto nos dio la pauta de que leer los textos del Bardo podía ser una clave interesante para pensar el problema de la acción en un tiempo enloquecido.

Este diagnóstico se reduplica cuando ponemos el foco en los sujetos que habitan y actúan en las obras. En el segundo capítulo analizamos con cuidado cierta fascinación por la locura que se presenta en el período que estudiamos. Pusimos el foco en casos históricos, tratados médicos y escritos teórico-políticos para, luego, ver cómo se volcaban

las distracciones de la mente en la dramaturgia shakesperiana. Si nos interesó detenernos en el problema de la demencia y ampliar al máximo sus transacciones con el mundo circundante fue porque los bufones, protagonistas de esta investigación, buscan apropiarse de la locura como un disfraz desde el que pueden hablar y actuar con libertad. Los bufones, como dijimos, son los protagonistas indiscutidos del carnaval y la fiesta renacentistas porque son quienes hacen carne la ambivalencia que signa estos festejos. Pero también son personajes fundamentales en las cortes, donde ayudan a conectar a todos los eslabones de la jerarquía social.

Ahora nos ocuparemos de presentarlos con cuidado. Esto permitirá tener un marco teórico general que nos permitirá comprender mejor los significados de sus acciones, discursos, bromas y canciones en los dramas shakesperianos. En la segunda parte de esta investigación, las y los lectores podrán encontrar el análisis pormenorizado de cuatro casos paradigmáticos: el bufón de *Rey Lear*, Touchstone de *Como gustéis*, Feste de *Noche de Reyes o Como queráis* y Falstaff de las dos partes de *Enrique IV* y de *Las alegres esposas de Windsor*. Sus acciones y palabras nos ayudarán a demostrar la hipótesis general de esta investigación, a saber, que el trastocamiento del mundo (entendido como el espacio y el tiempo de la política y del teatro) se encuentra condensado en los actos y palabras de los *fools* y *clowns* de las obras shakesperianas y que, por lo mismo por lo que hay política cuando y porque el mundo está fuera de quicio, que es lo que vienen a mostrarnos los bufones, la bufonería tiene algo para enseñarnos acerca de la naturaleza de la política. Si bien el mundo se pretende ordenado por aquellos personajes que ocupan lugares de poder con el objeto de mantener un determinado *statu quo*, la bufonería pone de manifiesto el conflicto que subyace a la pluralidad humana y abre el campo a la acción al enunciar verdades y poner en funcionamiento una terapéutica del dolor.

En la primera parte de este capítulo nos dedicaremos a una travesía etimológica. Lo que nos interesa saber es si las formas en las que eran nombrados los bufones en el idioma de Shakespeare concentraban semánticamente algunas claves de comprensión de las características que les son propias. Este análisis nos permitirá, además, esbozar las primeras diferencias entre dos grandes tipos de bufones: los *fools* y los *clowns*. Sobre esta cuestión es necesario hacer una advertencia. Los bufones son personajes francamente difíciles de encasillar: al ser verdaderos habitantes y herederos del mundo festivo, su característica fundamental es que son grotescos. Esto quiere decir que, si bien vamos a establecer diferencias entre los *fools* y los *clowns*, estas discrepancias se van a ver disueltas en más de una ocasión. Para decirlo de otro modo, hay personajes graciosos que

en general actúan como *fools* y, por ello, los trataremos de ese modo; pero esto no quiere decir que *siempre* actúen como *fools*: en más de una ocasión veremos que echan mano a herramientas propias de los *clowns* (y viceversa). Dentro de los casos que revisaremos en la segunda parte veremos que el *fool* de Lear es –valga la redundancia– un *fool*, que Touchstone y Falstaff son *clowns* y que Feste es un personaje híbrido que resulta más difícil de ser catalogado y, dependiendo de con quiénes interactúe, a veces hará de *fool* y otras hará de *clown*.

Ahora bien, si esto es así, las y los lectores podrían estar preguntándose por qué nos molestamos en hacer una catalogación que es tan difícil de aplicar. El motivo es que, como toda teorización, nos aporta herramientas para comprender críticamente el mundo común. *Fools* y *clowns* son, para decirlo de manera más clara, tipos ideales que difícilmente podríamos ver encarnados en toda su pureza. Pero las características que les son propias a cada categoría nos permiten comprender mejor qué sentido tienen las acciones, bromas, canciones, juegos de palabras y dichos de los bufones. Dijimos algunas líneas atrás que, en términos generales, el *fool* nos eleva y el *clown* nos vuelve a poner los pies sobre la tierra. Ninguna de estas actitudes es conveniente *a priori*. Los bufones nos enseñan distintas claves de acción en función del contexto y los sujetos que se insertan en él. Gracias a su accionar grotesco, ellos nos muestran líneas de fuga a situaciones opresivas, pero eso los obliga a saltar como acróbatas del cielo a la tierra (y al cielo otra vez). Veremos que hay ciertas tendencias en el accionar de los bufones, pero que estos se resisten a quedar encorsetados en una forma de una vez y para siempre.

Destinaremos la segunda parte de este capítulo a tratar con más cuidado algunas de las características que fueron presentadas al pasar en los capítulos anteriores: el bufón como consejero y *truth-teller*, como desbaratador y corruptor de palabras, y el problema de la terapéutica del dolor. Veremos que estas características tan interesantes se presentan en todos los bufones, pero se dan de manera distinta en los *fools* y en los *clowns*. Si bien es posible señalar otros elementos típicos que pueden ir desde la vestimenta hasta sus habilidades en la música, decidimos detenernos en estas tres características ya que son las que tienen consecuencias efectivas a nivel social y político. Luego, dedicaremos la tercera parte a la cuestión de la risa con el objeto de revisar con más cuidado aquello que los bufones buscan principalmente con sus intervenciones: hacernos reír. Trataremos de dilucidar cómo es esta risa bufonesca y qué efectos puede tener para las acciones que se desarrollan arriba y debajo de los tablados. Por último, dejaremos señalado que, si bien la presencia de bufones constituye uno de los elementos estructurantes de la comedia, el

trastocamiento genérico que pone en marcha Shakespeare en sus dramas habilitará un comercio sin precedentes entre tragedia y comedia. Gracias a ello, nos enfrentaremos a escenarios y subjetividades más profundas y mucho más cercanas a la experiencia humana. Son estos ribetes los que nos permitirán afirmar que la comedia y la tragedia, más que meros géneros literarios, conforman prismas de comprensión de la condición humana. Los bufones, como ya hemos dicho en más de una ocasión, son entendidos en esta investigación como el elemento cómico principal que logra filtrarse en toda la dramaturgia shakesperiana. Dramaturgia que da cuenta de un mundo y un tiempo descoyuntado en el que los *fools* y los *clowns* parecen ser los únicos que se encuentran en sintonía con ese trastocamiento general de las cosas justamente por el hecho de que ellos no pertenecen propiamente a ningún lado, sino que son figuras liminares que tienen la perspectiva necesaria para ayudar a sus congéneres a reconciliarse con el tiempo loco en el que viven. Veamos, entonces, qué tienen para decirnos estos peculiares personajes.

Preludio etimológico

Existen distintas maneras de nombrar a los bufones en el idioma de Shakespeare. El término que hemos utilizado aquí con mayor frecuencia es *fool*, pero no es el único. De hecho, existe una serie de conceptos sumamente interesantes y es preciso relevarlos con el objeto de revisar si todos ellos refieren (o no) a los mismos personajes y si iluminan (o no) distintos aspectos de esta polifacética bufonería. Aquí nos inclinamos a pensar que, en efecto, cada nombre muestra una forma original de ejercer la bufonería y, así, pone de manifiesto una particularidad que le es propia. Así y todo, también intentaremos mostrar que estas diversidades no son compartimentos estancos, sino que lo grotesco que habita en el cuerpo de cada bufón permite que afloren sus contrapartes.

El inicio obligado para revisar críticamente un término es, por supuesto, el diccionario; es por este motivo que dedicaremos las líneas subsiguientes a desentramar con cuidado los orígenes de un grupo semántico cuyas diferencias originarias se han visto opacadas por los necesarios cambios que sufre toda lengua con el uso y el paso del tiempo. Las lectoras y los lectores se encontrarán a continuación con un pausado trabajo de filigrana que podría parecer innecesario. Si se nos permite contar con su paciencia, intentaremos mostrar la importancia de estos giros semánticos. Veremos que en la raíz de los términos que aquí interesan (*fool*, *buffoon*, *jester*, *mad*, *clown*) ya se encuentra un conjunto de caracteres que se despliega en el accionar bufonesco.

Comencemos por *fool*. Su etimología es particularmente problemática. El *Online Etymology Dictionary* [OEtD] y el *English Dialect Dictionary* [EDD] sostienen que el término *fool*, que data aproximadamente del siglo XIII, proviene del francés antiguo *fol* (loco, idiota, pícaro, bufón; aunque también significa ‘fuelle’ si nos remontamos a su raíz más antigua *fou*) que, a su vez, procedería del latín medieval. Por su parte, el *Oxford English Dictionary* [OED] indica que la procedencia es directa del latín (sin intermediación francesa) y surge tanto del uso tradicional del latín *folis* (fuelle, bolso de cuero), como del uso popular para referir a un “cabeza hueca”, a un tonto. Cualquiera sea el caso (con o sin intermediación francesa), la raíz del término latino se hunde en el protoindoeuropeo **bhel-* que, a su vez, tiene tres derivas posibles y que da raíz a tres grupos semánticos: (1) a aquellas palabras que tienen que ver con algo que brilla, destella, quema o tiene colores brillantes o destellantes; (2) a aquellos términos que refieren a objetos redondos o que pueden ser inflados e hinchados, pero también al órgano sexual masculino erecto; (3) a palabras que indican prosperidad y florecimiento. Por lo general, el sentido de *fool* que aquí nos interesa está vinculado a la raíz en su sentido (2), ya que se lo interpreta como alguien que tiene “las mejillas hinchadas” o “la cabeza vacía”. Por su parte, John Kelly (2014) indica otras dos posibles alusiones: “escroto” (similar al término italiano *coglione*, que designa tanto al *fool* como al escroto) y “estómago”. En ambos casos se puede pensar los términos a partir de la analogía con una bolsa inflada o hinchada, ya que el elemento que prevalece en cualquiera de estas definiciones es el aire. Esta cuestión resulta interesante porque el viento estaba asociado a la locura y a la inspiración divina. Por esto también pueden establecerse vínculos con el sánscrito *vatula*, que indica algo ventoso: una persona afectada por la enfermedad del viento (un loco) o alguien que ha sido iluminado. En este sentido, algo o alguien “lleno de viento” está, en apariencia, vacío (en contraposición, por ejemplo, a algo lleno de tierra). Pero también es algo que es liviano y que puede elevarse sin dificultades, en contraposición a los objetos compuestos de elementos pesados.

Kelly, además, propone cruzar el término que aquí interesa con otro que ya ha sido nombrado en más de una ocasión en estas líneas: *buffoon*. Este vínculo puede establecerse justamente por el hecho de que, a partir del siglo XIV, el sentido de *fool* como bufón de la corte había comenzado a extenderse poco a poco. Esta palabra llega por vía francesa, pero deriva del italiano *buffone* (bufón), proveniente de *buffa* (broma), que

a su vez deriva de *buffare* (soplar)⁹⁹. Este término onomatopéyico es el resultado del sonido del resoplido provocado por las mejillas cuando se inflan para hacer muecas. De aquí, también, el vínculo con el término inglés *jester* que nombra, propiamente hablando, al bufón de la corte a partir del siglo XV. Este término tiene una versión anterior en el inglés antiguo *geste* (gesta), acuñado aproximadamente en el siglo XIII, que proviene del francés antiguo *geste* (acción) y que encuentra su raíz en el latino *gesta* (hechos). Este sentido se fue transformando hasta alcanzar, en los últimos años del siglo XV y especialmente a partir del siglo XVI, el significado de cuento ocioso o burlón y también broma.

Todos estos elementos recogidos en las etimologías de *fool*, *buffoon* y *jester* resultan sumamente interesantes ya que permiten establecer vínculos semánticos entre la bufonería y la locura. De hecho, pueden encontrarse nexos profundos entre *fool* y *mad* ya que, como vimos, el primer término pudo haber derivado del francés antiguo *fol* que, entre otras cosas, significa “loco”. Hacia finales del siglo XIII, el término *mad* hizo su aparición para designar a aquellas personas que tenían algún tipo de desorden intelectual, por lo que se podría traducir al español como “loco” o “demente”. Lo cierto es que también se usaba para indicar que un animal se estaba comportando de una manera agresiva, distinta a la forma esperada (“normal”), por lo que era utilizada sobre todo para referir a animales con la enfermedad de la rabia. De hecho, el *EDD* recoge “enojo” como segundo significado (después del sentido de “lunático”). *Mad* hunde sus raíces en el inglés antiguo *gemædde* (una persona demente y violenta; pero también: tonto, estúpido). La raíz de este término es germánica y es el resultado de la conjunción de dos prefijos: **ga-* y **mei-*. Es esta última partícula la que cobra relevancia semántica, ya que es la que indica que algo o alguien se mueve o se encuentra en movimiento. Lo central en el término, entonces, es el señalamiento de que hay algo que se encuentra fuera del lugar o del estado en el que se

⁹⁹ Esta raíz es compartida en el castellano. En el primer diccionario de nuestra lengua, el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias (1611), se establece que: “BVFON es palabra Toscana, y significa el truhan, el chocarrero, el morrión, o bobo. Pudose tomar de la palabra Latina *bufonis* por el sapo, o escuerço: por otro nóbre rana terrestre, venerata, que tales son estos chocarreros, por estar echando de su boca veneno de malicia y desuerguenças, có que entretiene a los necios e indiscretos. Y pudose tambien decir bufon, de la mesma palabra bufo, en quato sinifica cosa vana, vacia de sustancia, y llena de viento: y assi los locos son vacíos de juyzio y de seso: o se dixo de bufa, palabra Toscana, que vale contienda, porque el bufon con todos tiene contienda, y todos con el” (*sic*, p. 157). Nótese que aquí también se indica que estar lleno de aire es estar vacío de sustancia. Otra cuestión que Sretomaremos es la condición “contendiente” que se enuncia aquí. Según señala Covarrubias, el bufón era aquel que entraba en disputa con todo el mundo. De todos modos, no podemos evitar preguntarnos, si está tan vacío de sustancia y de seso, ¿por qué resultan tan relevantes las contiendas que libra el bufón? ¿Por qué Covarrubias se esfuerza en resaltar esta cuestión en una entrada tan breve? ¿Qué es lo que dicen y hacen los bufones que resulta tan disruptivo? Agradezco enormemente a la querida colega Clea Gerber por la sugerencia de revisar el *Tesoro*.

esperaba que estuviese. Un *mad*, un *fool*, un *buffoon*, un *jester* –palabras que, como podemos ver, están emparentadas– pretenden nombrar a personas que están *ellas mismas* fuera de quicio, sugerir que todo orden, moderación y armonía que pudiéramos encontrar en tales personas se halla tan descoyuntado que hasta puede considerárselas como amenazas (recuérdese el animal rabioso o la vinculación con el fuego), pero también como personas que pueden ayudarnos a paliar la melancolía (piénsese en la vinculación con la broma) o a iluminar de otra manera algo que está sucediendo (también es algo que brilla, que destella).

Ahora bien, antes de mostrar cómo todos estos significados operan en las figuras bufonescas, nos detendremos en un último término que es relevante en la dramaturgia shakespeariana, a saber: *clown*. Al respecto, el *OEtD* indica que su etimología es oscura y discutida. Sus orígenes fluctúan entre un dialecto escandinavo y el bajo alemán. El *OED* también es cauto para zanjar el problema del origen de este término, pero indica sobre el final de la entrada que es posible que haya provenido de *clod*, que significaba terrón, coágulo o bulto, y que en varios idiomas se ha usado para referirse a una persona torpe o rústica. Esta es, precisamente, la etimología recuperada por Jean Starobinski, quien liga este significado al “rústico, el tosco, el ser de comprensión lenta, el torpe que realiza al revés todo lo que se pida” (2007, p. 58). Según el *OEtD*, es recién a fines del siglo XVI que el término *clown* empieza a usarse para referir a los payasos o a los bufones profesionales. Al respecto, Starobinski establece una distinción entre el payaso torpe que recupera ese sentido terrenal y bajo de *clod* y el payaso *mercurial* de caracterología alquímica y sumamente ágil.

El señalamiento del estudioso ginebrino resulta particularmente interesante debido a que podríamos encontrar en germen una distinción categorial lingüística entre dos tipos de bufones. Ligado a la raíz *clod*, uno más rústico con un peso que lo atrae al suelo con una fuerza gravitatoria exagerada y cuyos movimientos conducen a una risa que puede permitir, a quienes lo observan, alimentar su propia vanagloria¹⁰⁰ y oxigenar

¹⁰⁰ La propia vanagloria de aquellos que observan y escuchan la broma: el bufón, como veremos más adelante, no aumenta su vanagloria. Es pertinente señalar que, en *Leviatán* I, 6, Hobbes se ocupa de inventariar y describir las pasiones humanas y coloca en una sugerente cercanía a la vanagloria, al entusiasmo repentino y a la risa. La vanagloria, tal y como la define el autor, es “la ficción o suposición de capacidades en nosotros mismos” y la risa, impulsada por el entusiasmo repentino, puede ser provocada por la comparación con otros a quienes consideramos inferiores, sin tener verdadera conciencia de nuestras capacidades reales (motivo por el cual terminamos generando una ficción de las propias facultades). Tal y como sostiene Skinner, “el fenómeno de la risa ilustra perfectamente su perspectiva general en torno a la naturaleza de la humanidad” (2004, p. 158). La risa, desde la perspectiva hobbesiana, es un rasgo de la incivildad y la discordia, y el hecho de que sea una de las pasiones más vinculadas con el oficio del bufón resulta especialmente sugerente. Ciertamente es que las apreciaciones hobbesianas no son el objeto de estudio de

un marco normativo y regulatorio que oprime, pero al que no pueden dejar de suscribir¹⁰¹. Frente a este payaso terrenal, se erige la figura del saltimbanqui, del malabarista o del acróbata, que tiene la agilidad suficiente para vencer las limitaciones del cuerpo humano y suspenderse livianamente en el aire como si flotara. Estas figuras podrían vincularse a los sentidos que encontramos en *fool* y sus derivados, lo que indicaría una división entre estos personajes y los *clowns*. La del *fool* es, en este sentido, una figura más cercana a la del melancólico, que precisa sustraerse de la pesadez del mundo para contemplarlo e iluminarlo con sus destellos desde otro lugar. Las acciones y palabras del *fool* maravillan, movilizan y ponen a quienes los observan y escuchan en la posición incómoda de pensar que el mundo en el que se vive podría no ser tan encorsetado como se cree. En esta dualidad entre el *fool* y el *clown* parece manifestarse un mundo que transforma a la humanidad en algo superior e inferior (muchas veces de manera simultánea). Starobinski liga estas dos formas a la del genio alado y a la del sapo (2007, p. 24). Saltando entre el mundo divino y lo más bajo, las figuras bufonescas (que se resisten ellas mismas a quedar entrampadas en una sola forma) señalan las limitaciones de un mundo pretendidamente binario, monológico, explicable y racional.

Estamos entonces ante dos formas de ejercer la bufonería: una forma “mercurial” y una “terrenal”. A lo largo de este capítulo iremos viendo las características de cada una de estas formas, pero en esta instancia quisiéramos remarcar que, más que cristalizaciones, la del *fool* y la del *clown* son *formas de ejercer* la bufonería. Si bien vamos a encontrar tendencias que nos permitan establecer que un personaje gracioso es, por ejemplo, más *clown* que *fool*, eso no implica que el personaje en cuestión no vaya a hacer uso de los modos y herramientas típicas del *fool* en determinados contextos y ante ciertas personas. Las categorías, en este sentido, deben servirnos para comprender mejor

esta investigación, pero la figura del *fool* que el filósofo inglés presenta en el capítulo 15 fue uno de los disparadores de esta investigación. El *fool* en la teoría hobbesiana es el necio que niega en su corazón la tercera ley de naturaleza (la de la justicia, que conmina a respetar los pactos), algo que transforma al *fool* en un ser profundamente insociable. Podría llegar a decirse, incluso, que asume un rol protagónico en el texto en dos sentidos: arquitectónico, en tanto todo el edificio político del *Leviatán* se erige en su contra y para expulsarlo; y agonal, ya que el peligro de la aparición de los necios es siempre inminente y el dios mortal debe resguardar constantemente la frágil y novel estructura. Para un abordaje más extenso sobre este asunto, puede revisarse un texto de propia autoría (2021).

¹⁰¹ Esta forma específica de risa comparte los caracteres que Palacios (2018) le confiere a lo cómico, en contraposición a lo humorístico. Como veremos, esta división entre “comedia” y “humor” no resulta particularmente operativa para este escrito (como sí lo es la división bajtiniana entre tres tipos de risas) porque aquí se considera, siguiendo a Starobinski, que el payaso *siempre* es, de alguna manera, una figura reveladora que abre los ojos de las y los espectadores al papel que representan sin saberlo en la comedia del mundo (2007, p. 88). Si bien es posible que quien contempla el espectáculo no siempre pueda hacer cuerpo esa denuncia que realiza jocosamente la figura bufonesca, la inmediatez del gesto expresivo de la risa ya parece indicar algo. Veremos cómo se da esto en lo que sigue.

ciertas formas de actuar en el mundo y con los otros. A fin de cuentas, no siempre es conveniente tener los pies tan clavados en el suelo: a veces es preciso tomar el cielo por asalto¹⁰² (o, claro, viceversa). Teniendo esto en cuenta, las acciones que aquí revisaremos como típicas de la bufonería (el decir veraz, la corrupción de palabras y la terapéutica del dolor) son ejercidas por *fools* y por *clowns*, pero el modo en el que las ponen en funcionamiento es distinto.

Elementos generales de la bufonería

La tradición festiva y carnavalesca en la que *fools* y *clowns* se encuentran más a gusto no es exclusiva del Renacimiento, sino que tiene una larga historia en el Medioevo (Billington, 2015; Cooper, 2010). Su inserción en el campo cultural, social y político no se restringe a Europa y mucho menos a la Inglaterra isabelina y jacobea de manera exclusiva (Otto, 2001). No obstante, durante el período medieval, los términos *fool* y *clown* no eran usados con tanta asiduidad para referir a personas cuya profesión era hacer reír. Estos, particularmente en Inglaterra, podían ser llamados juglares (*joculator* o *minstrel*), y estaban caracterizados principalmente por sus habilidades en la danza y la música. Por lo general, no tenían el grado de libertad que alcanzarían en el siglo XVI (Billington, 2015, p. 9), y recién después del período de la Guerra de las Dos Rosas (siglo XV) fue posible desarrollar su costado más “liviano” en el contexto de la corte (Welsford, 1961, p. 159).

Los *fools* y *clowns* que encontraremos en la dramaturgia shakesperiana son herederos de una tradición festiva medieval, como ya dejamos indicado en varias ocasiones. Lo cierto es que, así como el bufón de la corte comenzaba progresivamente a

¹⁰² Estamos haciendo referencia a la preciosa expresión que Karl Marx usa en la famosa carta que escribe a Ludwig Kugelmann el 12 de abril de 1871. En ella se refiere a los acontecimientos de la Comuna de París y describe a los parisinos como “asaltantes del cielo” (cf. 1975, p. 208). En 1870 el propio Marx había considerado que la insurrección era una locura, pero, al ver el carácter popular de los acontecimientos, un año más tarde se llenó de entusiasmo. “El próximo intento revolucionario en Francia no deberá hacer pasar de unas manos a otras el aparato burocrático-militar, como ha sucedido hasta ahora, sino destruirlo. Y esta es la condición previa para cualquier verdadera revolución popular en el continente. Por otra parte, eso mismo es lo que tratan de lograr nuestros heroicos camaradas de París” (ibid., p. 207). Kugelmann responde a esta carta lleno de dudas sobre la empresa de la Comuna, pero Marx insiste en su misiva siguiente, fechada el 17 de abril de 1871: “Desde luego, sería sumamente cómodo hacer la historia universal si solo se emprendiera la lucha cuando todas las probabilidades fueran infaliblemente favorables” (ibid., p. 209). Como argumenta Marx (y como nos enseñan los bufones) no siempre pueden esperarse las condiciones ideales para actuar y en esos casos es necesario tomar el cielo por asalto.

tener más protagonismo en la vida aristocrática y en la literatura, su espacio de aparición en las fiestas iba siendo olvidado poco a poco:

A primera vista, parece haber muy poca semejanza entre el bufón de la corte y el *clown* de las fiestas tradicionales; el primero es un sirviente excéntrico al que se mantiene para que sea el hazmerreír o el ingenio [*wit*] de la casa; el otro es un honrado campesino que en ciertos días del año se tizna la cara, se disfraza y dice sinsentidos, sin otra razón que el hecho de que sus padres lo habían hecho antes que él y que, de alguna manera indefinida, eso traería buena suerte. Sin embargo, los dos tienen al menos esto en común: ambos son *fools* declarados, y su locura [*folly*] se considera no solo un defecto, sino la cualidad que los hace queridos por la comunidad. Posiblemente estos dos locos [*fools*], tan diferentes entre sí en la mayoría de los aspectos, se remontan a un antepasado común, el hombre sagrado o poseído que está fuera de sus cabales normales solo porque está inspirado por una sabiduría superior; pero, sea como fuere, en el siglo XV apenas quedaba nada del antiguo temor religioso, salvo la sensación de que la figura del loco era de algún modo vagamente significativa. Y esto sugiere otra diferencia entre los dos *fools*. El *clown* del pueblo es obviamente una supervivencia, y sus palabras y actos pierden cada vez más sentido con el paso de los años. Pero la institución del *fool* de la corte no está sujeta a tal deterioro progresivo. Por el contrario, mientras que durante la Edad Media y la primera parte del período medieval el bufón solo hace apariciones esporádicas, a principios del Renacimiento se ha convertido en una moda en la sociedad y en una obsesión en la literatura. (Welsford, 1961, pp. 197-8)

Si reproducimos en extenso algunos de los pasajes del texto de Enid Welsford es porque se trata de un clásico insoslayable en los estudios de la bufonería y ha sentado las bases de una forma de comprender este fenómeno. Al respecto diremos dos cosas. En primer lugar, es indispensable resaltar que aquellos que cumplían el rol de “tontos del pueblo” en las fiestas tenían, sin dudas, diferencias con los que cumplían ese trabajo con dedicación exclusiva en la corte. Como indica la autora, por lo general el papel de *clown* de fiesta era heredado y estaba revestido de un halo religioso que le proporcionaba un peso simbólico que, sin dudas, no tenía en las casas aristocráticas. De hecho, como hemos visto en el preludio etimológico precedente, el vínculo entre el término “*fool*” y la posesión divina era algo aceptado (o al menos era algo lo suficientemente común como para volcarse en los usos académicos y dialectales de la lengua inglesa). Dudamos, en efecto, que ese costado simbólico, ritual o religioso se mantuviera conscientemente en las casas aristocráticas, donde los bufones ejercían otro papel más ligado al entretenimiento y al consejo. Si *fools* y *clowns* tenían una gran libertad de palabra, esto se debía, más que a una cuestión ritual, a que eran *simplemente* tontos o locos expresando sus opiniones (Prentki, 2014, p. 7).

No podemos dejar de poner en cuestión, no obstante, la afirmación de que en ese momento prácticamente no existiera, como sugiere la profesora de Cambridge, un “temor

religioso”. Ciertamente es que muy probablemente los personajes graciosos no debían despertar grandes temores (de haberlo hecho, el miedo habría ahogado las carcajadas), pero ello no quita que pudieran recibirse con recelo sus acciones y palabras. Jean Delumeau ha mostrado en *El miedo en Occidente* que los temores religiosos seguían existiendo, junto con tantos otros (como el temor al mar, a la peste, al hambre, a las guerras, a las mujeres y las brujas). Si la crítica tiende a dejar a un lado la centralidad del miedo en esta época, ello se debe muy probablemente a que el período que abarcan los siglos XIV al XVI es el momento en el que “comienzan a ascender en la sociedad occidental el elemento burgués y sus valores prosaicos cuando una literatura épica y narrativa, alentada por la nobleza amenazada, refuerza la exaltación sin matiz de la temeridad” (Delumeau, 2022, p. 7). Dicho de otro modo, el triunfo de la burguesía por sobre las formas feudales de relación (económica, política, religiosa, cultural, simbólica) buscó borrar a toda costa una de las reacciones más naturales de la humanidad en favor del sacrificio y la heroicidad: el miedo. Como sea, lo cierto es que el *clown* de las fiestas populares comenzaba progresivamente, como ya vimos, a ser desplazado. Si este desplazamiento fue posible, consideramos que obedeció más a decisiones políticas y religiosas ligadas a los movimientos de Reforma y Contrarreforma que a un desplazamiento efectivo del sentimiento religioso asociado a esa figura, que siguió perviviendo, afectando y transformando las relaciones sociales.

Lo segundo que nos interesa resaltar del pasaje citado es algo que también ya hemos esbozado líneas más arriba. A saber, que el bufón de la corte no solo logró tener una mayor y más profunda encarnadura en los espacios aristocráticos a partir del siglo XVI, sino que además logró penetrar de una manera inédita en la literatura. Esta realidad no hace más que indicarnos que la bufonería del período shakesperiano tiene una serie de peculiaridades interesantísimas, por lo que indagar sobre estas figuras en este lapso y en la literatura que las problematiza parece ser un punto de partida obligado. De hecho,

El bufón alcanzó su mayor importancia literaria a principios del Renacimiento; no obstante, era esencialmente una figura medieval, y pertenecía a una época en la que cada hombre era, al menos teóricamente, miembro de una clase claramente definida; y en la que todas las distinciones mundanas, al menos teóricamente, se consideraban irreales y transitorias. Pero la figura tradicional del sabio que invierte los juicios del mundo no podía provocar indefinidamente la risa de un público que tendía cada vez más a considerar al hombre como la medida de todas las cosas, y a la autoexpresión más que a la realización de la vocación como el objetivo adecuado para el individuo. (Welsford, 1961, p. 248)

Lo que indica la autora es de lo más interesante. Los *fools* y *clowns* son habitantes de pleno derecho del mundo medieval. Sus apariciones se daban en momentos puntuales

ligados al período festivo, en el que podían asumir la libertad de palabra que caracterizaba su accionar y trastocar los ordenamientos que eran dados por hecho en la cotidianidad. En este sentido, podríamos decir que, aunque tenían un papel delimitado en el orden del mundo, no *pertenecían* a ese orden, sino que su labor era poner de manifiesto sus límites, hipocresías y contradicciones. Los bufones, al decir de Tim Prentki, podían hacer esto gracias al juego (*playfulness*): allí donde los bufones veían una situación excesivamente prefijada, jugaban con la ficción y la imaginación para transformarla en algo distinto. Por ello, el estudioso hace de los bufones miembros de un mundo en constante flujo: los *fools* y los *clowns* ven a las certezas como ilusorias y se percatan de que todos los intentos por llegar a un momento estable, unitario, monológico y racional están condenados a fracasar (Prentki, 2014, p. 4).

Cuando el mundo medieval comenzó a transformarse para dar paso a lo que la historiografía define como Renacimiento, el lugar anfibio entre orden y desorden que ocupaban los bufones terminó por estallar por los aires: los bufones siguieron ejerciendo el trabajo de crítica en un mundo al que de derecho no pertenecían. Eran un remanente desquiciado de un mundo ordenado que comprendía las relaciones humanas de otra manera. Como puede verse, y como seguiremos mostrando a continuación, el bufón no “encajaba” en ningún lado. Este hecho radica fundamentalmente en que, si bien el objetivo principal de estos personajes es hacernos reír, también lo es ejercer un papel crítico en un mundo al que ellos no pueden pertenecer por derecho propio, pero que entienden que podría funcionar de una forma diferente. Lo importante que debe ser retenido en esta instancia de la investigación es que la risa y su rol crítico no son elementos separados en la bufonería: son dos partes de un mismo compuesto. La risa es el arma del bufón. En un momento nos ocuparemos puntualmente del problema de la risa; por el momento baste decir que el humor bufonesco contribuye a que tomemos perspectiva del lugar que ocupamos en el mundo para poder contemplarlo con una mirada más benévola e, incluso, más liviana. Esto es posible porque el bufón ya no pertenece por derecho a ningún lado. Recuperando la retórica foucaultiana, podríamos decir que habitan el “revés del mundo”. Ahora bien, el derecho y el revés, el arriba y el abajo, lo bueno y lo malo... en suma, todas las dicotomías con las que se pretende ordenar el mundo tienen un significado claro en un mundo –valga la redundancia– ordenado.

Pero ¿qué pasa cuando ese mundo entra en crisis? ¿Qué sucede cuándo todo lo sólido se desvanece en el aire? ¿Qué lugar ocupan los bufones cuando el tiempo y el espacio privilegiados del carnaval comienzan a extenderse a lo largo y lo ancho de la

comedia del mundo? A este problema atienden las últimas líneas del pasaje que citamos de Welsford, quien por ese motivo hace del bufón un remanente medieval. Veremos que, en efecto, Shakespeare se hace eco de esta lectura en sus obras dramáticas. Dos de los personajes a los que nos abocaremos (el *fool* de Lear y Falstaff) serán expulsados, y uno de ellos (Touchstone) quedará incorporado al nuevo orden por la vía del casamiento. El advenimiento de un orden que pone al ser humano en el centro del mundo como medida para conocerlo y explotarlo no puede dar lugar a una forma de vida que ve a ese mismo mundo desde otra perspectiva. Los necios precisan ser expulsados o integrados. Pero el caso de Feste pone un freno a esta imposición. De hecho, él es quien dice las palabras finales con un tono agridulce y nos recuerda que, por más que lleguemos a acomodarnos en un escenario de paz y seguridad, ese orden será nueva e inevitablemente trastocado. Para usar terminología hobbesiana, el necio es quien indica que aquello que consideramos que es justo solo es bueno para algunos, pero arbitrario para otros. Y esos otros que han quedado atrás volverán más tarde o más temprano a reclamar su inclusión. Feste, luego de la resolución de los nudos problemáticos de la obra, podrá volver a ser el bufón de una casa aristocrática. Pero sabe que esa tranquilidad no durará demasiado.

Revisemos, entonces, algunas de las características que definen a los bufones. En el preludio etimológico precedente presentamos la posibilidad de distinguir al menos dos “tipos ideales” de bufones: los *fools* y los *clowns*. Ambos se insertan dentro de la categoría de bufones artificiales: personas astutas y graciosas que estaban interiorizadas con las fiestas populares y con el funcionamiento de la corte, que eran capaces de poner de manifiesto irregularidades, injusticias o incoherencias de los puestos altamente jerárquicos, que tenían una libertad de palabra excepcional, que podían aconsejar ya fuera por solicitud o en contra de la voluntad de los altos rangos, que eran capaces de oxigenar contextos trágicos u opresivos mediante bromas, canciones y juegos de palabras.

Como ya dijimos, estos “bufones artificiales” deben ser entendidos por oposición a los “naturales”. Ellos eran los que tenían alguna característica que en la época era considerada como una deformidad física o mental: retrasos madurativos, enanismo, síndrome de Down, etc., aunque también podían ser tenidos por tontos naturales a personas demasiado arrogantes o que eran incapaces de ver su propia tontera. Según Roger Ellis (1968, pp. 252-3), cuando los “bufones naturales” tienen una participación en la dramaturgia es para lisa y llanamente hacernos reír. Nos reímos *de* ellos y de la tontera que no reconocen como propia (y esta risa, como veremos a continuación, es distinta a la que despiertan los *fools* y los *clowns*). Estos personajes, los bufones naturales, son como

niños: tienen una mirada muy sencilla del mundo, no comprenden las complejidades y pliegues del lenguaje y, por ende, no se dan cuenta de que el resto de los personajes se están riendo de ellos¹⁰³.

Estas distinciones estaban aceptadas en la época en la que escribe Shakespeare, tal y como atestigua el texto de Robert Armin *Foole upon Foole, a Nest of Ninnies* (Tonto sobre tonto, un nido de bobos), publicado en 1608. Allí, el afamado bufón recopila anécdotas de bufones históricos, entre los que encontramos al aclamado William Sommers, el bufón preferido del rey Enrique VIII. En función de estas anécdotas, Armin se ocupa de establecer diferencias entre los bufones artificiales y los naturales. En la sección que dedica a Jack Oates, pondera a la presunción y a la arrogancia como signos de “tontera natural” (1842, p. 12). En contraposición a esos *natural fools*, los *artificial fools* están caracterizados por su *wit*, que en español solemos traducir por “ingenio”. Más adelante dedicaremos unas líneas a este singular término. Cabe destacar, además de la evidencia histórica que atestigua esta distinción, el modo en el que Armin comienza su texto. El Mundo (*The World*) estaba enfermo de excesos y pecados, motivo por el que decide buscar un médico (*doctour... phisicke*) que pudiera ayudarlo. Para ello, el mundo no acude a la Ley (demasiado ruidosa), ni a la Iglesia (demasiado orgullosa), ni a la Corte (demasiado majestuosa), ni a la Ciudad (porque había ido allí recientemente), ni al Campo de batalla (demasiado entusiasta), ni al Campo (donde rara vez se lo ve), sino a la celda de un filósofo –al que los sabios llaman Sotto– que solo es capaz de ver las fallas en otros hombres y no en sí mismo. El resto del texto será una conversación entre el Mundo y Sotto, este filósofo gruñón y arrogante que le cuenta las anécdotas bufonescas. Es notable cómo en apenas la primera página Armin logra desplegar una crítica bufonesca contra prácticamente todos los aspectos de lo humano: las leyes, la religión, las autoridades monárquicas, la ciudad, el campo, la guerra y los eruditos. Pero esa crítica no se despliega

¹⁰³ No es casual, por ejemplo, que el príncipe Hamlet se refiera a Polonio como un *great baby* (un bebé grande, o un “grandulón”, como propone Eduardo Rinesi en su traducción de *Ham.*, 2.2.319). Polonio es, en efecto, un *fool* natural en el sentido de que es incapaz de ver su propia necedad. Al joven príncipe francamente le exasperan “¡Estos fastidiosos viejos papanatas!” (2.2.212). Pero, como indica el traductor, a Hamlet lo exasperan “*todos* los estúpidos viejos papanatas con los que tiene que enfrentarse, de cuya estupidez la del ridículo Polonio funciona acaso como condensación y como metáfora, como forma extrema y radical, como caricatura y como emblema, pero que están, todos, ‘en harapos y remiendos’, que expresan, todos, el desquicio del tiempo, del mundo y de la historia, que denuncian todos, en sus comportamientos inadecuados a lo que lo correspondería esperar de la dignidad propia de su edad propecta, lo que hay de irremediablemente podrido en Dinamarca” (2018, p. 140). De nuevo, lo que vemos es que los personajes graciosos (como los sepultureros, a los que ya hemos hecho referencia, y como Polonio) no son meros alivios cómicos, sino que condensan formas de trastocamiento del mundo o de las cosas, incluso a pesar de ellos mismos: el viejo Polonio, claro, no querría ser tenido por un tonto papanatas; pero su incapacidad de ver su propia necedad lo convierte necesariamente en un bufón natural.

en tono moralizante: a fin de cuentas, las anécdotas bufonescas que cuenta Sotto pueden servir para aliviar ese malestar del mundo. Cuando el texto termina, Armin nos cuenta que el Mundo se retira indolente de la celda dejando detrás suyo solamente un torbellino de aire. Como veremos, la bufonería puede contribuir a paliar los dolores, y, cuando esto sucede, se erige como una salvadora anónima. No hay una mayor retribución a sus servicios que un sustento para que siga viviendo. Los bufones no son héroes, pero contribuyen a que vivamos en un mundo al que podamos llamar nuestro hogar.

A continuación, nos dedicaremos a abordar diversos aspectos de la bufonería con el objeto de comprender la importancia que tienen los bufones en el campo político. En esta primera instancia de aproximación teórica no siempre haremos distinciones entre *fools* y *clowns*, debido a que en general solo pueden detectarse las diferencias entre unos y otros en casos concretos, que serán analizados con el cuidado que merecen en la sección siguiente. Como ya dijimos, todos los bufones ejercen en algún momento el papel de consejeros, el de corruptores de palabras y el de acompañantes en el dolor. La diferencia entre los *fools* y los *clowns* radica en *cómo* lo hacen. Por el momento, reténgase que, dentro del marco de la bufonería artificial, podemos encontrar dos tipos: uno más etéreo, otro más torpe; uno más melancólico, otro más socarrón; uno más cuidadoso en la elección de proceder y decires, otro más indolente ante los efectos de sus palabras y acciones. Hablaremos en general de la bufonería sin establecer distinciones específicas entre el marco de la corte y el del teatro porque, como ya se ha mostrado en los capítulos previos, lo que sucede en el tablado en buena medida transpola, reinterpreta, critica y reinventa la vida política. Como sostiene Enid Welsford, los mundos de la realidad y de la fantasía no siempre se han visto separados por diferencias tan tajantes como las que intentamos establecer hoy en día, además de que hombres y mujeres podían encontrar formas de liberarse de las cadenas de la seriedad oficial concurriendo a fiestas o escuchando y leyendo narraciones, sin que este acceso fuera considerado más o menos liberador (1961, p. 197). Por otro lado, si bien trataremos de mostrar cómo la dualidad categorial de la bufonería se va desplegando, no debe olvidarse que, por su propia condición, la bufonería se resiste a quedar encorsetada en categorías filosóficas. Esto no quiere decir, por supuesto, que clasificar a los bufones sea una tarea imposible o inútil, sino que debemos ser conscientes de que los límites de esta clasificación son difusos y tienen operatividad solo en el sentido de que nos acercan a una comprensión más acabada de un conjunto de figuras sumamente barrocas.

1. El bufón como consejero y *truth-teller*

Los bufones, decíamos hace un momento, eran elegidos no solo por su comicidad, sino también por su astucia: en más de una ocasión terminaban ocupando el lugar de consejeros de la realeza (Wiley, 2006, pp. 1-2). Podían, también, acompañar a los monarcas en misiones diplomáticas, campañas militares o viajes de ocio. Además de divertir y ayudar a pasar el tiempo, sabían advertir a sus amos si estaban por incurrir en algún error o si estaban siendo engañados, daban lecciones a los monarcas cuando abusaban de su poder, e incluso indicaban si estaban prestando suficiente atención a los reclamos del pueblo, obligándolos a bajar la mirada. La distancia entre quien ocupaba un cargo jerárquico y el pueblo podía quedar mitigada por el bufón, quien terminaba erigiéndose como un vínculo no-oficial ente los dos extremos del cuerpo político¹⁰⁴, ya que tenía una procedencia humilde y popular, al tiempo que ocupaba un lugar legítimo en la corte (Otto, 2001, pp. 47-63). A pesar de ello, la libertad de palabra del *fool* era otorgada por alguien (el Rey, el Duque o quien estuviera ocupando un puesto de poder). El bufón no pertenecía a la corte por derecho propio, sino que habitaba un mundo que, a los ojos de la realeza, era excéntrico y caótico. El bufón, entonces, *era convocado para traer ese mundo externo y monstruoso al interior de la corte* y se le autorizaba para hablar libremente acerca de todo aquello que deseara; pero, en el preciso momento en el que esa licencia quedaba revocada, pasaba a ser un hombre o una mujer más (Mullini, 1985, pp. 98-9). De cualquier modo, esta condición anfibia parecía otorgarle una superioridad sobre reyes y jueces, ya que, en contraposición a ellos, el bufón se percataba de las ficciones que encubrían y enmascaraban la vida cortesana sin quedar obligado a ella para sobrevivir.

¹⁰⁴ Al respecto, William Willeford indica algo sumamente revelador: “En la tradición de las cartas del Tarot, a veces se considera que el Loco [*fool*] es la última carta, a veces la primera y a veces está fuera de la secuencia de las cartas y forma un vínculo entre la última y la primera, convirtiendo la disposición lineal de las cartas en una rueda. [...] El Loco [*fool*] es así una forma religiosa y metafísica de la ‘nada que lo es todo’; estamos de nuevo ante la paradoja que sentíamos en los sketches de payasos [*clowns*] basados en la convergencia de opuestos” (1969, pp. 212-213). Por supuesto, no es objeto de esta investigación indagar este aspecto particular de la historia cultural, pero no deja de ser interesante que la característica que aquí indicamos como típica de la bufonería esté presente también en la baraja del Tarot. Esto es un indicativo más de que en el período se concebía a los bufones como personajes que no pertenecían a ningún lado y que, justamente por ello, podían establecer o facilitar conexiones entre distintos eslabones de una jerarquía sumamente rígida. Estas conexiones podían transformarse en una rueda, símbolo de la Fortuna que indica la renovación constante y cíclica de los puestos de poder (y que también, por cierto, cuenta con una carta en el Tarot). De esta manera, el bufón, dice Willeford, es la nada que lo es todo. Este indicativo será fundamental para algunas de las cuestiones que revisaremos cuando nos enfoquemos en el *fool* del rey Lear. Sobre las transformaciones históricas de los significados y usos de las cartas del Tarot, puede revisarse el libro de Ronald Decker, Thierry Depaulis y Michael Dummett (1996).

Los bufones eran personajes astutos y observadores, entonces, que tenían una gran libertad de palabra y de acción. Esto no implicaba, por supuesto, que siempre quedaran indemnes o que una posible ofensa no provocara una venganza física por parte de quien prestaba oídos a su espectáculo. Como nos enseñó Erasmo, la bufonería no tiene afeites, así como tampoco simula una cosa para luego mostrar otra (2013, p. 13). *Fools and clowns* captaban el mundo de una manera particularísima, ya que eran “los únicos sencillos y veraces” (ibid., p. 64). El problema, por supuesto, era que “la verdad es odiosa a los reyes” (ibid., p. 65) y, aunque por lo general los bufones podían hacer uso de su libertad de palabra, tener el mal tino de proferir sus verdades en un momento poco oportuno podía llevarlos a mutilaciones, torturas e, incluso, a la muerte. Siguiendo la pista proporcionada por Jean Starobinski en su *Retrato del artista como saltimbanqui*, puede pensarse a estas figuras como portadoras de una verdad indigente que nadie desea reconocer como efectiva (2007, pp. 86-8). Es decir, una verdad que *merece* ser escuchada y atendida, pero que, a la vez, es sumamente difícil de escuchar y probablemente implique una autocrítica severa.

Esta verdad que no puede ser aceptada, pero que, al mismo tiempo, no puede ser rechazada, tiene un interesante vínculo con el decir veraz propio de la *parrhesía*. El trabajo de Michel Foucault sobre este término es particularmente relevante para esta investigación, ya que lo define como una forma peculiar y libre de decir la verdad; verdad que no es deducible de un cálculo diáfano ni contrastable empíricamente con una realidad pretendidamente transparente. Como sostiene Horacio González, “decir la verdad no es aquí un problema de criterios de coherencia o adecuación, sino la actividad política de hacerlo” (2017, p. 50). Decir la verdad es entonces una ética (y no un mero problema lógico o empírico). Recuérdese que es justamente en este período que la teatralización de la política¹⁰⁵ comenzaba a extenderse, por lo que las relaciones sociales se iban tornando

¹⁰⁵ Nos referimos al proceso en el que el teatro se transformó en una manifestación del Estado y del soberano, y, a su vez, apareció un teatro político, cuyo reverso tenía un funcionamiento literario, como el lugar privilegiado de la representación política (Foucault, 2006, p. 308). Los procesos de disolución del mundo feudal y la progresiva secularización que había comenzado en las diversas esferas humanas (social, política, estética, etc.) permitieron que la práctica del teatro creara nuevas conexiones en el Renacimiento, sobre todo en lo concerniente a los grandes asuntos del Estado (Margarit, 2013, pp. 15-23; R. Williams, 2014, pp. 49-51). La participación en política dejó de ser una demostración (espontánea o no) del sí mismo frente a un contexto conflictivo específico, y pasó a ser una *performance* (Dillon, 1981, pp. 37-41). Esta fusión entre apariencia y realidad, que Maquiavelo bien había advertido, convertía a la política en un escenario en el que cada actor debía proceder *como si* fuera de determinada manera sin necesariamente serlo. Cada uno de los actores políticos quedaban, así, sumergidos en una doble mascarada en la que era imposible discernir su identidad última. Como sostuvo Richard Sennett (1978, pp. 139-141), el tópico del *theatrum mundi* (típico de este período) buscaba separar al actor (o la naturaleza del hombre) de sus actos, aunque esto con frecuencia condujera a una visión pesimista de la humanidad. De este modo, ninguna

cada vez más opacas. La verdad del parresiasta puede echar luz a situaciones que no son obvias de suyo y que no pueden captarse con la fluidez de un razonamiento lógico o de una experimentación empírica. Es por tal motivo que es imposible demostrarla, enseñarla o enmarcarla en un arte retórica o un esquema científico (en el sentido moderno). Se trata, más bien, de un hablar franco cuya fuerza no se encuentra en su contenido ni en su finalidad, sino en el efecto que puede producir su discurso. Los parresiastas, según Foucault, son aquellos que asumen los riesgos de decir la propia verdad sin saber a ciencia cierta cuál es el precio a pagar por ello, que puede llegar incluso a la propia vida. Estas verdades son abruptas, violentas y tajantes: no pueden ser rechazadas, pero tampoco aceptadas. La respuesta al decir veraz del parresiasta no es discursiva y puede consistir en el silencio, la locura o la muerte (2011, pp. 69-75).

Según el estudioso francés, podemos ser testigos de *parrhesía* allí donde “un hombre se yergue frente a un tirano¹⁰⁶ y le dice la verdad” (2011, p. 67). El parresiasta se aparta del lugar del cortesano y se erige como crítico y consejero. Su hablar franco está signado por la violencia: no existe aquí un combate entre interlocutores medidos y racionales, ni juegos pedagógicos o discursivos, sino el franco enfrentamiento al discurso del parresiasta. Esta cuestión no implica que el contenido del discurso resulte indiferente, ya que la *parrhesía* no es un juego retórico de persuasión ni un desarrollo demostrativo. El contenido del discurso compromete íntegra e íntimamente al parresiasta, ya que, en última instancia, éste es capaz de aceptar morir por haber dicho la verdad. La *parrhesía* es, en este sentido, un acto que solo es posible allí donde el individuo opta por decir la verdad sin que ello dependa de ningún estatus o jerarquía y, por eso, logra establecer lazos entre la libertad y la verdad que afectan profundamente al modo de ser de los

persona estaba definida por completo: nadie era enteramente malo ni completamente bueno. La separación entre el hombre y sus actos fue llevada al paroxismo más tarde por Dennis Diderot, para quien “las imágenes de las pasiones en el teatro no son verdaderas imágenes, son solo retratos exagerados, grandes caricaturas sometidas a reglas convencionales” (2006, p. 72). Para el ilustrado francés, el buen actor era aquel que podía esconder completamente su naturaleza. En el momento en el que Shakespeare escribió todavía no encontramos una división tan tajante, ya que se consideraba que la retórica también podía ser un vehículo de la verdad. En el siglo XVIII, los nexos entre retórica, verdad y actuación quedan rotos y el artificio se sobrepone completamente a la naturaleza.

¹⁰⁶ Tal vez sea necesario precisar que el término griego *týrannos* no se restringe a lo que hoy día entendemos por tiranía. En su forma arcaica, la noción apunta principalmente al modo violento en el que el cargo de poder es conseguido, y no tanto al ejercicio de la soberanía. En términos generales, el *týrannos* se distingue de los *basileíai* por ser estos últimos cargos hereditarios, pero no por la forma de gobernar. Recién a partir de Platón (*Rep.*, VIII) el término comienza a adoptar connotaciones negativas relativas al ejercicio, camino continuado por Aristóteles en *Política* en su clásica división de buenos y malos gobiernos, estos últimos signados por el gobierno que beneficia a una parte y no al conjunto de la *pólis* (*Pol.*, I, III). Sobre el problema de la tiranía en las obras shakesperianas pueden consultarse los interesantes textos de Andrew Hadfield (2005), Stephen Greenblatt (2019) y Eduardo Rinesi (2021).

enunciadores, obligándolos a ligarse con aquello que han dicho. Esto le permite establecer una distancia de aquellas posiciones que consideran que el ejercicio de determinadas obligaciones o la enunciación de la verdad puede restringir las libertades individuales. Aquí, la propia imposición de hablar francamente constituye un pleno acto de libertad. Sin el compromiso pleno y el coraje que implica decir la verdad, quien enuncia no puede erigirse como parresiasta. La *parrhesía* es la enunciación efectiva de lo que se considera verdadero, asumiendo los riesgos que implica la práctica del discurso.

Las verdades expresadas en burlas, parodias, ironías e imitaciones se alzan como armas que le permiten al bufón hacer frente a las simulaciones y los artificios que pueden poner en riesgo a la comunidad. El hecho de que el bufón se erija como un auténtico *outsider* tanto en la corte como en las obras teatrales le permite tomar distancia de cualquier tipo de ideología (Hall, 2017, p. 36). Es justamente esta característica de no terminar de “encajar” en ningún lado la que responde, en buena medida, a su encarnadura polifacética. Como ha mostrado Enid Welsford en su estudio, el bufón puede ser desde mascota hasta profeta, pasando por consejero, chivo expiatorio o poeta¹⁰⁷. Y esto, por supuesto,



Imagen 11. *Staćzyk en un baile en la corte de la Reina Bona tras la pérdida de Smolensk* (1862) de Jan Matejko. Museo Nacional de Varsovia.

¹⁰⁷ Para ilustrar literalmente esta cuestión, puede tomarse por caso un hecho histórico que fue retratado pictóricamente y que muestra muy bien el aspecto que estamos tematizando en estas líneas: el famoso cuadro “*Staćzyk en un baile en la corte de la Reina Bona tras la pérdida de Smolensk*” (1862) de Jan Matejko (ver Imagen 11). El hombre que ocupa el centro de la imagen es *Staćzyk*, el bufón más famoso de Polonia, que vivió aproximadamente entre los años 1480 y 1560. A su lado y sobre la mesa, se despliega una carta que contiene noticias de la derrota de la ciudad polaca frente a Rusia. Por la ventana que está al lado de la mesa, puede verse un cometa surcando la noche estrellada (tradicionalmente, los cometas eran interpretados como símbolos de mal augurio). Sobre el piso y a la izquierda de *Staćzyk*, puede verse su cetro bufo, que se encuentra apoyado de manera tal que parece haber caído de la mano del bufón (tal vez, mientras leía la carta). Franqueando la puerta, hay una fiesta en el palacio que contrasta con la expresión melancólica y taciturna del bufón. En este cuadro, la vida de la corte está al revés: la iluminación del salón en el que se desarrolla la fiesta contrasta con la de la habitación en la que se encuentra el bufón, alumbrada únicamente por una lámpara (que no aparece en el cuadro) o, simplemente, por el brillo de la noche y el cometa. La expresión del bufón nos indica que es el único que conoce la noticia. El respaldo de la silla, dominante sobre su espalda, da la sensación de que el peso de la novedad se yergue únicamente sobre sus hombros. La fiesta de la habitación contigua nos indica que el resto de la corte es ignorante de los hechos

es algo que vemos replicado en la dramaturgia: por lo general, los bufones profesionales shakesperianos se mantienen a una distancia prudencial de las acciones que deciden llevar a cabo el resto de los personajes (excepto que sean convocados expresamente para tomar parte de ellas), hecho que les proporciona la perspectiva necesaria para observar lo que sucede desde una óptica distinta. Esta posición particular los habilita a llevar a cabo reflexiones, advertencias y recomendaciones que, por lo general, pasan inadvertidas para los demás. De este modo, aunque parezcan impotentes, los bufones asumen un papel indispensable, que va desde llevar a cabo una crítica al poder real hasta devolver una cierta armonía a un orden descoyuntado. Como sostiene Starobinski, el bufón es “el genio bueno que, pese a su torpeza y sus sarcasmos, echa una mano al destino y contribuye al regreso de la armonía a un mundo que el maleficio había perturbado” (2007, p. 92).

En el caso particular de las obras dramáticas, que es de lo que nos estamos ocupando en estas líneas, las verdades expuestas por los bufones son agentes activos capaces tanto de denunciar simulaciones y artificios como de construir nuevos órdenes. Ambas opciones a menudo remiten a la figura del payaso trágico cuyo sacrificio permite encontrar una nueva armonía en un mundo dislocado. Se trata de un costado trágico¹⁰⁸ que no hace sino mostrar que ellos son quienes han visto demasiado y saben cuáles son las fragilidades inherentes a un régimen o a un sistema. Ahora bien, el carácter trágico o cómico de los efectos de las verdades que presenta el bufón sólo podrá ser determinado retrospectivamente en función de la posibilidad de restablecer un cierto orden: si el bufón logra cierta armonía mediante su accionar caótico, se podrá erigir como un salvador anónimo, contrarrestando el desequilibrio de fuerzas que motoriza la comedia. Por el contrario, el bufón se tornará cada vez más trágico y taciturno cuando el accionar del resto

recientes. Esta pintura ilustra tanto el problema de que el bufón no termina de “encajar” en el contexto en el que vive como el costado trágico de un rol que tradicionalmente se considera cómico. Como veremos más adelante, este es uno de los aspectos que caracterizan más al *fool* que al *clown*.

¹⁰⁸ Beatrice Otto, una de las estudiosas que estamos siguiendo para desarrollar este marco teórico, disiente con esta lectura. Ella sostiene que no hay nada trágico tras la máscara del bufón: aunque los *fools* vean la tristeza y la comprendan, no necesariamente la hacen cuerpo. Esta idea, para la profesora, es un “mito moderno” (Otto, 2001, pp. 135-136). Aquí sostenemos que los bufones tienen sin dudas el objetivo de hacer reír (a fin de cuentas, es el trabajo para el que son contratados), pero como veremos particularmente en el caso del bufón de Lear, en Feste y en el final de Falstaff, la tristeza y la amargura pueden azotar a los bufones al punto de llevarlos hasta la muerte. Este es el caso del bufón sin nombre que acompaña a Lear hasta su misteriosa desaparición en el transcurso del tercer acto, y es también el caso de Falstaff, que muere de tristeza luego de ser expulsado cruelmente por su mejor amigo. El caso de Feste es un poco más complejo: él está presente en toda la obra e incluso es el encargado de enunciar las palabras finales, pero, como veremos, todas sus intervenciones están empapadas de tristeza. Si seguimos la terminología de Otto, deberíamos catalogar a Shakespeare como un “moderno”, aunque eso nos obligaría a desestimar la enorme influencia medieval que, según estuvimos revisando, recoge su dramaturgia. En todo caso, consideramos que sería mejor pensar que es uno de los autores dramáticos que ayudó a forjar este “mito” de la máscara trágica en los personajes cómicos.

de los personajes se desequilibre tanto que no se pueda alcanzar un orden sin recurrir a la muerte.

2. El bufón como desbaratador y corruptor de palabras

El costado trágico de la bufonería, ligado a la libertad de palabra del bufón, no es lo único ni lo más determinante de ella. Como indicábamos más arriba, los bufones eran elegidos tanto por su astucia como por la posibilidad de traer risa y monstruosidad a la corte con el objeto de *degradar* (en el sentido bajtiniano) un contexto sumamente jerarquizado y estático. Esto era posible debido a que la risa tiene dos características que hacen estremecer el *statu quo*: la *delación* y la *autenticidad*. Por un lado, el hecho de que riamos espontáneamente acerca de algo señala y hace saber a los otros que hemos juzgado, deseado y despreciado, que tenemos necesidades físicas que ocultamos y que todo lo alto, puro y digno que pretendemos defender tiene, en realidad, un trasfondo ridículo, impostado, desagradable. La risa, para decirlo rápidamente, nos delata. Y esta delación queda confirmada por el carácter insustituible, involuntario e inmediato que comporta como gesto expresivo (Barba, 2017, pp. 23, 52-3). La risa, en este sentido, es eminentemente auténtica, y, cuando hemos caído en ella, delata una verdad que es imposible ocultar.

Como veremos, los bufones no se burlan simple, socarrona y vanagloriosamente de faltas físicas u honoríficas de los otros para elevarse a sí mismos, *justamente porque son conscientes de que son los personajes más bajos en la comedia del mundo*. Son quienes mejor encarnan el mundo descoyuntado que todos los personajes habitan, pero que *solo ellos pueden reconocer como tal*. No les interesa, entonces, reírse *de* los demás para detenerlos como potenciales actores políticos; todo lo contrario: parece interesarles que *quienes verdaderamente pueden incidir en la historia lo hagan*, que actúen en función del rol que les ha sido asignado por la astucia de la historia. La risa que provocan, como ya indicamos en más de una ocasión, no es una risa satírica negativa, del mismo modo que tampoco puede ser una simple risa alegre. La risa provocada por los bufones no nos permite acomodarnos y sentirnos seguros y seguros del lugar que ocupamos en el tablado o en el mundo, sino que nos moviliza e incomoda, al tiempo que ilumina problemas e injusticias que rodean nuestra peculiar época. Este efecto expresivo del accionar bufonesco parece tener *siempre* la potencia de socavar órdenes debido a que, en mayor o menor medida, delata características humanas que incomodan, que no quisiéramos tener,

que nos redefinen constantemente y nos obligan a repensar los propios prejuicios. Como sostiene Sam Hall (2017, p. 16), los bufones rompen los esquemas causales, interrogan las formaciones de significados y proporcionan a sus auditorios nuevas perspectivas que permiten agrietar el tejido del sentido común.

Los bufones son la muestra de que la locura y el desorden en el mundo no pueden terminar de ser limitados, a pesar de las pretensiones de las políticas represivas y la ciencia moderna en ciernes. Como indica Tim Prentki, ellos son los grandes perturbadores de cualquier plan que pretenda resolver todos los problemas de un solo golpe. Son, dice el autor, un recordatorio constante de la fragilidad humana y son, también, los enemigos perpetuos de la autoridad. Es preciso aclarar que esto no significa que sean personajes revolucionarios. Como decíamos, son grandes detractores de la relación mando-obediencia, pero también son fuertes cuestionadores de los grandes proyectos que avizoran una sutura completa del conflicto humano¹⁰⁹ (Prentki, 2014, pp. 9-10). Por otro lado, como veremos especialmente con Falstaff, *fools* y *clowns* definitivamente no son héroes¹¹⁰. ¿Cómo podrían serlo si todo el mundo los ve (y si ellos se reconocen a sí mismos) como los más bajos? Jamás podrían ponerse a la cabeza de una rebelión o, si lo hicieran, sería en el tono que vimos que asume el levantamiento de Jack Cade, en *Enrique VI*, en el primer capítulo: sería una rebelión festiva con tonos carnalescos. La bufonería denuncia la autoridad, muestra sus límites e inconsistencias, enuncia verdades sobre ello, pero nunca adopta un conjunto de ideas fijas. Los bufones, entonces, subvierten el orden, pero no son ellos mismos revolucionarios. En todo caso, nos facilitan perspectivas para ver otro mundo posible. Pueden mostrar caminos alternativos, pero no se ocupan de emprenderlos. Como indica Leszek Kołakowski, “en cada época [desenmascaran] como dudoso todo aquello que pasa por ser lo más inamovible; [develan] las contradicciones de

¹⁰⁹ Debemos recordar que *fools* y *clowns* son la encarnación de la percepción carnalesca del mundo. Entre los elementos que indicamos como característicos de esta visión es posible resaltar el trastocamiento (*misrule*). Como indica Michael Bristol, el trastocamiento es equívoco. “La relación entre símbolo y referente se basa en la incongruencia y en la contradicción, no en la similitud. La grotesca inadecuación de la mascarada carnalesca revela la arbitrariedad e inestabilidad de la relación entre el individuo biológico y sus pretensiones a un estatus social y una identidad fijos” (1983, p. 642). Esta inadecuación constitutiva entre el individuo y la sociedad que se torna patente gracias a la fiesta será fundamental para comprender la risa, al menos en el sentido en el que nos interesa plantear en esta investigación. Volveremos sobre este asunto más adelante.

¹¹⁰ Del mismo modo en que tampoco son mártires. Esos lugares quedan, como ya dijimos, para otros personajes. Los bufones saben que es posible que la muerte, la tortura y los golpes sean el precio a pagar por sus chanzas. De hecho, si se analizan los pasajes en los que se amenaza a los bufones de las obras de Shakespeare, en ningún caso vemos que haya ruegos por parte de ellos para evitar las consecuencias violentas de sus palabras. Por el contrario, los bufones enuncian respuestas astutas que dejan en evidencia el miedo de sus interlocutores de ser vistos y comprendidos por ellos con tanta claridad. Sobre esta cuestión, ver Otto (2001, p. 135).

todo aquello que parece evidente e indiscutible, [ridiculizan] el sentido común y [son capaces] de encontrar la racionalidad en lo absurdo” (en Kott, 2007, p. 224).

Aquí consideramos que las raíces de esta forma de vincularse con el orden del mundo se hunden en la fiesta y el carnaval. En el primer capítulo dedicamos varias líneas a estos fenómenos. Allí vimos que eran momentos privilegiados del calendario en los que se trastocaban por completo las jerarquías, los binarismos dicotómicos, el significado de las palabras y las inhibiciones morales. El peculiar período del carnaval estaba seguido por tiempos de cuaresma, en los que se retomaban las formas habituales de relación social. No obstante, según sugerimos allí, esos fogonazos festivos seguían destellando en la vida cotidiana y en varias ocasiones las personas se valían de las herramientas que había provisto el trastocamiento reglado para conmocionar y cuestionar el período ordenado. Como sugiere James Scott, “Históricamente, lo más importante del carnaval no fue cómo contribuyó a la perpetuación de las jerarquías vigentes, sino cómo fue muchas veces escena de explícitos conflictos sociales” (2003, p. 214). Ya lo dijimos: las cumbres jerárquicas pretendían que el período festivo funcionara como un alivio de un contexto sumamente jerarquizado y, en más de una ocasión, opresivo. Querían, para decirlo de manera sencilla, que fuera simplemente una bocanada de aire fresco para retornar lo antes posible a las tareas cotidianas. No obstante, al igual que la risa, el carnaval y la fiesta tenían un eco que seguía reverberando en la cotidianidad. En definitiva, los bufones profesionales eran un remanente de estas formas festivas de vincularse y pervivían ejerciendo el rol de graciosos cuestionadores, incluso en tiempos de cuaresma. Prentki, cuyo libro ya hemos abierto para pensar estas cuestiones con más cuidado, considera que una vez que el carnaval se retiró de su lugar privilegiado, se insertó en el discurso político diario y se transformó en lo Otro de la ideología dominante (2014, p. 44). Justamente por este motivo, para ejercer este papel de cuestionadores y transgresores, necesitaban tomar distancia del mundo sin abandonarlo nunca por completo. Precisaban “despegarse del drama individual, del contexto concreto”, porque ellos eran quienes podían ofrecer “travesías prohibidas que [estuvieran] en el umbral y [quisieran] ir hacia un nuevo orden” (Barloewen, 2016, pp. 126, 129)¹¹¹. Al ser heredero de la fiesta y el carnaval, ese “nuevo

¹¹¹ Si bien aceptamos el diagnóstico de Barloewen en este aspecto, nos distanciamos de él en otros. El antropólogo, por ejemplo, hace del bufón un personaje hostil con sus congéneres y un anarquista convencido. Como decíamos unas líneas más arriba, aquí sostenemos que el bufón no busca anular a sus pares ni hacerse el vocero de una ideología. No queremos, en este sentido, heroizar ni martirizar a los bufones, sino tratar de analizar los rasgos políticos (o los posibles efectos políticos) que puedan llegar a tener estos personajes. Es posible que este abordaje tenga que ver con la identificación que Barloewen propone entre el bufón y el melancólico (2016, pp. 109-117), con la que aquí no concordamos por las

orden” no era algo establecido de antemano, sino que se abría un campo de posibilidades con cada trastocamiento y con cada verdad enunciada.

Ahora bien, este dislocamiento se daba en distintos campos de lo humano, como pudo darse arquetípicamente en la corrupción del lenguaje. En efecto, algunas de las herramientas a las que los bufones solían echar mano eran los juegos de palabras, las groserías por homofonía, homonimia o paronimia y las parodias de las construcciones lingüísticas de cortesía, académicas, jurídicas y religiosas. Ciertamente es que los juegos de palabras (en sentido amplio) eran bastante típicos en la Inglaterra isabelina, algo de lo que se puede tomar registro en las baladas, los libros de bufonería (*jest-books*) y la literatura popular. Teniendo en cuenta esto, es posible sostener que Shakespeare se hizo eco de esta situación y, de hecho, fue un gran inventor de términos y expresiones que en muchos casos lograron llegar hasta nuestros días. Según Magdalena Adamczyk (2013), esta explosión del “divague” libre de palabras tuvo dos grandes razones: las innovaciones léxicas y las de pronunciación. Lo primero pudo darse a gran escala por la importación de lenguas extranjeras facilitadas por el comercio y las invasiones coloniales. Este proceso ya había comenzado en el siglo XIII por el contacto con las lenguas romances y siguió al menos por doscientos años. Si bien había movimientos que se resistían a la “contaminación” del idioma inglés, lo cierto es que fue inevitable una vasta incorporación de palabras. Por otra parte, la pronunciación de estos términos extranjeros fue –digamos– desprolija y heterodoxa, algo que abrió el campo a las homofonías que mezclaban distintos idiomas a medio aprender. Un contemporáneo de Shakespeare, Francis Bacon, no podía dejar de mirar con desazón este trastocamiento en el lenguaje:

Las palabras devuelven y reflejan también su fuerza sobre el entendimiento. Esto es lo que ha convertido en sofisticadas e inactivas a la filosofía y a las ciencias, pues las palabras toman forma, las más de las veces, a medida de la capacidad del vulgo, y dividen las cosas siguiendo las líneas que resultan más visibles a la percepción de aquél. Y cuando un entendimiento más agudo o una observación más atenta quiere cambiar esas líneas para acomodarlas más conforme a la realidad de la naturaleza, las palabras se rebelan. De ahí proviene que discusiones importantes y serias de hombres muy doctos degeneren con frecuencia en disputas de palabras y nombres; más razonable sería empezar por ellas (como es costumbre prudente de los matemáticos) y poner orden en ellas por medio de definiciones. Sin embargo estas mismas definiciones, cuando se trata de cosas materiales y de la naturaleza no

razones esgrimidas en el capítulo anterior. A pesar de esto, el antropólogo también sostiene algo con lo que sí coincidimos, y que parece ir en contra de las mismas cristalizaciones que ponemos en cuestión en esta nota: “el clown escapa a toda clasificación rígida, elude toda delimitación, dejando al descubierto una y otra vez un rasgo característico desconocido hasta entonces que no encaja en la imagen habitual, que invierte, altera lo evidente de forma ilógica, que dinamita las tradiciones y junta de nuevo los pedazos, que no se deja atrapar en la angostura de una interpretación puramente estética” (Barloewen, 2016, p. 50).

pueden remediar el mal ya que las definiciones mismas están hechas de palabra y las palabras engendran palabras. (Bacon, 2004, pp. 98-9 [Aforismo LIX])

¿No es acaso lo mismo que enuncian muchos de los personajes de la dramaturgia shakesperiana? Falstaff descarta el valor del honor por ser solo una palabra, una mera exhalación de aire que sirve para convertir a los muertos en héroes. Julieta se pregunta qué hay en un nombre para poner en cuestión la disputa entre su familia y los Montesco. Touchstone sostiene que los juramentos han dejado de tener sentido en una época en la que las palabras se han vuelto insignificantes. Hamlet reduce el contenido de un texto a meras “palabras, palabras, palabras”. Feste denuncia que las palabras se han convertido en prostitutas y que esa es la causa de que las promesas se hayan deshonrado. Para Bacon, un proto empirista que busca reformar la ciencia de su época, sería óptimo volver a definir las palabras con el mismo cuidado con el que lo haría un matemático. Pero el problema no termina allí: las palabras se definen con palabras. Palabras que son insignificantes, tautológicas, prostitutas, exhalaciones, solo aire. Habrá que esperar la construcción teórica de la soberanía por Hobbes, quien bregará por “el método por el cual se comienza a partir de definiciones y de la exclusión del equívoco” (Hobbes, 2010, p. 139). Dicho de otro modo, el proyecto original del filósofo de Malmesbury presentado en el *De Cive* buscaba fundar una ciencia política que pudiera deducirse de un conjunto de definiciones y axiomas con el uso de la recta razón; de este modo, la política dejaba de depender del uso de prácticas retóricas que pretendían resolver persuasivamente un conflicto. Como indica Andrés Rosler (2010, pp. 20-1), la retórica era el modelo de debate moral y político que defendían los humanistas republicanos de la época. Para Hobbes, los republicanos y su defensa de la retórica eran los causantes de los malentendidos que habían fogueado la guerra civil. Era entonces necesario zanjar el problema del “divague” de las palabras provocado por sus arteros usos retóricos. La convicción del filósofo fue tal que, cuando finalmente admitió el uso de la retórica en su obra más celebre, fue solo con la excusa de llegar a un público más amplio. De cualquier modo, Hobbes no dejó de hacer de su *Leviatán* (del Estado) el “gran definidor” que zanjó el problema del sentido de los términos (Wolin, 1974, pp. 284-90). Pero en el momento en el que Shakespeare y Bacon escribieron, las palabras y sus significados estaban tan locos como sus usuarios.

Michael Bristol –un crítico que también considera al carnaval como una fuente valiosa para pensar el teatro isabelino– indica que la principal forma de corrupción del lenguaje tiene que ver con los mecanismos de degradación y corporización típicos de la fiesta. Pero cuidado: “la materialización del mundo social en el Carnaval no es una

experiencia pasajera individual o privada de la buena vida, sino la culminación del continuo proceso de trabajo social en el festín colectivo” (Bristol, 1983, pp. 643-4). El lenguaje festivo vuelve a poner en el centro al cuerpo (sus placeres y sus necesidades), pero no desprendido del cuerpo social, sino como una parte constitutiva de él. El habla festiva pone de manifiesto los anhelos de la comunidad. Busca materializar sus esperanzas y desfogar sus miedos. Pero, para lograrlo, precisa trastocar los sentidos comunes, las jerarquías impuestas y las cristalizaciones¹¹². Los juegos de palabras, las imitaciones paródicas, las ironías ante las hipocresías y los chistes a las autoridades son todas formas de recuperar ese espíritu festivo, subversivo y cuestionador.

Consideramos que la clave para la corrupción de palabras y los juegos de lenguaje está en una de las características de los bufones que hemos nombrado al pasar en más de una ocasión: la astucia (*wit*). Como veremos cuando estudiemos los casos particulares de bufones shakesperianos, se trata de una característica que es resaltada con mucha asiduidad. El *OED* recoge diversas acepciones de *wit*. Las primeras que recupera respetan su forma verbal, que está particularmente asociada con la práctica legal y hace referencia a una inteligencia práctica basada en la experiencia. Como sustantivo, alude a una persona con una gran habilidad mental que tiene la facultad de hacer comentarios brillantes con el objeto de divertir. El bufón tiene, en efecto, una inteligencia práctica adquirida por la experiencia. Experiencia que, como ya hemos señalado, se nutre de las fiestas y la corte. Los bufones entremezclan los articulados usos retóricos de la aristocracia con la lengua material de las tabernas, introducen canciones con dobles sentidos sexuales para mostrar las hipocresías del amor cortés y ponen de manifiesto la opacidad de lo que se dice.

Fools y *clowns* se percatan, entonces, de que el orden de las palabras y las cosas se encuentra trastocado. En el primer capítulo habíamos hecho referencia al estudio de Michel Foucault sobre este asunto. Al respecto, Elías Palti nos recuerda que el siglo XVII es el momento de ruptura que da inicio a la Era de la Representación y, con ella, al problema de la expresión: “del mismo modo que la verdad (el ideal de Unidad) no puede volverse manifiesta en el mundo (que es el reino de la diversidad) sin convertirse en su opuesto, una mera opinión, el amor, el afán de comunión, no se puede expresar sin dar

¹¹² Teniendo en cuenta esto y todo lo que hemos dicho con anterioridad, es imposible no mirar con cierto recelo y sorpresa la sentencia de Bársony Márton que sostiene que “estos travestismos y transgresiones no eran en sentido alguno políticos ni de ninguna manera ideológicos” (2016, p. 63). ¿Cómo el trastocamiento del orden y el cuestionamiento de las cristalizaciones binarias y las jerarquías impuestas va a carecer por completo de significación política? Si bien es cierto que, como decíamos, los bufones no eran héroes ni encarnaban una ideología específica, eso no quitaba el carácter político de sus intervenciones.

lugar a la discordia” (2018, p. 105). Hay un hiato entre el ideal de Unidad propio de las metafísicas antiguas y medievales y la constatación de la diversidad en el mundo humano. Las verdades empiezan a desgranarse en opiniones y ya no es posible constatar reflejos mundanos de la Justicia, lo Bueno o el Amor.

Ya no hay lugar, entonces, para los valores trascendentes, así como tampoco hay posibilidad de que las personas sean unidimensionales. Esa “suerte de lucha” que Hamlet (5.2.4) había detectado en su interior es, en buena medida, lo que define a los nuevos sujetos en ciernes tanto arriba como debajo del tablado. Este momento de transición se convierte en un caldo de cultivo para los juegos de palabras y, como ya dijimos, Shakespeare explota esta posibilidad al máximo. Ahora bien, ¿por qué atribuimos particularmente a los bufones el trastocamiento de la lengua? A fin de cuentas, existen muchísimos personajes shakesperianos que hacen uso de esta herramienta: Hamlet, la señora Quickly y los seguidores de Jack Cade, por tomar solo algunos ejemplos, trastocan y juegan con su lengua madre logrando resultados tan agudos y burlescos que no tendrían nada que envidiar a los bufones que aquí analizamos. Lo primero que podemos decir al respecto es que no se trata de una competencia. No estamos tratando de dilucidar quién es más gracioso o hábil en los juegos de palabras. Por el contrario, consideramos que esta es una característica arquetípica de los bufones que, *justamente porque el mundo está fuera de sus goznes, logra difuminarse a lo largo y a lo ancho de toda la dramaturgia*. En este sentido, consideramos que es sintomático el hecho de que príncipes y rústicos, varones y mujeres, cuerdos y locos hagan uso de herramientas bufonescas. En segundo lugar, consideramos que el uso particular de la astucia que ponen en funcionamiento los bufones (y que es apropiado por más de un personaje) tiene que ver con el espacio liminar y anfíbio que ocupan en los tablados, en las fiestas y en la corte. No por nada Shakespeare ubica a los únicos *clowns* de *Hamlet* en un espacio análogo: al borde de la tumba de la bella Ofelia, brincando como saltimbanquis entre la vida y la muerte, parodiando el elevado lenguaje jurídico y burlándose del eslabón más alto y legítimo de toda la jerarquía danesa.

3. El bufón y la terapéutica del dolor

A lo largo de la investigación hemos hecho referencia en más de una ocasión a un sintagma que hasta ahora no hemos explicado: terapéutica del dolor. Este es el momento de dar cuenta de él y revisar por qué aquí consideramos que los bufones llevan a cabo

esta actividad y qué motivos encontramos para indicar que ese es uno de sus rasgos característicos. ¿Por qué elegimos este concepto? Apelemos a la etimología: terapéutica está compuesta léxicamente del término griego *therapeúo* y el sufijo *-tica* (relativa a). Los alcances de esta raíz son de lo más interesantes. Según recuperan en su clásico diccionario los filólogos Henry George Liddell y Robert Scott (1996), hay muchos significados que pueden atribuirse a este término y su familia de palabras. El sentido principal refiere a prestar servicio y honrar a los dioses, a los padres, al amo y a los muertos. Pero también hace alusión a cuidar de sí mismo o a otros, a alentar para seguir adelante en momentos difíciles, a reflexionar sobre las penas e, incluso, a celebrar un día como si fuera una fiesta. La palabra terapéutica, siguiendo la etimología, da cuenta entonces de una relación jerárquica y, al mismo, tiempo, de una relación de respeto, cuidado, reflexión, aliento y hasta celebración. Aquí consideramos que es ese cariz el que adopta el bufón cuando su referente (en el sentido jerárquico) llega a un punto de quiebre.

Si traemos a colación la etimología del término es porque no queremos que la palabra “terapéutica” haga pensar a nuestros lectores y lectoras que estamos haciendo referencia a un médico. El *fool* no cura, tampoco imparte recetas ni medicamentos. Ni siquiera es capaz de proporcionar un diagnóstico claro de qué es lo que le sucede a la persona afectada por un determinado mal. Para explicar su papel podemos apelar, como ha sugerido Roger Ellis (1968), a la reflexión de Teseo en el comienzo al quinto acto de *Sueño de una noche de verano*:

Nunca he de creer
En viejas [*antique*]¹¹³ fábulas ni en juegos feéricos.
Locos [*madmen*] y amantes, con cerebro ardiente,
Con imaginación rica aprehenden
Lo que la razón fría no comprende.
El amante, el lunático [*lunatic*], el poeta
Son pura fantasía. Ven más diablos
De lo que guardar puede el vasto infierno;
Ése es el loco [*lunatic*]. E igualmente insensato [*frantic*],
Cree ver el amante la belleza

¹¹³ Explicitamos el término inglés porque, como señala el editor Reginald Foakes, es posible que se esté haciendo un juego de palabras con el término *antic*, que, como vimos, es una de las formas de nombrar al grotesco en el idioma de Shakespeare. Es, también, la disposición que adopta Hamlet para darse tiempo para evaluar lo que está sucediendo en la corte de Dinamarca. En lo que Teseo, como gobernante de Atenas, no cree es en las historias grotescas que suceden al margen del orden de la ciudad. Un hombre de acción no puede inmiscuirse en ese mundo a menos que esté dispuesto (como el príncipe Hamlet) a suspender momentáneamente su capacidad de actuar e incidir en la historia. El grotesco, como vimos, se resiste a quedar ancorsetado en una lógica clara o a ser aprehensible completamente por la razón. El tiempo y el orden habitual del mundo parecen suspenderse y es imposible prever de antemano los desenlaces de las cosas. El grotesco no puede institucionalizarse sin eliminarse a sí mismo, queda atrapado en una constante dinámica conflictiva.

De Helena en una cara de gitana.
El ojo de poeta, en su delirio,
Va del cielo a la tierra, vuelve al cielo;
Y, pues da cuerpo a la imaginación
A lo desconocido, con su pluma,
El poeta da formas a lo etéreo,
Y le da un sitio en que habitar, y un nombre.
Tiene tal maña la imaginación,
Cuando es poderosa, que si llega
Tan solo a imaginar una alegría,
Le añade un portador de esa alegría. (MND, 5.1.2-20)

Para Teseo, el gobernante de Atenas y brazo ejecutor de sus leyes, las narraciones y experiencias del amante, el loco y el poeta no pueden ser comprendidas por la fría razón con la que debe guiar su accionar un hombre de su talla. El amante es capaz de ver la belleza donde no existe, el loco puede vislumbrar los demonios que viven en el mundo cotidiano y el poeta sabe dar cuerpo a lo desconocido gracias a su pluma. El amante está alienado del mundo comunitario. El loco convive con los monstruos que ha generado ese mismo mundo. El poeta va del cielo a la tierra, transita el idealizado mundo del amante para volver más tarde al terrorífico mundo del loco y, con ambas perspectivas, nos muestra la posible concreción de esos mundos imaginados.

¿Qué nos interesa de esta reflexión? El punto de vista del *fool*. El loco está en el mundo como cualquier otro congénere, pero es capaz de ver los monstruos que habitan en lo cotidiano: el otro lado de las máscaras, lo que queda excluido por los ordenamientos, los verdaderos motivos que mueven a la risa, los concretos efectos de los sueños de la razón. El bufón, de hecho, es uno de esos excluidos por el orden. Ya lo dijimos: es una figura liminar, que no pertenece por derecho propio a ningún lado y cuyas verdades vienen desde una perspectiva diversa que no deja de ser fiel a la comunidad de la que es (y no es) parte. De allí la dificultad de escuchar estas verdades “indigentes”, pero la necesidad ética de prestarles oído. Las del bufón son verdades que merecen ser escuchadas, aunque sean peligrosas: no solo ponen en peligro a quien las enuncia, sino que además hacen tambalear al orden establecido. Orden que va desde la clara jerarquía metafísica pensada a partir de la metáfora de la “cadena del ser” hasta el sistema semántico analógico que permitía interconectar de manera clara a las palabras con sus significados. Eso no implica, por supuesto, que el *fool* o el *clown* residan fuera del mundo. Apelando a la terminología aristotélica, diríamos que el bufón no es ni bestia ni dios. Pero tampoco es del mismo modo que un ser humano promedio. Apelando –ahora– a la terminología de Starobinski, decíamos que el bufón puede ser un genio alado o un sapo.

Habita un umbral que lo dota de humanidad e inhumanidad. Esto lo fuerza a examinarse a sí mismo y reconocerse como un *fool* o un *clown*. “Este autoexamen –indica Ellis– es ajeno a los demás, que nunca han necesitado evaluar su propia existencia de este modo, y para quienes la fuente del comportamiento se encuentra en creencias ajenas a ellos y en suposiciones a medias compartidas con todos los demás” (1968, p. 246). Las y los actores del tablado y del mundo no pueden verse a sí mismos en su tontera, en su pedantería y en su crueldad. Atribuyen su mala fortuna a los astros, a la maldad ajena, a la injusticia de las leyes o a la arbitrariedad del tirano, sin detenerse a pensar en las consecuencias de los propios actos. Si Lear llega a perder la cabeza es en buena medida porque ha tomado una pésima decisión y es gracias al aliento, a la compañía y a las chanzas de su *fool* y del pobre Tom que puede, en cierto momento, tomar nota de lo acontecido.

Pero de nuevo: ni el *fool* ni el *clown* son médicos. No pueden “curar” a nadie. Retomando la reflexión de Teseo, dijimos que el bufón (el loco) es quien puede ver los monstruos del mundo cotidiano o, dicho de otro modo, percibir las enormes complejidades de la vida en sociedad. El poeta puede ver estas cuestiones desde la idealidad del enamorado y desde la materialidad del loco. Esa plasticidad le permite, cuando lo necesita, despegarse y desapegarse del mundo. Puede dar forma a lo imaginado, mostrarlo desde diversas perspectivas, hacer concreto lo imposible e, incluso, crear palabras, lugares y personas. El bufón, en cambio, no puede hacer esto. Su lugar es siempre este mundo, a pesar de que no logre encajar por completo en él. Es gracias a esta fidelidad al espacio y tiempo que inevitablemente habita y que puede contemplar en toda su conflictividad que se convierte en el único capaz de señalar caminos no sacrificiales para construir comunidad.

Hemos dado con el *quid* de la cuestión: a esto nos referimos cuando hablamos de la terapéutica del dolor. El bufón “tiene la función de señalarnos la unidad de toda existencia en comunidad” (R. Ellis, 1968, p. 268). Lo significativo de la vida en sociedad no puede definirse unilateralmente detrás de las puertas y los cortinados de las cortes. Lo valioso no depende (*no puede depender*) solo de las acciones de los grandes héroes y heroínas, cuyas (malas) decisiones repercuten desafectada e indolentemente sobre el conjunto. La comunidad, para el bufón, está compuesta por todos y no dejará de señalar las acciones de un sujeto que excluyen advertida o inadvertidamente a otro. Ahora bien, una vez tomada la decisión, sea cual fuere, podrá acompañar en el cuidado, la reflexión y el aliento de los afligidos, incluso si estos son quienes han puesto en marcha el dolor. El bufón no busca el sacrificio. Más bien, ayuda a quienes tratan con él a lidiar con los

problemas y los conflictos del mundo común, sin desconocer ciega y tontamente los efectos de las propias decisiones. El bufón nos ayuda a enfrentar el dolor sin recurrir ni a la crueldad ni a la liviana alegría de la satisfacción inmediata. Para decirlo de otro modo, los *fools* y los *clowns* nos ayudan a reconciliarnos con nuestros propios monstruos y a hacernos responsables –como diría Hannah Arendt– del mundo en el que vivimos¹¹⁴. Y lo hacen mediante la risa.

Lo cómico, el humor y la risa

Hasta aquí hemos planteado algunas cuestiones generales relativas a los bufones profesionales: que originalmente ejercían un rol simbólico ligado a lo divino, que toman prestadas herramientas de la locura, que ejercen un rol crítico en las fiestas, en la corte y en el teatro, que su figura fue capturada de una manera peculiar en la literatura del Renacimiento, que hablan con franqueza poniendo en riesgo su propia vida, pero, fundamentalmente, que su objetivo es hacernos reír. Si detuvimos el desarrollo de esta descripción de la bufonería es porque consideramos que es imposible avanzar sin hacernos cargo del problema de la risa, de lo cómico y del humor.

Empecemos por una distinción fundamental: una cosa es hablar de comedia y otra cosa es hablar de algo cómico. La primera es un género literario en el que suelen abundar los personajes bufonescos porque, valga la obviedad, la comedia busca principalmente hacernos reír. Es en la comedia donde prevalecen los elementos cómicos que son los que nos mueven a la risa. Pues bien, cuando nos enfrentamos a la comedia tropezamos con

¹¹⁴ No pretendemos entrar en el detalle de los alcances de los conceptos de “reconciliación” y “responsabilidad” en el pensamiento de Hannah Arendt. Pero digamos dos palabras en esta nota para orientar el sentido de los términos que aquí empleamos. Según la autora, la reconciliación es la contracara necesaria de la comprensión. Esta “es una actividad sin fin, en constante cambio y variación, a través de la cual aceptamos la realidad nos reconciamos con ella, es decir, tratamos de estar en casa en el mundo” (Arendt, 2005, p. 371). Comprender no arroja resultados inequívocos, como pretende hacerlo el conocimiento científico; por eso se trata de un proceso constante que requiere una reconciliación con el mundo. Ahora bien, reconciliarse con algo o alguien no es perdonar. El perdón es una acción singular que culmina en un acto singular: alguien perdona a alguien por un suceso específico. Reconciliarse es la constante búsqueda de hacer propio un mundo que sentimos extraño, aceptar que vivimos en él y que debemos actuar en él. Que debemos hacernos responsables de ese mundo. La responsabilidad, para Arendt, es distinta de la culpa. Esta “es estrictamente personal. Se refiere a un acto, no a intenciones o potencialidades” (2007, p. 151). Sentimos culpa, entonces, por un acto concreto que hemos hecho y, llegado al caso, pedimos perdón por ello. En cambio, “dos condiciones deben darse para que haya responsabilidad colectiva: yo debo ser considerada responsable por algo que no he hecho, y la razón de mi responsabilidad ha de ser mi pertenencia a un grupo (un colectivo) que ningún acto voluntario mío puede disolver” (ibid., p. 152). Este tipo de responsabilidad es, para Arendt, siempre política y depende de que hombres y mujeres tengan conciencia, reflexión y comprensión del mundo que habitan. Lo que aquí decimos en relación con los bufones es que, mediante la terapéutica del dolor, contribuyen a que quienes puedan actuar lo hagan comprendiendo, reconciliándose y siendo responsables del mundo en el que viven.

una serie de dificultades. El problema del que hablamos aquí no se refiere, desde ya, a que no haya habido teorizaciones sobre el género. Al menos desde Aristóteles hasta nuestros días podemos encontrar una buena biblioteca que contribuye a nuestra investigación. Así y todo, es imposible resistir a la tentación de comparar los acervos bibliográficos dedicados a la comedia y a la tragedia. Hay, en efecto, una preferencia por parte de la filosofía hacia la tragedia y un rechazo sostenido y declarado hacia la comedia. Esto se debe, como ha señalado más de un crítico, a la heterogeneidad que caracteriza tanto a la comedia como al efecto que trae aparejado: la risa. Esta característica propia de la comedia no se ve reflejada en la otra cara del teatro. En efecto, la tragedia no tiene como objetivo provocar el afecto que tradicionalmente se opone a la risa, es decir, el llanto. Al menos desde las teorizaciones aristotélicas, se entiende que el objetivo de la tragedia es la catarsis¹¹⁵, ya que se considera que la contemplación de una obra trágica ayuda a atemperar y equilibrar las pasiones del alma. Sí, es cierto: la visión del mundo que proporciona la tragedia es terrible. Sin embargo, como indica George Steiner, “en el mismo exceso de su padecimiento se encuentran los títulos del hombre para aspirar a la dignidad” (2012, p. 23). Impotentes y arruinados, enfrentados a los terribles caprichos divinos, a la furia de la venganza y a la expulsión de la ciudad, los seres humanos se

¹¹⁵ Esta afirmación es problemática. Como es sabido, Aristóteles solo menciona el concepto de *kátharsis*, pero no ahonda sobre él, al menos en las obras que conservamos. Las referencias a tal concepto se encuentran en *Poética* 6 (“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 distintas partes, con personajes que actúan y no mediante una narración, y que lleva a cabo mediante la compasión y el temor la purificación [*kátharsis*] de pasiones tales” [1449b 25-28]) y en *Política* VIII (“Decimos que la música debe practicarse no solo para la utilidad, sino también en vista de varios fines: para la educación, para la purificación [*kátharsis*] –y qué entendemos por “purificación” lo diremos concisamente por el momento, aunque lo haremos nuevamente con mayor claridad en los tratados de poética– o, en tercer lugar, para el pasatiempo, la relajación y el descanso de la tensión. Por ello resulta manifiesto que hay que servirse de todas las armonías, pero no de todas ellas del mismo modo, sino que para la educación deben emplearse en mayor medida las melodías éticas, mientras que para la audición de la música ejecutada por otros son preferibles las armonías de acción y las extáticas” [1341b 36-1342a 5]). Se sospecha que el estagirita habría dedicado una sección de la segunda parte de la *Poética* al concepto de *kátharsis*, pero lamentablemente no conservamos tal estudio. De las pocas líneas que disponemos, podemos entender que la catarsis es una acción que concierne la atemperación de las pasiones, algo beneficioso para el alma (en contraposición a lo postulado por Platón en el libro X de *República*). Según indican Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá (2011, pp. 16-18), había dos usos de este término previos a la conceptualización aristotélica: en contextos religiosos para aludir a ceremonias de purificación y en contextos médicos para referir a la purga de sustancias nocivas del organismo. Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, predominó la interpretación que ligaba la noción al uso religioso, lo que le otorgaba un sentido moral a la catarsis: ésta servía para moderar las pasiones del alma. Desde el siglo XIX hasta nuestros días se ha dado preponderancia al uso médico, por lo que pasó a entenderse el concepto en función de su alcance terapéutico: ya no se trata de moderar o reprimir las pasiones, sino de excitarlas para facilitar su descarga y recuperar el equilibrio psíquico del espectador. Al margen de los problemas interpretativos que se han desatado a partir de estas breves indicaciones por parte del estagirita, lo cierto es que la catarsis pasó a ser entendida como un elemento definitorio de la tragedia y uno de los objetivos principales de su puesta en escena.

ennoblecen y alcanzan una nueva grandeza. En cambio, la comedia sí tiene como objetivo un afecto específico: la risa. Para lograrlo, echa en mano a una gran cantidad de recursos: tramas superpuestas, malentendidos, juegos de palabras, travestismo, confusiones identitarias, disfraces, dobles sentidos, cadencias y acentos, muecas y bromas, repeticiones y ruidos. La lista es virtualmente infinita y eso se debe, en buena medida, a que lo que nos mueve a la risa es multiforme y no depende de un particular o de un universal específicos, sino que su naturaleza es tanto individual como social. Vayamos, entonces, por partes.

La crítica especializada por lo general acuerda que lo cómico y el humor son fenómenos y conceptos diferentes y diferenciables dentro del campo general de lo irrisorio. Pero, como es de esperarse, no existe un acuerdo en torno a sus definiciones. Mijaíl Bajtín (2003) y Sigmund Freud (1974) han catalogado al humor como una especie dentro del campo de lo cómico; John Parkin y Jessica Milner Davies (2014), por su parte, han ubicado a la comedia como parte del humor; Cristian Palacios (2018) ha sugerido que se trata de dos modalidades de lo risible y sus características son variables dependiendo de la tradición en la que pongamos el acento: en las teorías que (1) explican lo irrisorio en función de la *incongruencia* o el contraste, o que (2) lo estudian a partir de los sentimientos de *superioridad* frente a un otro o que (3) se apoyan en la sensación de *alivio* o sublimación para explicar la cuestión de la risa. Según el intérprete, sea cual sea la teoría en la que nos apoyemos, es posible establecer una distinción general entre lo cómico (que “funda el universo de representaciones con las que construimos la realidad como universo de sentidos”) y lo humorístico (que, “a la inversa, lo desmonta, dado que éste, reconociendo la adversidad del mundo que lo rodea, se sobrepone a estas circunstancias a través de un rasgo de ingenio” [Palacios, 2018, p. 58]).

Lo que interesa retener de esta distinción es su potencia, no tanto como herramienta de análisis lingüístico y semiótico (que sin dudas lo tiene y ha sido motivo de interesantísimos abordajes), sino como señalamiento del carácter bifronte que tiene nuestra risa. Si nos apoyamos en las teorías de la incongruencia (1), lo cómico es entendido como aquello que puede romper reglas para retornar inmediatamente a su observancia, y lo humorístico, como lo que muestra que, en realidad, no hay normatividad posible: se exagera un orden para exponer que se apoya en la nada. Si seguimos las teorías de superioridad (2), lo cómico contribuye a instaurar normatividades construyendo burlas que afirman una jerarquía, mientras que lo humorístico se afirma como una crítica total y demoledora al dar lugar a una risa que no excluye a nadie, ni siquiera al sujeto de

enunciación. Finalmente, si acompañamos las teorías de sublimación (3), lo cómico comporta un trasfondo serio al que sublima solo en apariencia para reafirmar la ley, y lo humorístico sublima efectivamente el conflicto, las derrotas y las violencias que subyacen a nuestras relaciones para asumirlas como existentes y burlarse de ellas. Lo que mueve a la risa, entonces, puede ser tanto un dispositivo que contribuya a la construcción y sostenimiento de mandatos, jerarquías y equilibrios como uno que ponga de manifiesto la absurdidad de todo orden humano. La risa, para decirlo de manera más sencilla, puede construir o destruir, sostener o desbaratar, concertar o descoyuntar.

Clarifiquemos aun a riesgo de redundar: el punto no es aquí realizar una división tajante entre lo cómico y el humor. Recuperamos estas distinciones solo para mostrar que, a pesar de las enormes dificultades con las que nos topamos cuando pretendemos teorizar sobre la risa, es posible hallar distinciones útiles que permiten poner un poco de orden en el marco de una enorme y rica heterogeneidad de problemas y de conceptos. Lo que nos interesa de la distinción que propone Palacios es la posibilidad de pensar a la risa bajo dos modalidades: como fundadora y como desbaratadora de sentidos. Los términos “humor” y “cómico” irán adoptando diferentes sentidos a medida que avancemos en nuestra investigación. Por el momento, mientras continuamos con nuestra indagación en torno a la risa, los tomaremos como sinónimos de “irrisorio”.

Es importante recordar que el hecho de que algo pueda conllevar comicidad implica una ruptura con el terror. Desde Aristóteles sabemos que lo cómico es algo que no conlleva dolor ni ruina (*Poet.*, 1449a30). Si aquello que se presenta produce algún tipo de turbación, inquietud o pavor, probablemente ahogue la carcajada. Un acontecimiento terrorífico u horrorífico¹¹⁶ podría provocar, respectivamente, temblor y huida o parálisis y repugnancia, pero jamás risa. Justamente por este motivo, Henri Bergson caracterizó a la risa como insensible, ya que debe resultar indiferente a cualquier tipo de emoción concreta que lleve a reflexionar acerca de las posibles consecuencias que se desaten de su irrupción (1947, pp. 12-6). Si aquello que pretende ser cómico inspira piedad, temor o afecto, jamás podrá ser considerado hilarante, por lo que resulta asimismo necesario que exista una complicidad con otros rientes, sean estos reales o imaginarios. Lo cómico, comprendido desde su costado más social, posee un cierto “eco” que, no obstante, nunca puede ser infinito, porque siempre se restringirá a un determinado grupo y a sus exigencias específicas.

¹¹⁶ En torno a esta distinción, véase Adriana Cavarero (2009, pp. 19-26).

¿Pero por qué nos reímos? Sin dudas no se puede dar una respuesta sencilla a esta pregunta. Podríamos apelar, para ello, a las tres teorías recuperadas por Palacios: nos reímos para sentirnos superiores, para sentirnos libres o porque algo nos resulta absurdo. Lo cierto es que ninguna de estas tres teorías tomadas individualmente puede dar cuenta por completo del fenómeno de la risa. Agnes Heller (2005), al respecto, sostiene que eso no implica que necesariamente debamos deshacernos de ellas. Más bien, estas teorías pueden explicar distintos puntos de vista. La teoría de la superioridad, postulada formalmente por primera vez por Thomas Hobbes, puede dar cuenta de la persona que está enunciando algo irrisorio: el hecho de que su audiencia se ría de su chiste lo insufla de cierta gloria. La teoría del alivio, conceptualizada en los escritos de Sigmund Freud, puede explicar la perspectiva de la audiencia que llega a un punto máximo de tensión que solo es liberado con el remate que habilita el cómico. La teoría de la incongruencia, enunciada filosóficamente por Immanuel Kant, puede dar cuenta del chiste mismo: como espectadores esperamos que el desenlace de una historia sea uno u otro sobre la base de nuestra experiencia y de ciertas conexiones de causalidad que nos ayudan a comprender y explicar el mundo. El chiste desbarata esa lógica y nos muestra un desenlace disparatado: nos enfrenta a la nada.

Un momento. ¿La nada? ¿Nos reímos de la nada? Veamos con un poco más de cuidado este asunto. Según Heller, existen dos *a priori* que signan nuestra existencia: uno genético y uno social. Cuando nacemos, los seres humanos somos arrojados a la existencia con una singularidad genética que nos distingue de nuestros congéneres. Como ha explicado Hannah Arendt en sus estudios, la natalidad implica la irrupción de algo completamente nuevo en el mundo común. En este sentido, cada nuevo ser humano es parte de una especie (de un universal) y, al mismo tiempo, es un ser irrepetible (una singularidad). Nuestro *a priori* genético, explica Heller, es la unión entre el universal y el singular: somos individuos (diferentes) y formamos parte del género humano (iguales). Pero a este dato se le agrega un *a priori* social. Dicho de otro modo, no nacemos con valores, prejuicios y expectativas, sino que las incorporamos en función de la cultura y la sociedad que habitamos. Estos signos culturales y sociales conforman el *a priori* social que es, por supuesto, enteramente accidental, externo y previo al momento del nacimiento. Es por este motivo que la autora puede hablar de dos *a priori*: constituyen y son independientes de nuestra experiencia. Todo lo que vivamos va a tener como punto de partida estos dos *a priori*, que van a convivir a lo largo de nuestras vidas.

Pues bien, lo cierto es que aquí nos enfrentamos a una cuestión. La relación entre el *a priori* social-cultural y el genético es problemática. Si la unión entre uno y otro estuviera completamente vedada, el ser humano no podría insertarse y crecer en el mundo social al que ha sido arrojado. Pero, al mismo tiempo, si esa unión fuera perfecta, no habría posibilidad de cambio en nuestro mundo común: todo se mostraría apromblemático. Dicho de otro modo, si no existiera un mínimo hiato entre quienes somos individualmente y el mundo social que habitamos, no tendríamos la necesidad de cambiar nada. Si todos los seres humanos viviéramos sin que existiera una diferencia entre la propia singularidad y lo que la sociedad espera de los individuos que la conforman, no habría ética, historia, política ni ciencia. Simplemente nos limitaríamos a contemplar el mundo. Apelando al lenguaje aristotélico, seríamos bestias o dioses, pero no seres humanos. Es necesario, entonces, que exista este hiato que es el que nos hace conscientes de nuestra finitud. En otras palabras, nuestro *a priori* social es el que nos permite desplegar proyectos y ambiciones. Es *con los otros* que pensamos en la posibilidad de perpetuidad o de eternidad en términos de especie. Pero nuestro *a priori* genético nos recuerda constantemente nuestra condición de seres finitos, limitados y frágiles. No hay forma de anudar estos dos *a priori* sin resto. Ese abismo que queda entre uno y otro es el que provoca, según Heller, la risa o el llanto.

Sigamos el argumento con cuidado. La risa y el llanto son reacciones espontáneas. No podemos forzarlas (o, si las forzamos, no son estrictamente risa y llanto, sino que pasan a ser medios para obtener algún fin). Son parte del gran campo de los afectos (*pathos*), junto con el miedo, la vergüenza y el asco. Es preciso aclarar que los afectos no son emociones, aunque pueden, por supuesto, provocar alguna emoción (como la tristeza o la alegría). En el caso particular de la risa, esta oposición es crucial: como decíamos hace un momento, en ella no pueden filtrarse emociones, ya que estas ahogarían la carcajada. Según Heller, los afectos son respuestas racionales a ciertos estímulos: el miedo es un rechazo racional al peligro, la vergüenza una reacción ética ante la autoridad y el asco es un reflejo que puede llegar a salvarnos de la muerte. En este sentido, constituyen medios de socialización, ya que es la sociedad la que nos enseña cómo debemos reaccionar ante determinados estímulos: a qué debemos temer, ante quiénes corresponde avergonzarnos, por qué situaciones cabe sentir asco e incluso por qué motivos es legítimo enojarse. Los casos de la risa y del llanto son una excepción debido a que no tienen un uso regular: si bien socialmente tendemos a reírnos ante ciertas situaciones, estas distan de ser regulares, e incluso por momentos resulta dificultoso

encontrar pares con el mismo “sentido del humor”. Por esto, más que reacciones que contribuyen a incorporar ciertas normas y formas sociales, la risa y el llanto parecen ser respuestas al propio proceso de socialización. Cuando somos incapaces de establecer puentes y lazos entre la propia singularidad y lo que la sociedad espera de nosotros, es decir, cuando nuestros deseos o miedos entran en cortocircuito con lo que espera la comunidad en la que vivimos, la respuesta inmediata es el llanto o la risa.

El llanto es una respuesta individual: lloramos desde que nacemos y lo hacemos en soledad. Esto no quiere decir, por supuesto, que no podamos llorar estando con otras personas a nuestro alrededor, sino que dejamos de tener un registro de esos otros y nos ensimismamos. El llanto, si es auténtico, es solitario, y no podemos hacer nada mientras lloramos: no podemos abocarnos a tareas cotidianas, trabajar ni articular un discurso. Es solo cuando el llanto espontáneo amainó que podemos permitir que nos reconforten con palabras o acciones e intentar dar cuenta de nuestro malestar. Buscamos razones, pero lo cierto es que el llanto está asociado a determinados sentimientos. Según la autora, el llanto es una respuesta desesperada ante la grieta que se abre entre el *a priori* genético y el social: nos lamentamos por un abismo que nunca vamos a terminar de comprender ni de sellar. Cuando lloramos, nos lamentamos por lo absurdo de la condición humana. El punto de vista está en el *a priori* genético y es desde nuestra individualidad que nos lamentamos por no poder cruzar de una manera adecuada y cumplir sin resto las expectativas que el *a priori* social-cultural tiene de nosotros.

La risa, por el contrario, es social, ya que nunca nos reímos en soledad absoluta (nos reímos con o de alguien) y puede llegar a ser contagiosa. Tiene efectos terapéuticos: incluso si hemos estado llorando hasta hace poco, la risa es un indicativo de que ya podemos volver a relacionarnos con el mundo y de que hemos logrado establecer una perspectiva de los acontecimientos. Por supuesto, también la risa puede devastarnos. Si recuperamos algunas herramientas de la lengua griega, podríamos decir que la risa es como un *phármakon* en su doble valencia: es un remedio que puede mitigar nuestras angustias si quien nos acompaña busca reírse *con* nosotros, pero puede ser un veneno si esa persona decide reírse *de* nosotros en un momento desgarrador. Lo cierto es que, de un modo u otro, es precisa una distancia, ya sea por parte de nosotros mismos respecto de nuestras propias angustias, o por parte de los otros en relación con la empatía que podría llegar a sentir ante el dolor ajeno.

Es, en efecto, esta distancia la que da la pauta a Heller de que la risa es, por oposición al sentimental llanto, una respuesta racional mediante la que emitimos un

juicio: mediante la risa reconocemos, asentimos, protestamos y humillamos. La risa es política y moral y constituye un reclamo de lo que debe ser tenido por cierto: sea que nos ubiquemos del lado del sentido común, sea que nos posicionemos críticamente respecto de cómo se conforma nuestro *a priori* social (sus reglas, costumbres, valores e instituciones), nuestra risa constituye un juicio acerca de ello. Como decíamos unas líneas más arriba a propósito del estudio de Palacios, la risa tiene un carácter bifronte y puede contribuir a la fundación o a la crítica devastadora de un orden. De más está decir que el hecho de que la risa sea racional no implica que sea un juicio objetivo o un argumento válido. Tampoco, si es una auténtica risa espontánea, puede conformarse como un medio adecuado para alcanzar un fin. Más bien, que la risa sea racional implica que hemos logrado tomar distancia de nuestra condición humana de tal modo que podemos reírnos de la absurdidad que la constituye. Ya no nos lamentamos del abismo que existe entre los dos *a priori*, sino que nos reímos de las necias formas en las que intentamos clausurarlo, negarlo, sortearlo o desconocerlo.

Pues bien, la comedia busca, mediante diversos artilugios, movernos a la risa. Busca, si seguimos la propuesta de Heller, que asumamos una perspectiva racional ante los vanos intentos de suturar sin resto los dos *a priori*. En este sentido,

Los géneros cómicos nos hacen reír; ésa es su intención. Pero no es su única intención. No pretenden hacernos reír porque sí [...], sino para invitarnos a adoptar su posición de valoración, su posición de juicio, su evaluación del personaje, de la situación y de la acción. Los géneros cómicos nos invitan a cambiar nuestra mirada. Nos piden que observemos desde la distancia algo en lo que quizá hayamos estado demasiado inmersos para verlo, nuestras propias locuras incluidas. (Heller, 2005, p. 210)

A fin de cuentas, no por nada el género cómico en particular trajo aparejado una gran cantidad de detractores. Por tomar un ejemplo de la propia época de Shakespeare que nombramos al pasar en el primer capítulo, en 1582, Stephen Gosson publicó *Piezas refutadas en cinco acciones*¹¹⁷, escrito en el que buscó establecer una justificación para la abolición de las obras teatrales y, en particular, de las comedias, por considerarlas

¹¹⁷ Esta obra es la respuesta a una controversia provocada por una obra anterior de Gosson: *La escuela de los abusos, conteniendo una agradable invectiva contra poetas, gaiteros, actores, bufones y todas esas orugas de la Commonwealth*, publicada en 1579. Como su subtítulo lo indica de manera sutil, el texto atacaba los abusos del teatro cómico y los melodramas vulgares. Su preocupación es principalmente moral y su foco está puesto en las consecuencias que este tipo de literatura tiene para la vida en sociedad. El panfleto tuvo amplia repercusión y muchos autores, el afamado Thomas Lodge entre ellos, respondieron a Gosson de diversas maneras. Es por este motivo que Gosson decidió volver a atacar a los poetas de su época. Las y los lectores pueden seguir este debate de manera ordenada gracias a la cuidada edición de Tanya Pollard (2004).

demoniacas y corruptoras de la humanidad. En la primera acción, Gosson se ocupaba de señalar que la dramaturgia no es sino una infección que se ha esparcido a lo largo y lo ancho de Inglaterra con el objeto de derrumbar la moral y las buenas costumbres. En la segunda, indicaba que el teatro apunta sus armas específicamente hacia las jerarquías, debido al hecho de que “el peor tipo de gente” (Gosson, 2004, p. 97 [C8v]) pretende asumir el rol de las más altas clases, corrompiendo el sistema desde su base. En la tercera, continuaba con la crítica apuntada en la segunda, pero centrándose en el problema de que varones actuaran de mujeres, algo que violaba la ley de Dios. La cuarta acción sostenía que la comedia, en particular, impedía que los hombres pensarán de manera adecuada, ya que traicionaba la constitución anímica y frenaba el cumplimiento adecuado de las labores que les habían sido asignadas. La quinta acción resumía el texto y señalaba las nefastas consecuencias que este tipo de arte tenía para las clases trabajadoras inglesas (*the countrymen*). ¿Qué es, en suma, lo que le resulta tan monstruoso a Gosson? Que el teatro atacaba las jerarquías sociales, patriarcales y divinas, algo que impedía que el ser humano se convirtiera en “necesario, uniforme, igual entre iguales, ajustado a regla y, en consecuencia, calculable” (Nietzsche, 2011, p. 60). Esta pretensión, base necesaria para la conformación de un Estado mercantil, junto a nociones unívocas de justicia y verdad, podía comenzar a resquebrajarse sin una adecuada censura, ya que la dramaturgia proporcionaba a las clases más bajas herramientas para desbaratar las jerarquías establecidas. La comedia, entonces, es un género que mueve a la risa, pero que no nos deja acomodarnos tranquilamente en ningún lado: nos exige que volvamos a mirar nuestro mundo común con un ojo crítico, ya sea para reafirmar un universo de valores, ya para desbaratar el orden conocido.

Los bufones en la dramaturgia shakesperiana

La tragedia y la comedia comparten un punto de partida: el mundo descoyuntado o fuera de quicio. Comedia y tragedia aparecen, para decirlo de otro modo, cuando aquello que solía presentarse como natural ha sido trastocado y miramos nuestro mundo común con extrañamiento. El asunto que inicia los relatos tiene que ver con tiranos que comienzan a ser cuestionados, con mujeres que desoyen a sus maridos, con jóvenes que disputan las decisiones de sus padres, con valores que se desintegran y con palabras que empiezan a perder su antiguo sentido. Tragedia y comedia surgen cuando posamos la mirada en el hiato entre quienes somos y quienes tendríamos que ser. Pero la forma de

lidar con este abismo es opuesta: si la tragedia trata sobre la muerte como un evento absoluto, la comedia nos provee de artilugios para revertirla; si el comienzo de una tragedia es tranquilo y el peso de las decisiones y acontecimientos derivan en la destrucción de toda esperanza, el inicio de la comedia es conflictivo para mostrarnos las distintas formas en las que se puede lidiar con aquello que perturba la paz; si la tragedia suele tener una trama principal centrada en la caída del héroe o la heroína y en el triunfo de lo antiguo sobre lo nuevo, la comedia cuenta con numerosas tramas superpuestas en las que lo joven se impone sobre lo viejo.

Ahora bien, según Susan Snyder –una crítica que seguiremos con cuidado en lo que sigue–, es significativo que Shakespeare haya comenzado a explorar la tragedia una vez que se hubo familiarizado y destacado en el género cómico¹¹⁸. Desde su perspectiva, “parece probable que haya usado la convención dramática con la que se sentía más cómodo, el mundo de la comedia romántica, como punto de referencia y partida para desarrollar las formas trágicas” (2019, p. 4). Si bien la mezcla de tragedia y comedia en la dramaturgia del Bardo se ha señalado en más de una ocasión al menos desde la *Estética* de G. F. W. Hegel hasta nuestros días, lo fundamental del planteo de Snyder es la consideración de que hay ciertas estructuras cómicas tradicionales que operan para darle forma a la tragedia. En este sentido, no se trata de meros alivios cómicos que permiten al espectador descansar de la ardua tarea de la catarsis trágica, sino que, “al evocar el mundo en el que los amantes siempre ganan, la muerte siempre pierde y nada es irrevocable, el dramaturgo puede montar falsas expectativas de una resolución cómica con el objeto de reforzar por un fuerte contraste el movimiento hacia la inevitabilidad trágica” (ibid., p. 5). De esta manera, la tragedia y la comedia pueden comprenderse como dos elementos de un solo compuesto que coexisten en perpetua tensión.

Shakespeare, entonces, entremezcla estos géneros. Y lo hace poniendo en funcionamiento ciertas estructuras clave. Revisemos rápidamente algunas de ellas¹¹⁹. En primer lugar, lo que por lo general se esperaba a la hora de asistir a una comedia era una historia de amor. Si la trama principal no versaba acerca de los encuentros y

¹¹⁸ Es preciso aclarar que los términos “comedia” y “tragedia” no eran usados con asiduidad antes de la década de 1570. Hasta ese momento, las piezas dramáticas eran comúnmente llamadas “interludios”. A partir de la década del ochenta, comienza a darse más preminencia a la comedia romántica, que parecía ser bastante popular en el período. Señalamos esto para mostrar que la novedad que introduce Shakespeare no es la mera mezcla o inserción de elementos cómicos en la tragedia (o viceversa), algo que parece haber sido bastante común, sino una reconceptualización de los géneros a partir de su integración.

¹¹⁹ Seguiremos, como ya anunciamos, el desarrollo que propone Snyder, particularmente en su primer capítulo “*A World Elsewhere*” (2019, pp. 15-55).

desencuentros amorosos de dos o más jóvenes (amores muchas veces puestos en peligro por sus padres u otra figura de autoridad), estos al menos prevalecían como una subtrama. Este elemento romántico insoslayable se veía afectado por los reveses de la fortuna. Con frecuencia, el impedimento inicial al que se enfrentan los amantes es de orden legal o consuetudinario, pero las complicaciones de la trama (las confusiones, los desencuentros, los desconocimientos, las tardanzas, etc.) se dan por efecto de la fortuna, y el reencuentro de los amantes depende, en buena medida, de que puedan hacerle frente de manera astuta. Como sabemos, esta a veces no es suficiente: Romeo y Julieta urden una estratagema para huir de los mandatos familiares, pero el caballo que debía llevarle a Romeo la información necesaria llega tarde y es ese revés de la fortuna lo que dispara el desenlace trágico. En la comedia, el tiempo es mucho más flexible: “‘demasiado tarde’ no existe en el vocabulario cómico” (ibid., p. 28). Siempre es posible corregir los errores, llegar a tiempo o excusarse exitosamente por no hacerlo y poner en pausa la acción principal para habilitar momentos de distensión mediante bufonadas, canciones o bailes. La percepción de la temporalidad es muy peculiar, al punto que se tiene la sensación de tener todo el tiempo del mundo para el desarrollo de las tramas.

Si hablamos en plural es porque este es otro de los elementos típicamente estructurantes de la comedia: las tramas superpuestas. Aquí no encontramos una historia basada en la caída de un héroe o una heroína, sino que nos topamos con múltiples personajes, cuyas historias se entremezclan complejizando el conjunto. Suele haber intercambios entre clases altas y bajas y, en más de una ocasión, los personajes rústicos, los sirvientes y las mujeres (históricamente relegadas y relegados en la tragedia) tienen roles protagónicos. De hecho, como ha mostrado Linda Bamber en su clásico estudio (1982), las mujeres en las comedias suelen ser más mucho más despiertas que los varones y pueden moverse con menos dificultades, sortear los problemas con astucia y dar respuestas adecuadas cuando otros buscan poner trabas en su accionar. Esto no quiere decir, desde ya, que Shakespeare haya sido un proto-feminista ni mucho menos¹²⁰. Para la autora, lo femenino se manifiesta como lo Otro que irrumpe para trastocar la Identidad (*Self*) propia de los varones. Aunque no coincidamos con la totalidad del diagnóstico de

¹²⁰ Por supuesto, hay lecturas de Shakespeare en clave feminista. Estas comienzan en 1975 con la publicación de *Shakespeare and the nature of women* de Juliet Dusinberre (2016). Desde entonces ha proliferado la bibliografía en esta clave, dando resultados sumamente interesantes en el campo de la crítica shakesperiana. Para un estudio cuidado de estas lecturas, es recomendable la tesis doctoral (devenida libro) de Verónica Storni Fricke (2019), quien se ocupa de hacer un relevamiento sistemático de la crítica feminista de Shakespeare desde la publicación del texto de Dusinberre hasta el año 2010.

Bamber, sí resulta interesante rescatar esta tesis fundamental que concibe que, en las comedias, la otredad asume un rol protagónico que disloca y hace tambalear a las identidades.

Los trastocamientos, por supuesto, pueden darse de muchísimas maneras, desde la irrupción de la magia hasta los disfraces. Es relativamente usual la aparición de personajes sobrenaturales como hadas y duendes que desordenan (muchas veces como una travesura o por mero capricho) el mundo conocido. El ejemplo más obvio que podemos pensar en el caso de Shakespeare es el de *Sueño de una noche de verano*, pieza en la que el rey Oberon y su secuaz Puck deciden inmiscuirse en los desencuentros amorosos de cuatro jóvenes atenienses con la ayuda del extracto de una flor que ha sido flechada accidentalmente por Cupido. Por su parte, los disfraces ayudan a los personajes a salir de situaciones difíciles o contribuyen a juegos y enredos. Hay varones que se visten de mujeres (como Falstaff en *Las alegres esposas*), mujeres que se visten de varones (como Rosalind en *Como gustéis* o Viola en *Noche de Reyes*), nobles que se disfrazan de rústicos (como Kent en *Rey Lear* o Celia en *Como gustéis*), cuerdos que se hacen pasar por locos (como Edgar en *Rey Lear* o Hamlet en *Hamlet*) y locos por cuerdos (como Feste en *Noche de Reyes*). Estos disfraces pueden tener diversos objetivos: alcanzar el verdadero amor, escapar de tiranos o maridos celosos, confundir a los pedantes, ayudar a los afligidos o proteger la propia integridad. Por supuesto, los disfraces no son garantía de nada y pueden traer tanto soluciones como complicaciones a los problemas. Esas complicaciones pueden, incluso, tornarse tremebundas: basta pensar en la amenaza de muerte francamente palpable a la que se enfrenta Viola sobre el final de *Noche de Reyes* ante las confusiones que se desplegaron por su parecido con su hermano Sebastian. De todos modos, como decíamos, siempre parece funcionar “una suerte de ley natural de la comedia por la que las consecuencias no son irrevocables, las segundas oportunidades son dadas, la muerte no es absoluta y las barreras entre los verdaderos amantes no son permanentes” (Snyder, 2019, p. 21).

Así como esta “ley natural” parece estar siempre presente en las comedias, las leyes positivas son puestas en cuestión. De hecho, muchas comedias comienzan con una estructura legal sumamente rígida: basta pensar en *El mercader de Venecia* o en *Sueño de una noche de verano*. En la primera, un joven desea cortejar a la bella Portia, una rica dama a quien solo puede acceder por una cuantiosa suma de dinero. El pobre Antonio decide prestar el dinero que no tiene para que Bassanio pueda emprender la travesía, con la garantía de unos barcos mercantes que tiene en altamar. El préstamo por los tres mil

ducados lo realiza el viejo Shylock, quien pide como garantía, en el caso de que la fortuna de Antonio no llegue a buen puerto en tiempo y forma, una libra de carne de la parte del cuerpo del mercader que el prestamista estipule. Este contrato, en apariencia inamovible, será puesto en cuestión al final de la obra, cuando Portia se disfrace de juez para salvar a Antonio. En *Sueño*, la joven Hermia debe enfrentarse a las leyes a las que apela su padre Egeus: si ella no da su consentimiento para casarse con Demetrius (con quien la había prometido), deberá enfrentarse a una vida de castidad en un convento o a la mismísima muerte. Ella y su enamorado Lysander decidirán escapar para contraer nupcias en secreto, pero las tramas urdidas por los personajes mágicos permitirán una resolución menos subrepticia. Gracias a su intervención, Demetrius finalmente se enamora de Helena, su sufrida pretendiente, echando por tierra la promesa y su castigo legal inicial. Las leyes positivas, entonces, se trastocan, pero pervive la “ley natural de la comedia”: hay segundas oportunidades, nada es definitivo, la muerte no es absoluta y los amantes pueden alcanzar un final feliz.

Además de las cuestiones que aquí marcamos, si hay algo característico de la comedia es la proliferación de personajes bufonescos y rústicos. Ellos, en general, garantizan que haya una multiplicidad de puntos de vista. Esta variedad es posible gracias a muchos de los elementos que hemos trabajado a lo largo de este capítulo. En efecto, los rústicos ponen el acento y miran desde una perspectiva mucho más material y concreta que la de sus contrapartes aristocráticas. Son, también, quienes ponen de manifiesto los deseos sexuales a menudo sublimados por los personajes cortesanos. “Esta obsesión con lo concreto suele ser la base del contrapunto cómico entre los *clowns* y los nobles” (Snyder, 2019, p. 32). Esto se hace patente cuando prestamos atención a las preocupaciones económicas de Falstaff: su interés está puesto en conseguir el dinero necesario para poder continuar con sus noches de juerga, comiendo y bebiendo con sus compañeros. Este ámbito festivo se presenta en marcado contraste con las escenas palaciegas, lo que permite resaltar las diferencias entre el padre biológico y el padre putativo del joven príncipe Hal. Con *Touchstone* vemos algo similar: mientras los jóvenes buscan concretar el amor pastoral que se despliega en el benevolente bosque de Arden, el *clown* no deja de reírse de los retorcidos usos petrarquistas de las cartas de Orlando y no cesa de hacer chistes con doble sentido sexual.

Como remarca Snyder, los bufones no son los únicos que juegan con las palabras o trastocan las formas cortesanas, pero sin dudas son el epicentro del trastocamiento lingüístico y la subversión de las jerarquías (2019, p. 33). Es relativamente usual

encontrar una suerte de concurso de ingenios y de juegos de palabras entre nobles y rústicos que generan carcajadas en el resto de los personajes y en los espectadores. La preciosa “batalla” que despliegan Hamlet y los sepultureros, en la que se ríen de los usos retóricos, del lenguaje legal, de los dogmas religiosos y de las costumbres tradicionales, es un gran ejemplo de lo que estamos diciendo. También el príncipe Hal y Falstaff llevan a cabo luchas verbales sumamente graciosas que tienen a sus compañeros de fiesta pendientes de la siguiente enunciación y continuamente al borde de la risa. Corin y Touchstone, Feste y Malvolio, Touchstone y Jaques, Sir Toby y Maria también tienen estas escaramuzas verbales que permiten a propios y extraños divertirse con malapropismos, equivocaciones y homofonías.

Un último elemento que quisiéramos destacar es la reduplicación teatral o las reflexiones meta teatrales en el marco mismo de la obra. Este mecanismo suele usarse para pensar “en miniatura” lo que está sucediendo a gran escala en el escenario. “El asesinato de Gonzago”, la obra que presentan los trágicos en *Hamlet*, sirve para que el príncipe muestre lo que sabe a los protagonistas de un crimen. “Píramo y Tisbe”, en *Sueño*, sirve para concentrar en poco tiempo las dificultades a las que se han enfrentado los jóvenes amantes: se trata de una parodia de una historia trágica que queda trunca por la inexperiencia y torpeza de los actores (*the mechanichals*). Lo que esta obra dentro de la obra sí logra mostrar es cómo una trama que puede plenificarse en una tragedia como *Romeo y Julieta* es incapaz de arribar al mismo final en el marco de una comedia. Estos mecanismos, sea que nos enfoquemos en la trama de la obra dentro de la obra o que lo hagamos en la forma en la que se lleva a escena, ponen de manifiesto la artificialidad del teatro. Esto también puede lograrse gracias a alusiones meta teatrales, sumamente frecuentes en Shakespeare. Por nombrar solo dos, podemos pensar en el lamento de Antonio que hace del mundo un escenario en el que él asume un triste papel y Graciano el del bufón, o en la moralización del melancólico Jaques, que también hace del mundo un escenario en el que las siete edades del hombre están completamente trastocadas. Cuando se pone de manifiesto el carácter artificial del teatro, las y los espectadores pueden verse reflejados en las dificultades que hombres y mujeres tienen de reconciliarse con sus identidades, con el mundo y con los otros. Se desenmascaran las ilusiones y se muestra la fragilidad de lo conocido gracias al reconocimiento de la variedad en la que puede presentarse el mismo acontecimiento.

Ahora bien, nótese que, para presentar estos típicos artilugios de la comedia que Shakespeare adopta de las comedias románticas de su época y de la tradición cómica de

Plauto y Terencio, hemos tomado ejemplos de la comedia y *también de la tragedia*. En efecto, podemos hablar de tramas superpuestas y disfraces en una tragedia tremenda como lo es *Rey Lear*. Es posible encontrar luchas de ingenio y una gran cantidad de juegos de palabras en *Hamlet* o *Romeo y Julieta*, incluso en momentos tan desoladores como aquel en el que la bella Julieta se entierra en el pecho la daga de Romeo: sin dudas, el doble sentido es buscado. Hay escenas sobrenaturales en *Macbeth*, cruces entre nobles y rústicos en *Julio César* y *Coriolano*, mujeres rebeldes en *Hamlet*, *Antonio* y *Cleopatra* y *Romeo y Julieta*, bufones en todas las obras. Las estructuras cómicas que vemos impresas en las grandes tragedias shakesperianas lejos están de conformarse como meros alivios cómicos. Pueden, por supuesto, oxigenar momentos sumamente opresivos. El portero en *Macbeth* ayuda a que podamos reponernos luego de la tensionante escena del asesinato de Duncan, la obra dentro de la obra en *Hamlet* puede despertar alguna sonrisa aliviada en un contexto sumamente asfixiante al reparar en el sinfín de artilugios que despliega el joven príncipe en su procrastinación, el disfraz de loco del pobre Tom puede provocar alguna risa en el medio de la angustia patente de Lear y los disparates de la ama de Julieta pueden darnos alguna sensación de seguridad en una historia que comienza a volverse cada vez más oscura. Nada de esto deja de ser cierto. Como ya dijimos, la risa puede tener un efecto terapéutico que nos permite lidiar con el dolor. Pero ese efecto no es el único.

Los artilugios cómicos en la tragedia tienen diversas funciones. En primer lugar, algo que es propio de la comedia es la ponderación de la vida: nada es definitivo, ni siquiera la muerte. *Noche de Reyes*, por ejemplo, comienza con la constatación de que la muerte es un destino inevitable, pero la trama se concentra siempre en la vida y en las transformaciones que sufren los personajes para transformarse en personas distintas a las del comienzo. Las metamorfosis, como ha mostrado William Carroll (1985), son un elemento fundamental en la construcción y transformación de las subjetividades shakesperianas. Según indica Carroll, “toda la idea de la metamorfosis es subversiva, ya que socava la tradicional creencia de que existe una identidad [*self*] estable, fija y ordenada sobre la que el pensamiento occidental, y en particular la ética, descansa” (1985, p. 25). Esa flexibilidad tan típica de la comedia se transforma en un artilugio fundamental en la tragedia para mostrar el costado oscuro de las metamorfosis. Las tragedias no están protegidas por lo que Snyder llamó la “ley natural de la comedia”. Es por este motivo que los amantes se desencuentran, no hay segundas oportunidades, las decisiones son definitivas y la muerte es absoluta. Estos elementos tan propios de la tragedia asumen una

profundidad sin precedentes en la dramaturgia shakesperiana al presentarse codo a codo con estructuras típicamente cómicas.

Esta fusión entre lo cómico y lo trágico que presentamos aquí nos sirve por varias razones. En primer lugar, porque nos permite desprendernos de categorizaciones rígidas que obligan a distinguir entre comedias y tragedias como compartimentos estancos. El trasvasamiento genérico habilita el análisis de las obras dramáticas como un conjunto, más allá de que a grandes rasgos las distintas piezas respeten ciertas estructuras clásicas que han permitido desde el primer folio hasta nuestros días hablar de “tragedias” y “comedias”. Lo cierto es que, si las miramos con detenimiento, todas las piezas de Shakespeare son en cierto punto *problem plays*. Por otra parte, este comercio constante entre los géneros habilita la construcción de escenarios mucho más reales o, al menos, mucho más fieles a la experiencia humana. Las tragedias terminan mal, es cierto, pero siempre al final encontramos la esperanza de una recomposición, del reconocimiento, del dar sentido a las pérdidas, de una reconciliación con el mundo¹²¹. Las comedias terminan bien, es cierto, pero al final siempre nos encontramos con personajes expulsados, con advertencias de la fragilidad del orden alcanzado, de los nuevos males que llegarán más tarde o más temprano. Si algo diferencia a la tragedia y a la comedia es la forma en la que una y otra *comprenden* al mundo: como un escenario hostil y presto a la desesperanza o como uno desafiante pero benevolente. Ninguna de estas perspectivas es unidimensional en Shakespeare y, por ese motivo, podemos pensar a la tragedia y a la comedia, más que como géneros literarios, como prismas de comprensión de la condición humana.

Fools and clowns, dijimos, son sujetos liminares que se hallan en el umbral entre lo humano y lo no humano, entre la risa y el llanto, entre la terapéutica y el chiste burdo, entre la subversión y el sostenimiento del orden, entre el juego libre y el paroxismo de lo establecido. Los bufones saltan de un lado al otro sin despegarse nunca de este mundo y habitan comedias y tragedias por igual. Son uno de esos tantos elementos estructurantes de la comedia que han logrado filtrarse en la tragedia para aportar profundidad a los acontecimientos. Son, consideramos aquí, el elemento más relevante de este trasvasamiento. Los motivos los hemos explicado a lo largo de este capítulo. Pocos personajes se desenvuelven tan auténticamente como Touchstone, discuten tan

¹²¹ El querido amigo y colega Lucas Franco escribió interesantes aportes sobre estos tópicos. Recomendamos especialmente la lectura del capítulo “Shakespeare, entre el desquicio y la razón. El problema de la historia en *Romeo y Julieta*”, que es parte del libro *Tiempo loco: política historia y risa en William Shakespeare* (2023).

grotescamente como Falstaff, discurren tan subversivamente como Feste o contribuyen a una terapéutica del dolor tan comprometidamente como el bufón de Lear. Estos bufones funcionan como tipos ideales que ponen de manifiesto las diferencias entre *fools* y *clowns*, al tiempo que muestran los límites de esta categorización. A modo de hipótesis diremos que el *fool* de Lear es, valga la redundancia, el paradigma del *fool*. Veremos cómo sus características son llevadas a la hipérbole. Revisaremos, también, el vínculo que el *fool* y Lear establecen con otro loco artificial: el pobre Tom. Con Feste nos enfrentaremos a un caso anfibio debido a que es nombrado *clown* por Shakespeare, pero los personajes se resisten tanto a ello que nunca se apela a él de esa manera. Se trata de un *clown* con una gran cantidad de elementos propios del *fool*, pero que por momentos cae pesadamente por la fuerza gravitatoria de los acontecimientos. A su vez, se encuentra acompañado por otro personaje que cumple el rol indiscutido del *clown*: Sir Toby. Dedicaremos a esta dupla una buena cantidad de líneas sin olvidar el contrapeso bufonesco que también ejerce Maria, además del vínculo con un bufón natural como Sir Andrew. Por último, consideraremos que Touchstone y Falstaff son casos típicos del *clown*. En el caso del primero, veremos que su relación especular con el cortesano Jaques sirve de contrapeso para presentar los límites de las caricaturas y temas típicos del período del propio Shakespeare (el amor petrarquista, la melancolía, la literatura pastoral, las diferencias entre el campo y la ciudad, etc.). No obstante, este caso se complejizará notoriamente por ciertas características propias del cortesano que le impiden ver con claridad cuál es el papel de la bufonería en el mundo. Nos detendremos, también, en esta dupla. En el caso de Falstaff, veremos cómo el cuerpo pasa a ser un asunto central, algo que nos servirá para repensar a la fragilidad y los afectos como algo propio de los seres humanos. A su vez, nos permitirá conocer de primera mano un personaje eminentemente festivo, heredero de las fiestas típicas que analizamos con cuidado en el primer capítulo de esta sección. De la mano de Falstaff veremos cómo las jerarquías y los órdenes pretendidamente elevados se materializan grotescamente. Cada uno de estos casos se presenta como una muestra viviente de aquel reflejo de la razón humana que Michel Foucault identificó con la locura en el siglo XVI. Locura y razón se encuentran indisociablemente aunadas en estos personajes como formas de referencia recíproca en el instante en el que los seres humanos se comparan, razonable pero enloquecidamente, con Dios. Los bufones encuentran y señalan una persistencia humana en vivir siempre del mismo modo, repitiendo los mismos errores y esperando resultados distintos, buscando realizar utopías en un mundo descoyuntado, investigando el mundo de Dios y las esencias

allí donde la verdad y la apariencia han quedado fundidas (Foucault, 2015, pp. 53-62). *Fools y clowns*, en sus irónicas y descabelladas denuncias, se muestran como personajes profundamente sabios que han cedido al vértigo de la demencia.

SEGUNDA PARTE



Capítulo IV

Son los hombres como es su época. La bufonería ante un mundo en crisis

Este capítulo estará destinado al *fool* sin nombre que acompaña al rey Lear en la obra homónima entre la cuarta escena del primer acto y la sexta escena del tercer acto. Si bien su presencia está restringida a una sección de la obra, aquí consideraremos que su participación es fundamental para el desarrollo de la trama y que, sin la terapéutica del dolor que pone en funcionamiento para acompañar a su amo, difícilmente el rey habría sobrevivido lo suficiente para llegar al quinto acto y reconciliarse con su hija Cordelia antes de la muerte de ambos. Si bien el foco estará puesto en el *fool*, también prestaremos especial atención a otros dos personajes. Por un lado, al conde de Kent, que, luego de ser expulsado por Lear, reaparece poco más tarde disfrazado de rústico. El rey vuelve a cobijarlo en su seno sin darse cuenta de que se trata del viejo conde, de modo que Kent vuelve a integrar la corte, pero bajo las vestiduras de Caius. Por otro lado, también indagaremos la figura de Edgar, el hijo mayor y legítimo del conde de Gloster. Luego de ser engañado por su hijo ilegítimo menor, el conde exilia a Edgar, pero él vuelve a entrar en escena disfrazado del pobre Tom. Bajo esas vestiduras, primero integra la desgraciada corte de rústicos que lidera Lear en el destierro, para luego acompañar a su padre en su angustioso vagabundeo. Veremos que esta figura tiene una serie de particularidades propias que lo distinguen del *fool* y de Caius.

Convendrá reconstruir primero la trama de la obra. Si bien ya hemos dicho algo acerca de *Rey Lear* para mostrar la validez de algunas hipótesis derivadas de esta investigación, la perspectiva con la que lo hicimos fue más general. En este apartado nos ocuparemos con más cuidado de todos los asuntos que consideramos relevantes para el tratamiento específico de la bufonería. Es decir, nos abocaremos al tratamiento de la hipótesis principal de este escrito, que considera que la bufonería aporta claves valiosas para pensar el problema de la acción política.

Las fuentes de Shakespeare y el comienzo de la acción

Los acontecimientos que se suceden en la obra tienen como disparador el destino de las tierras del rey Lear. Para contar esta historia, Shakespeare apela a algunos motivos típicos de los cuentos populares del período (Foakes, 1997, p. 93; Mack, 2005, pp. 49-51). Uno de ellos es el del rey orgulloso, quien, luego de bañarse o nadar en un lago, descubre que sus ropas han desaparecido. En estas historias populares ha sido un ángel enviado desde el cielo para enseñarle que Dios humilla a los soberbios y glorifica a los humildes. Es gracias a la evidencia de su desnudez que el rey puede entender la fragilidad de su majestad y de su identidad, ya que ninguna de las personas a las que recurre lo reconocen y se burlan de él tomándolo por loco. Resignado, sin poder ingresar a su castillo y rodeado por mendigos, el rey se arrepiente de su antigua arrogancia y le son devueltas sus vestiduras. Algo de este tenor veremos en las escenas más álgidas de la locura de Lear. La otra historia popular a la que sin dudas apela Shakespeare es a de la prueba de amor entre tres hijas, dos de las cuales dan respuestas elogiosas que satisfacen a su padre y una (por lo general, la menor) que no cumple con las expectativas de la prueba. En estos *folk-tales*, el desenlace es siempre el mismo: los discursos lisonjeros de las hermanas mayores se revelan falsos al poco tiempo y los dichos de la menor se transforman en una lección al testarudo padre que termina reconciliándose con su amorosa y franca hija, después de haber transitado una senda anagnósis¹²².

¹²² Sigmund Freud trabaja el motivo de las tres mujeres en un breve texto de 1913: “El tema de la elección de un cofrecillo”. El disparador de este texto son los tres cofrecillos que se ofrecen a los pretendientes de la bella y rica Porcia en *El mercader de Venecia*: uno es de oro, el segundo es de plata y el tercero es de plomo. El primero está señalado por la inscripción “Quien me elija obtendrá lo que muchos desean”, el segundo dice “Quien me elija tendrá tanto como merece” y el último indica “Quien me elija ha de dar y arriesgar cuanto tiene” (*MV*, 2.7.4-9). El retrato de la dama está en el cofrecillo de plomo, que es el que elige Basanio, el héroe de la historia. El joven comprende que el oro representa un simple ornamento exterior y la plata es el símbolo de esclavitud entre los hombres. Basanio opta por el plomo, que es sincero y no pretende ser algo que no es. Freud toma este motivo de la elección tripartita y sostiene en su texto que está presente en diversas historias y mitologías. Lo central es la tríada femenina, que podemos ver en las Moiras (deidades que personifican el destino), las Horas (diosas de la naturaleza y las estaciones, pero también del orden y la justicia) y las Gracias (diosas de la naturaleza, la fertilidad y la abundancia). Para el doctor alemán, aunque la idea tenga variaciones, se trata siempre de la libre elección de la muerte (de su inevitable destino) por parte del hombre. Para Freud, “el sujeto humano emplea la actividad de su fantasía para satisfacer aquellos deseos que la realidad deja incumplidos. Y así, su fantasía se rebeló contra el conocimiento, encarnado en el mito de las Moiras, y creó, derivándolo de él, otro mito, en el que la diosa de la Muerte quedó sustituida por la diosa del Amor o por figuras humanas a ella equiparables. La tercera hermana no fue ya la muerte, sino la más bella y mejor de las mujeres, la más codiciable y digna de ser amada” (1972, p. 1873). Es decir, para que la aceptación del destino inexorable sea posible, la fantasía permitió trocar la muerte por el amor o la belleza. Así, los hombres creen que eligen libremente la belleza o el amor entre tres posibilidades, pero en realidad están abrazando la muerte. Lo fundamental, para Freud, es que la elección (aunque libre) siempre recaiga en la tercera hermana, porque de otro modo se suscitarían una serie de desgracias, que es lo que le sucede al rey Lear. Pero considerando lo dicho hasta aquí, ¿no resulta en cierto punto indistinto cuál de las tres mujeres sea elegida? Paris, por ejemplo, sí elige a la diosa

A la construcción de esta historia debe sumársele la leyenda del legendario rey Leir, quien habría habitado las islas de Bretaña en el siglo VIII a.C. Este rey decide hacer la prueba de amor para casar a sus tres hijas Gonorilla, Regan y Cordeilla. Gracias a sus encomios, Gonorilla se casa con Henunius (el duque de Cornwall) y Regan con Maglaunus (el duque de Albania). Cada una recibe la mitad del reino de Bretaña, mientras Cordeilla se termina desposando sin dote con el rey Aganippus de Galia (Francia)¹²³. Henunius y Maglaunus se levantan en una insurrección contra Leir, y sus hijas lo traicionan prohibiéndole tener un séquito. Desamparado, Leir decide ir a Francia al encuentro de su hija menor. Cordeilla intercede para que la Galia apoye el reclamo de Leir y Aganippus lleve su ejército a Bretaña a luchar. Francia gana la contienda, restablece el reino de Leir y, una vez que muere, Cordeilla asume como reina y única heredera al trono. La historia original no culmina aquí. Años más tarde, los hijos de Gonorilla y Regan usurpan la corona de Cordeilla, la encierran y ella termina suicidándose.

La historia que aquí narramos se encuentra en diferentes fuentes a las que Shakespeare pudo haber accedido. La más certera es una obra dramática de autoría anónima, cuyo primer registro conservado data de 1605. Es muy probable que el Bardo haya sido uno de los espectadores de esta obra y que esta lo haya inspirado para escribir su propia versión, algo que era relativamente usual. Otra posibilidad, no excluyente, es que haya leído sobre esta historia en *Las Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Raphael Holinshed, un libro colaborativo editado en varios volúmenes. Su primera publicación fue en 1577 y es sabido que Shakespeare usó algunas de las crónicas para construir otras obras dramáticas. Es posible que también haya tenido acceso a la *Historia de los reinos de Britania* de Geoffrey de Monmouth (c. 1135), que recupera la historia de Leir, aunque en el momento en el que Shakespeare escribe su *Lear* todavía no había traducción a lengua vernácula. Esta historia también es narrada en *El espejo de príncipes* de John Higgins (1574), con la particularidad de que es narrada en primera persona por – en este caso– Cordila, y en *La reina de las hadas* de Edmund Spenser (1596), que introduce la particularidad de que –ahora sí llamada– Cordelia se cuelga a sí misma, algo

del Amor (a Afrodita, que aquí sería la equivalente a Cordelia) y, a causa de eso, se desató una guerra entre Atenas y Troya que duró diez años.

¹²³ Los detalles de los nombres y los rangos pueden variar según la fuente. También la sucesión de acontecimientos puede modificarse ligeramente en cada caso. Retenemos la información principal sin entrar en demasiado detalle, que no sumaría particularmente a esta investigación. Para un recorrido más cuidado, es muy recomendable la sección que Reginald Foakes dedica a este entresijo en su Introducción a la edición de Arden del texto fuente (1997, pp. 92-110).

que veremos replicado en la historia que relata Shakespeare, con la fundamental diferencia de que aquí la muerte de la joven es ordenada por Edmund¹²⁴.

Algo interesante para señalar en relación con el tratamiento que Shakespeare hace de la fuente más certera (la obra dramática anónima a la que aludimos unas líneas más arriba) es que transforma una tragicomedia (que incluía una historia de amor y personajes típicamente cómicos) en una tragedia. Señalamos esto porque en el tercer capítulo de esta investigación hicimos un particular hincapié en la matriz cómica que subyace en muchas de las tragedias de Shakespeare, si no en todas. Allí dijimos que esta matriz no sirve simplemente como un alivio cómico de una trama trágica, sino que su función principal estriba en recrudecer esos elementos trágicos. Como ha mostrado Susan Snyder en su estudio (2019, pp. 137-79), *Rey Lear* cuenta con muchos de los elementos típicos de la comedia: tramas paralelas y superpuestas, disfraces, personajes bufonescos y rústicos, una historia de amor complicada y bodas. Pero lo que encontramos en esta obra es que las tramas superpuestas son espejadamente desgarradoras, los disfraces aparecen como herramientas para continuar en la cercanía de una muerte inminente, los personajes bufonescos tienen trazas angustiosas, la historia de amor complicada tiene un desenlace violento y las bodas acontecen al comienzo, en lugar de ser un feliz desenlace. Todos los elementos cómicos sirven, entonces, como estructuras que resaltan de una peculiar manera el halo trágico que envuelve la pieza.

Estamos, sin dudas, ante una tragedia, y nos atreveríamos a agregar que es una de las más cruentas de la dramaturgia shakesperiana. Pero vayamos paso a paso y reconstruyamos la trama. Decíamos que el rey Lear decide dividir las tierras del reino entre sus tres hijas: Goneril, Regan y Cordelia. Esto es, a todas vistas, una locura. Es preciso recordar aquí el ineludible vínculo entre el cuerpo político y el cuerpo del rey. “Lear –sostiene Reginald Foakes– divide lo que es ‘indivisible’ porque, al dividir el reino, actúa en el cuerpo natural haciendo lo que no está permitido en el cuerpo político y así divide no solo sus tierras, sino a sí mismo” (1997, p. 18). Al respecto, Francis Barker agrega que “Lear, en su locura *histórica*, fragmenta el reino al dividirlo entre sus hijas, cuyo sexo sólo sirve para subrayar su carácter monstruoso, y al restablecer, bajo un monarca nominal e ineficaz, facciones señoriales poderosas y competitivas” (1984, p. 42,

¹²⁴ Maynard Mack (2005, pp. 45-46) señala también un acontecimiento contemporáneo a Shakespeare que pudo haber servido de inspiración: la historia de Sir Brian Anneslay y sus tres hijas, la menor de las cuales se llamaba Cordell. Según cuentan las historias, la mayor y su marido habrían querido declarar insano a Sir Anneslay, pero fue impedido gracias a la intercesión de Cordell y su pedido de ayuda a la reina vía Sir Robert Cecil. Se trata de especulaciones, pero resulta curioso el paralelo.

el énfasis es del autor). Estamos, entonces, ante un error que tiene una notable complejidad: se trata de una acción devastadora que no solo desintegra el cuerpo político (que no puede conservarse como tal una vez que ha sido desgarrado), sino que además desarticula el orden familiar abdicando de su autoridad patriarcal y, como veremos enseguida, fractura su propia alma y, particularmente, su razón. El rey hace algo para lo que el cuerpo político todavía no está preparado: actúa como un funcionario que renuncia a su cargo. El rey no es un funcionario ni un mandatario, es quien debería contener en sí toda la prerrogativa de la soberanía. Al hacer esto, produce un quiebre similar (aunque no igual) al que, en *Ricardo II*, Enrique Bolingbroke provoca en el reinado de Ricardo para alcanzar el trono¹²⁵. El necio accionar de Lear repercute analógicamente en todos los órdenes posibles dislocando la naturaleza entera.

Pues bien, basándose en una huera medición del afecto que le profesan sus hijas, el rey anuncia que aquella que mejor hable recibirá la mejor herencia. Las dos hermanas mayores, luego de ensalzar a su padre, se quedan con sus tercios correspondientes. Durante toda esta demostración de falso afecto, la menor de las hijas, Cordelia, se muestra en franca incomodidad. Lejos de notar esta situación, Lear finalmente fija su atención en ella, la más amada de sus hijas, y le pide que haga lo propio:

- Lear:** ¿Qué diríais para sacar un tercio
 Más cuantioso que el de vuestras hermanas?
 Hablad.
- Cordelia:** Nada, señor.
- Lear:** ¿Nada?
- Cordelia:** Nada.
- Lear:** Nada obtendréis de nada. Hablad de nuevo.
- Cordelia:** Desdichada de mí, no puedo alzar
 Mi corazón hasta mi boca. Yo amo
 A vuestra majestad, ni más ni menos
 De acuerdo a nuestros vínculos. [...]
- Lear:** ¿Tan joven y tan dura?
- Cordelia:** Tan joven, señor mío, y tan sincera [*true*]. (1.1.85-108)

Lear, como señala David Hillman, no se percata de que está pidiendo algo que siempre le perteneció: el corazón de su hija menor. El propio nombre de esta joven (Cordelia: cor de Lear) ya nos lo advierte desde un primer momento (2007, p. 126). Otros

¹²⁵ Si bien podrían establecerse paralelos, no estamos ante el mismo caso: Lear se aparta de sus responsabilidades bajo la (vana) pretensión de conservar su majestad y vivir, así, una suerte de tiempo de “vacaciones”. Bolinbroke, en cambio, lidera un *coup d’État* que obliga a Ricardo a abdicar. Los efectos, de todos modos, son similares: las dos acciones convierten al rey en un simple nombre que puede ser arrebatado, es decir, desontologiza y desmitifica el cargo jerárquico. Volveremos a este asunto en el capítulo dedicado a Falstaff.

intérpretes han resaltado, en el nombre de la joven, posibles conexiones alternativas, al considerar que la partícula “delia” es también un anagrama de “ideal”, que aludiría a un conjunto de sentimientos perfectos y puros (Foakes, 1997, pp. 95-6). De cualquier manera, se trate del corazón de Lear o del corazón ideal, lo que subyace a cualquiera de las dos opciones de interpretación del nombre de la muchacha es el cariño y respeto que se espera que los jóvenes tengan a sus mayores. El respeto, debemos agregar, *natural*: Cordelia está apelando a los lazos filiales y al amor que naturalmente ella debe guardar hacia su padre. No puede llevar “su corazón a su lengua” porque eso resultaría artificioso y ella es fundamentalmente franca, honesta y sincera. Es notable cómo en las primeras cien líneas de la obra ya vemos el mundo completamente trastocado: Lear quiebra el cuerpo político, su cuerpo natural, sus lazos filiales y llega hasta el orden del discurso, que, como vemos aquí de manera patente, pierde su antigua transparencia. La menor de las hijas denuncia una opacidad en el lenguaje que, en efecto, comienza a aparecer (somos testigos de ello gracias a los discursos de Goneril y Regan), pero que todavía no ha capturado la vida en su conjunto (como atestigua la presencia de la propia Cordelia). Cordelia, al decir de Marshall McLuhan (2014), está “desfasada”: la lealtad es algo natural para el papel que ocupa en el mundo y, por eso, es un personaje típicamente feudal.

La ruptura con el orden natural se evidencia en el momento que Lear compara a su hija con “el bárbaro escita” y con el caníbal (1.1.117-9). Como explica F. G. Butler (1985), cuando el rey habla de los escitas hace referencia a un legendario pueblo nómada de origen iranio que no mantenía relaciones familiares regulares y era de pocas palabras. Se creía que los escitas eran caníbales y comían a sus padres o que dejaban que estos fueran devorados por perros. No cultivaban la tierra, se dedicaban a la cría de caballos y no tenían propiedad privada. El único dios al que rendían culto era el de la guerra. No es casual que los escitas fueran el origen de las historias de las belicosas amazonas, pueblo que, como es sabido, era gobernado y habitado enteramente por mujeres que no tenían padres ni maridos. La comparación de Cordelia con los bárbaros escitas y los caníbales se hace, así, más clara: Lear la ve como una hija desnaturalizada incapaz de mostrar cariño hacia su padre y que desprecia la herencia que este le ofrece por su negativa a cultivar la tierra y a defender la propiedad que le corresponde por derecho y afecto. No obstante, Lear dice inadvertidamente dos cosas más. Por un lado, señala el brío belicoso de Cordelia, un costado sistemáticamente olvidado por parte de la crítica, que la convierte en una hija sumisa y virginal. Por otro lado, indica su carácter incorruptible y honesto, tal

vez uno de los pocos aspectos apreciados de los escitas. Cordelia se resiste a ser corrompida por los lujos de una corte llena de excesos¹²⁶.

La furia de Lear hacia Cordelia se contagia como una peste hasta el conde de Kent, quien solo atisba a replicar “mi buen soberano...” (1.1.122) para recibir como respuesta un seco desprecio. No obstante, insiste:

Kent: Real Lear,
A quien yo siempre honré como a mi rey,
Amé como a mi padre, a quien seguí
Como a un señor, e invoqué en mis plegarias
Como a un santo patrono...

Lear: El arco está tirante y encorvado;
Cuidado con la flecha.

Kent: Que se suelte,
Aunque la punta se hunda en el lugar
Del corazón. Sea Kent descortés
Si Lear está loco [*mad*].
¿Qué ibas a hacer, anciano? ¿Tú¹²⁷ creías
que el deber se iba a asustar de hablar,
cuando el poder se inclina a la lisonja?
El honor se somete a la franqueza
Cuando la majestad da en la locura [*folly*].
Retén tu posición y considera
Tan cuidadosamente como puedas
Esa terrible precipitación.
Respondo con mi vida de este juicio:
Tu hija menor no es la que menos te ama
Ni vacíos están los corazones
Que no hace resonar la hipocresía. [...]

Lear: ¡Sal de mi¹²⁸ vista!

Kent: Mira, Lear, mejor. [...]
Que te vaya bien, rey,
Viven, pues lo quieres así,
Fuera, la libertad; el exilio, aquí. (1.1.140-82)

¹²⁶ Cabe aclarar que Shakespeare nunca describe la corte de Lear de esta manera, pero puede vislumbrarse este costado en la insistencia por parte del rey de conservar un séquito de cien soldados para que lo acompañen en su retiro. Si bien las actitudes de Goneril y Regan rozan la crueldad al reducir ese séquito precipitadamente minando la autoridad de su padre, no deja de ser cierto que la pretensión de Lear de conservarlo es un despropósito absurdo y caprichoso de un rey que parece estar acostumbrado a hacer y deshacer como le plazca.

¹²⁷ Repárese en que Kent, un subordinado, está tuteando a Lear. Esto contraviene los códigos de conducta cortesanos. Veremos que este trato hacia el rey se repetirá en solo un personaje: el *fool*. Sobre esto, ver nota 140 en este capítulo.

¹²⁸ Como indican Angus McIntosh y Colin Williamson (1963), es un gesto importante que Lear haya perdido el plural mayestático: un rey debería decir “¡Sal de *nuestra* vista!”. Esta variación marca un cambio sustancial con la dignidad real que signa la primera escena de esta pieza teatral. De hecho, el rey solo ostenta la primera persona del plural (*we, ours, us*) al comienzo de la obra, uso que queda trastocado cuando se enoja con Cordelia y con Kent. En esos casos (como el que vemos en el pasaje citado), ese plural mayestático transmuta en primera persona del singular (*I, mine, my, me*). En el resto de la obra, Lear termina por perder el *we* formal y, cuando echa en mano este recurso, es para denotar lo contrario del comienzo. Si en esta primera escena el rey usa el plural mayestático para distinguirse y diferenciarse jerárquicamente de los demás, en el resto de la obra lo usará para vincularse con la humanidad como un todo. A lo largo de nuestro análisis veremos cómo se da esta transformación en la subjetividad desgarrada del rey Lear.

Kent comienza su discurso apelando a todas las posibles relaciones jerárquicas: él siempre respetó el lugar de subordinado honrando a Lear como rey, amándolo como a un padre, obedeciéndolo como a un señor y elevando plegarias como si de un santo se tratara. Desde su lugar de súbdito, hijo, siervo y fiel realiza su advertencia. No pretende elevar su puesto mediante su juicio, simplemente busca ser franco con quien reconoce como a un superior (Kent, como Cordelia, también está desfasado). Es desde ese lugar que advierte al rey que está cometiendo dos errores fatales: las renunciaciones precipitadas a su autoridad y a su paternidad. A Lear, por supuesto, no le sienta bien esta opinión (la verdad, ya nos había advertido Erasmo, es odiosa a los reyes), motivo por el que termina desterrando a Kent.

Lo notable es que él se retira no sin antes decir dos cosas sumamente relevantes. Por un lado, expresa que el exilio de una corte como la de Lear es, en realidad, una invitación a un espacio de libertad. Los que permanezcan en el reino serán como exiliados en su propio hogar. Por otro, le pide al rey que observe mejor. Como indica Mabel Moraña, el problema de los sentidos de la vista y el oído es fundamental para comprender cómo se relacionaban los hombres y mujeres del período con el mundo circundante¹²⁹.

¹²⁹ Un ejemplo tan precioso como tremebundo de cómo se despliegan los sentidos como llaves de comprensión del mundo circundante aparece en el poema lírico *La violación de Lucrecia*. Las referencias al oído y la vista son profusas, pero podemos señalar algunas líneas en particular. Luego de ser violentada por Tarquino, la joven romana llama a un criado para que busque a su marido. Ella se debate qué escribir en la nota que le enviará, ya que quiere hacer justicia a los terribles acontecimientos. Por eso, reflexiona: “Más que escucharlo mueve ver lo triste / porque el ojo al oído le interpreta / la pesada moción que se inviste / cuando la queja muéstrase completa. / La pena que se escucha no es completa, / más ruido hacen superficiales vados: / pesares en palabras van menguados” (RL, vv. 1324-30). Ella le entrega al criado, entonces, una breve carta para que Colatino acuda al hogar. En ese momento, “Se inclina en reverencia el torpe paje, / y se sonroja con mirada estable; / sin sí ni no recibe su mensaje / y parte con simpleza deleznable. / Pero aquél que se siente que es culpable / cree que su deshonor observa el ojo: / Lucrecia cree ser causa del sonrojo, / cuando, bien sabe Dios, fueron defectos / en el temple o valor de ese inocente. / [...] Al verlo servicial lo cree ladino; / en los rostros de ambos, fuego ardiente. / Piensa que él sabe el gusto de Tarquino / y, turbada, lo mira atentamente. / Él más se turba ante el mirar potente, / más ella observa el rojo en su mejilla / más cree que él conoce su mancilla” (RL, vv. 1338-58). El problema que aqueja a Lucrecia es el de la interpretación: ¿cómo poder narrar su experiencia de manera tal que los sucesos no sean malinterpretados? Los oídos ya no parecen ser suficientes para reconstruir un acontecimiento, y por eso es necesario el auxilio de la vista. Aunque, como podemos ver en la lucha de miradas entre Lucrecia y su criado, eso que se muestra ante los ojos también puede conducir a graves problemas interpretativos: ella cree que el paje se sonroja porque sabe que Tarquino la violó, pero él se avergüenza por la mirada escrutadora de la joven romana. Esta disputa entre el oído y la vista que aparece en el poema de 1594 se reedita de una manera notable en *Hamlet*, de c. 1601. La obra está repleta de malentendidos que se derivan en más de una ocasión de escuchas subrepticias detrás de cortinados (algunas explicitadas por los personajes, como el plan de Claudio y Polonio en la famosa *nunnery scene*, y otras abiertas a la interpretación, como las escuchas accidentales posibilitadas por el balcón del escenario, tal como propone John Dover Wilson (1960, cf. por ejemplo pp. 125-36)). Estos “tropiezos” ligados al sentido del oído transmutan en certezas cuando interviene el sentido de la vista, algo que es posible confirmar gracias a dos escenas: la que se desarrolla la obra dentro de la obra (*Ham.*, 3.2), dispositivo que el príncipe usa para *constatar mediante la vista* la reacción del rey Claudio y así *confirmar* que él asesinó a su padre, y en la escena final de la obra, cuando ingresa Fortimbrás al tablado. La entrada del nuevo rey que pondrá fin a la

En el plano bíblico, la vista era percibida como aquello que conectaba el adentro con el afuera y proporcionaba la perspectiva necesaria a los sujetos para posicionarse de manera adecuada con la Creación: “La doctrina cristiana dará prominencia a la centralidad de la visión y a sus múltiples funciones cognitivas y orientadas hacia la captación de lo invisible” (Moraña, 2021, p. 133). Durante el Medioevo se desplaza esta preponderancia de la vista por la del oído, pero en el Renacimiento se retoma la preminencia de la vista como vía de acceso privilegiada al conocimiento: “La imagen permite conocer lo real, sus formas y texturas, proporcionando al cuerpo una inmensa cantidad de datos e impresiones que serán sintetizadas, complementadas e interpretadas a partir de la información que proveen otras percepciones” (ibid., pp. 134-5). Lear insiste en privilegiar lo que ha escuchado, pensando erróneamente que ese es el ingreso adecuado a lo que necesita conocer y Kent le advierte su error: el rey precisa contemplar con más cuidado lo que se presenta ante sus ojos. Como dice Marshall McLuhan (2014), Lear separa la vista de los demás sentidos, provocando un conflicto entre las facultades. Pero, como dice Horacio González, “para que haya tragedia es necesario que los sujetos escuchen lo indebido” (2017, p. 28). Lear es incapaz de desentrañar lo que “dicen” los rostros, los gestos y los cuerpos de sus hijas. En breve veremos cómo la vista y la libertad (de palabra y de acción) se vuelven dos de los tópicos fundamentales de la obra.

Como ya señalamos, luego de la expulsión de Kent, los pretendientes de Cordelia (el rey de Francia y el duque de Borgoña) tratan de hacer entrar en razones a Lear. Borgoña ofrece su mano en tanto y en cuanto el tercio que le corresponde a la hija menor sea entregado. Ante la negativa, el duque se disculpa, pero Cordelia no lo considera un problema. Por el contrario, ve con claridad que el amor de Borgoña es hacia el rango y la fortuna y no hacia su persona (1.1.250). Pero el rey de Francia sí ofrece su mano sin la pretensión de obtener nada a cambio. Él puede ver que, con todo en su contra, Cordelia sigue siendo la persona más valiosa de la corte. Luego de anunciar que ella será la reina de Francia, Lear y su séquito se retiran no sin desprecio: “Marchaos sin nuestro favor, / sin nuestra bendición ni nuestro amor” (1.1.266-7). Quienes quedan con Cordelia y el rey de Francia son las dos hermanas mayores. Ellas también espetan palabras ultrajantes, pero de nuevo la menor no se queda callada¹³⁰: “Lo que en sus pliegues la astucia ha escondido

tragedia está signada por numerosísimas referencias visuales que desplazan de una vez por todas las confusiones ligadas al oído.

¹³⁰ Esto va en contra de lo que sostiene Freud (1972) sobre el silencio de Cordelia. Para el psicoanalista, la “nada” que expresa Cordelia a su padre es suficiente para ligarla con la figura de la muerte. ¿Por qué el silencio ante una orden es, para Freud, la muerte del cementerio? Aquí interpretamos que se trata más bien

/ al fin el tiempo lo hará conocido, / con vergüenza” (1.1.282-4). Como indica Foakes en la edición de Arden, se trata de una variación de un dicho popular: la verdad es hija del tiempo. Cordelia les está advirtiendo a sus hermanas que pronto sus artimañas saldrán a la luz. Si Shakespeare escribiera dramas pedagógicos, nos encontraríamos con que cerca del final las hermanas recibirían un castigo por sus discursos falsos y que la menor terminaría triunfando con un alegre final feliz. Nos encontraríamos, más bien, con la tradicional historia de Cenicienta. Pero no: como veremos, el final de Goneril y Regan es trágico, pero el de Cordelia también.

Ahora bien, es importante que todo esto no nos lleve a demonizar a las hermanas mayores ni al otro “villano” de la historia: Edmund. Esto vale al revés: tampoco es conveniente “santificar” ni a Cordelia ni a Edgar. En el caso de la hermana mayor, ella se está enfrentando a una situación que la desempodera, sobre todo si consideramos que ella era la legítima heredera de un reino unificado. En el caso de la hermana del medio, probablemente haya tenido una vida de desconocimiento (por no ser la primogénita) y de desprecio (por no ser la bienamada Cordelia). Si estas dos hermanas mayores son agresivas con otros, probablemente haya sido una actitud que aprendieron del propio Lear, cuya crueldad se despliega en las primeras escenas, como hemos visto. En el mismo tono podría indicarse que los actos de Edmund, aunque movidos por la codicia y el despecho, están denunciando un orden que no es justo para todo el mundo y, considerando ese contexto, podría resultar legítimo rebelarse. Por su parte, la pseudo santificación que ha capturado el papel de Cordelia suele dejarla en un rol completamente sumiso, asexuado y virginal, lo que impide ver su potencial como reina de Francia, además de que oculta la valentía que implica ser franca con su padre y sus hermanas mayores incluso a costa de perderlo todo. A fin de cuentas, ella no podía tener la certeza de que el rey de Francia querría casarse con ella sin dote. El caso de Edgar es más truculento: numerosos estudios han señalado ya la particular crueldad con la que trata a su padre cuando vuelven a encontrarse en el bosque (Foakes, 1997, pp. 34-50,74-5). Estos dobleces en la trama y en los personajes permiten observar una dura crítica a las instituciones sobre las que se funda un reino, además de evidenciar que las identidades de los personajes shakesperianos nunca están acabadas de una vez y para siempre.

de un gesto de resistencia por parte de Cordelia a un mandato que la propia joven considera descabellado. Esa “nada” que expresa Cordelia no es, por otro lado, un absoluto silencio: la joven presenta interesantes argumentos para apoyar su posición y lo mismo hace aquí con sus hermanas. A continuación, detallaremos un poco mejor los sentidos del “nada” que enuncia la menor de las hermanas.

Estas complicaciones en la trama pueden verse en la conversación que las dos hermanas mayores mantienen una vez que han quedado en soledad:

- Goneril:** Veis cuán llena de caprichos está su vejez; no es poco lo que hemos podido observar al respecto; siempre quiso más a nuestra hermana, y el poco juicio con que la ha desterrado ahora resulta demasiado flagrante.
- Regan:** Es la enfermedad de los años; aunque él siempre se conoció a sí mismo muy escasamente.
- Goneril:** Sus años mejores y más sanos no fueron más que de arrebatos. (1.1.290-7)

Esta conversación nos sirve para ubicar las decisiones del rey desde una perspectiva más amplia¹³¹. Según relatan sus hijas, Lear nunca fue un monarca comedido y autocrítico. Por el contrario, parece haber sido siempre impulsivo y caprichoso, algo que termina acentuándose en los últimos años de su vida¹³². Esta situación no les quita peso específico a las falsedades enunciadas por las hermanas, pero sí proporciona un foco más amplio de los problemas que se están presentando en la corte de Lear. Lo que ellas entienden de todo este arrebato es que necesitan tomar decisiones con rapidez y actuar en consecuencia si lo que pretenden es conservar el trono. Así y todo, no parecen tener un plan previo y sellado de antemano. Sobre el final de la primera escena, ante la impertinencia de Lear y su séquito, Goneril decidirá escribir a su hermana para sugerir que siga sus pasos. De nuevo es preciso remarcar que esto no quita deshonestidad ni crueldad a los actos que están por emprender, pero nos da la pauta de que en los dramas del Bardo podemos llegar a entender algunos de los motivos que llevan a los “villanos” a actuar de la manera en la que lo hacen. Shakespeare logra, gracias a la construcción grotesca de sus personajes, que empaticemos con el padecimiento de las hermanas; pero no faltará mucho para que estas dejen a su padre sin hogar o para que una de ellas decida cegar y exiliar a Gloster. La sensación que nos deja es, sin dudas, truculenta: hemos comprendido el dolor de las hermanas, pero la desproporción de sus actos nos deja estupefactos.

¹³¹ Esta mirada más abarcadora nos permite tomar distancia de posturas como la de John C. McCloskey (1962), quien considera que Lear encarna el ideal del amor paternal y cree en la generosidad y la gratitud.

¹³² Esta cuestión también puede observarse en las primeras líneas de la obra, en las que conversan Kent y Gloster. La pieza se abre con la incertidumbre que ronda sobre las preferencias del rey: “Yo creía que el rey sentía más inclinación...”, “Siempre nos pareció así, pero...”, “No resulta claro...”. La forma en la que se acentúa esta actitud por parte de Lear puede observarse en la conversación entre Goneril y Oswald en la tercera escena del primer acto: “Día y noche me afrenta. / A toda hora sale con una grave falta u otra / que nos enfrenta a todos. No lo aguanto. / Sus caballeros son escandalosos / y él mismo nos increpa por cualquiera / nimiedad” (1.3.4-8).

En simultáneo, Shakespeare nos cuenta la historia del conde de Gloster y sus dos hijos, sobre los que hemos hablado brevemente en los dos primeros capítulos de esta investigación. Es notable que en esta tragedia tan cruenta pervivan dos tramas superpuestas de un valor casi equiparable. Esta paridad queda manifiesta en la publicación del primer cuarto, cuyo título reza “Verdadera Historia de la vida y la muerte del Rey LEAR y sus tres hijas. Con la desafortunada vida de Edgar, hijo y heredero del Conde de Gloster, y su hosco y asumido humor de TOM de Bedlam”. Ahora bien, esta superposición de tramas es, como ya señalamos, un elemento típico de la comedia. Según Susan Snyder, la historia del conde nos ayuda a comprender mejor la compleja orquestación de la trama de Lear: “el paralelismo de las tramas tiene [...] un efecto paradójico: impide escaparse fácilmente de la implicación en el dolor, pero también pone de manifiesto los contornos más amplios de la acción para insinuar que el dolor forma parte de un orden necesario y que *está conduciendo* a alguna parte” (2019, p. 142, el énfasis es de la autora). Estamos, entonces, ante una estructura cómica que ayuda a resaltar rasgos trágicos¹³³ y que nos proporciona una perspectiva diversa para sopesar un drama similar: dos padres testarudos se precipitan a tomar decisiones que terminan siendo pésimas y desencadenan la tragedia de su entorno y la de ellos mismos. Son dos padres demasiado seguros de sí mismos e incapaces de ver las consecuencias de sus actos hasta que ya es demasiado tarde.

Volvamos a las artimañas de Edmund. El parentesco ilegítimo queda claro desde las primeras líneas de la primera escena cuando Gloster y Kent hablan sobre esto sin ningún reparo en presencia del joven. Si bien es evidente que su padre es poco cuidadoso en el tratamiento del asunto (“Aunque este bandido [*knave*] vino al mundo de una manera un tanto impertinente, sin que lo llamaran, su madre era muy hermosa y fue muy placentero hacerlo, y el hijo de puta debe ser reconocido” [1.1.20.3]), también deja en claro que no prefiere a uno de sus hijos por sobre el otro (“Tengo un hijo legítimo alrededor de un año mayor que este que, sin embargo, no está más alto en mi afecto” [1.1.18-9]). De todos modos, como es sabido, la herencia no depende del afecto de las personas y esto es algo que Edmund tiene muy claro. Es para resguardar su futuro que el hijo ilegítimo urde un plan que llevará a la ruina a su descuidado padre y a su ingenuo hermano.

¹³³ Maynard Mack también detecta algunas estructuras cómicas que aparecen a lo largo del drama y se ocupa de establecer paralelos con otras obras como *Noche de Reyes*, *Como gustéis* y especialmente *Bien está lo que bien acaba*. Al respecto, cf. 2005, pp. 53-5.

Ya dijimos algo sobre este plan. Gloster encuentra a Edmund leyendo una carta que supuestamente está escrita por Edgar. Cuando le pregunta por el contenido de esas líneas, su hijo le contesta “Nada, mi señor” (1.2.32). No hay que ser un lector demasiado avezado para percatarse de que se trata de una respuesta espejada a la que Cordelia da a su propio padre. Cuando la hija menor dio esa respuesta estaba indicando con ella que no consideraba necesario explicitar un amor que ella consideraba natural. Decir algo más hubiera sido una falsedad. Cuando Edmund dice “nada” también está siendo sincero con su padre: el contenido de la carta es falso. Es la insistencia por parte de los padres lo que los lleva a tomar las malas decisiones.

Pues bien, como ya indicamos, Edmund facilita a su padre la mentada carta y Gloster llega a la misma conclusión a la que había llegado Lear: su hijo legítimo es monstruoso, abominable y antinatural (1.2.75-8). Es curioso que, si bien es el propio conde quien evidencia el paralelo de su situación con la del rey, es incapaz de ver que él está haciendo algo muy similar: precipitarse. De hecho, el propio Edmund trata (o finge tratar) de aplacarlo: “Si tuvierais a bien suspender vuestra indignación contra mi hermano hasta que pudierais obtener de él un mejor testimonio de sus intenciones, seguiríais un camino más seguro” (1.2.79-82). Por supuesto, sabemos que esta recomendación es malintencionada: lo que Edmund pretende es construir la evidencia necesaria para que Gloster termine desterrando a su hijo legítimo, pero no deja de ser cierto que, como consejo, es oportuno y valedero. Una vez que Gloster se retira, ingresa Edgar a escena y su hermano completa su plan: le hace saber que el conde está ofendido y le recomienda ir armado para defenderse, llegada la ocasión. Dispuesta la estratagema de esta manera, con Gloster enardecido y con Edgar a la defensiva, el plan para desterrar al legítimo heredero puede desarrollarse sin demasiados problemas. De hecho, ya en la primera escena del segundo acto veremos cómo las relaciones filiales se han invertido: el conde se referirá a Edmund como su “hijo leal y natural [*loyal and natural*]” (2.1.84) y a Edgar como un “villano / endurecido y antinatural [*strange and fastened*]” (2.1.78).

Bufonadas

Habiendo reconstruido esta serie de traiciones y trastocamientos que funcionarán como los disparadores de la acción, podemos pasar al tratamiento de los personajes bufos que nos interesa indagar. El primero en entrar a escena es Kent disfrazado de Caius, atuendo que mantendrá hasta la séptima escena del acto cuarto. Como ya dijimos en el

tercer capítulo de esta investigación, el disfraz también es un elemento típico de la comedia. De hecho, Snyder (2019, pp. 23-4) indica que hasta el 1600 era sumamente extraño que los personajes de la tragedia usaran disfraces. A partir del cambio de siglo, los dramaturgos comenzaron a usar este recurso para borrar las diferencias genéricas. No obstante, si observamos las obras dramáticas con cuidado, Shakespeare siguió estas distinciones de una manera muy consistente: el disfraz aparece como recurso en casi todas sus comedias (lo veremos en *Como gustéis* y *Noche de reyes*) y en casi ninguna tragedia. En este sentido, los disfraces de Kent y (como veremos más adelante) de Edgar son excepciones que revelan la matriz cómica que subyace. Bajo el disfraz de rústico, Caius se presenta:

Lear: ¡Qué es eso! ¿Quién eres?

Kent: Un hombre, señor.

Lear: ¿Cuál es tu profesión? ¿Qué deseas de nosotros?

Kent: Profeso no ser menos de lo que aparento; servir fielmente a aquel que confía en mí, amar a aquel que es honesto; andar en compañía de aquel que es prudente y hablar poco; temer el juicio; luchar cuando no hay más remedio, y no comer pescado. (1.4.9-17)

La última parte de la presentación nos da la pauta de que debemos considerar a Kent un personaje bufo: la enumeración culmina en un sinsentido que fue precedido por un deseo sincero. Kent se ve a sí mismo como un hombre que simplemente pretende que los lazos tradicionales (considerados naturales) se sigan respetando. Como Ulises en *Troilo y Crésida* busca un cuidado del rango. Es por este motivo que, cuando Lear sigue cuestionándolo, Caius asevera que desea servirlo, ya que reconoce en él la autoridad propia de un rey (1.4.30). Por supuesto, esto es puesto en cuestión unas pocas líneas más adelante, cuando Oswald (el mayordomo de Goneril) se niega a acudir al llamado de Lear. Esta negativa tiene que ver con los recaudos que las hermanas comenzaron a tomar apenas una escena atrás, y el rey empieza a sospechar que algo malo está sucediendo: “He percibido últimamente una cierta negligencia, de la que acusaba más bien a mi extrema susceptibilidad que al real propósito de no ser amables. Tendré que pensarlo más a fondo” (1.4.66-9). La falta a la autoridad de Lear por parte de Oswald es el pie que necesita Caius para ganarse su lugar en la corte. Luego de que el rey golpeará a este sirviente, Kent se suma para hacerle una zancadilla y echarlo de escena. Satisfecho con ello, Lear lo contrata otorgándole dinero.

El rey, a continuación, exige la presencia de su loco. Lo cierto es que es la tercera vez que pregunta por él sin que nadie le dé una respuesta. Esto consterna a Lear, quien

reflexiona alegando que “el mundo está dormido [*the world's asleep*]” (1.4.47, ¿no es esta otra forma de decir que el mundo está desquiciado?). Su preocupación radica en que hace dos días que no lo ve (1.4.70), pero sabe (como se lo recuerda un caballero) que esto se debe a la expulsión de Cordelia de la corte (1.4.71-3). Finalmente llega y de inmediato le ofrece su gorro a Kent “por ponerte de parte de uno que no goza de favor [...]. Fíjate, este hombre ha desterrado a dos de sus hijas y contra su propia voluntad dio a la tercera una bendición; si sigues con él, necesitarás mi gorro [*coxcorn*]” (1.4.98-103). Hay dos cuestiones que sería oportuno indicar sobre esta entrada del bufón de Lear al tablado. En primer lugar, recordar que bufones, rústicos, sirvientes y, en general, toda persona que no pertenezca por derecho propio a la corte *suele* hablar en prosa y no en verso¹³⁴. Esta situación no redundan *per se* en una valoración axiológica negativa o positiva de lo que estos personajes están diciendo, sino que el recurso a la prosa o al verso por lo general señala un determinado estatus. Además, en la literatura de la época opera un fuerte nacionalismo que se refleja en el enaltecimiento y puesta en valor de los orígenes sajones del idioma inglés. Estos términos, considerados más transparentes y verdaderos, solían atribuirse a los mismos personajes que hablaban en prosa. En contraposición a ellos, tenemos los opacos discursos retóricos plagados de términos de procedencia latina y francesa y enunciados en verso. Hay, en el uso de estos recursos, un señalamiento por parte del dramaturgo sobre los personajes de la obra: tengamos mucho cuidado con quienes detentan el poder porque en más de una ocasión no podremos captar con facilidad las intenciones que movilizan su accionar; escuchemos sin sospecha lo que dice el bajo pueblo: podrá no ser tan instruido, podrá incluso ser manipulado, pero lo que enuncia es lo que efectivamente cree. En el particular caso de los bufones veremos que eso que enuncian no solo es lo que creen, sino que es lo que consideran que vale la pena ser tenido por verdadero.

Lo segundo que es oportuno señalar sobre las breves líneas de esta intervención inaugural del bufón del Lear es que la lectura de situación que realiza va a contrapelo de las primeras apariencias: las dos hermanas mayores que intentan deshacerse de su padre para ejercer sin trabas su poder han quedado, en realidad, desterradas de su lugar de origen y destinadas a gobernar por separado las mitades de un reino dividido, pesando sobre sus cabezas las locuras de un padre ya envejecido que ha hecho, como señalamos líneas más

¹³⁴ Reforzaremos esta cuestión: *no siempre*. En algunas ocasiones, el recurso al verso señala cierta delicadeza de lo que se está expresando. Por este motivo, los pasajes relativos a romances y amores suelen estar expresados en verso, mientras que las secciones jocosas o familiares suelen estar plasmadas en prosa.

arriba, algo imposible (dividir lo indivisible); a Cordelia, a quien Lear había querido desterrar y marginar, termina otorgándole una bendición contra su voluntad¹³⁵. El bufón, así, está indicándole al conde de Kent que, si realmente desea acompañar al rey, tendrá que ejercer el papel de loco y afrontar los peligros que conlleva someterse a un monarca desposeído. El gorro que le ofrece como pago es un símbolo de la libertad de expresión propia de los bufones. El *fool* de Lear, entonces, parece estar otorgándole la inmunidad necesaria para decir lo que sea necesario para acompañar al rey (Haikka, 2005, p. 24). Lear, ciertamente, había llamado al conde de Kent (luego de su enmascarada aparición) su bribón, su bellaco, su *knave*, tras haber echado a patadas al mayordomo de Goneril. La polisemia del término *knave* acompaña la interpretación aludida, al hacer referencia a un hombre moralmente malo y ruin, pero que al mismo tiempo es astuto y sagaz. El bufón se percata del papel que está interpretando el conde de Kent y se apresura a contratarlo, usando como moneda su gorro (*coxcomb*). Más adelante, en el segundo acto, el conde hará uso de esta bendición otorgada por el bufón y dirá “ser franco [*plain*] es mi ocupación” (2.2.93). Esta declaración le valdrá el reconocimiento de loco por parte del duque de Cornualles, hecho suficiente para dejarlo inmovilizado en el cepo.

Las advertencias del bufón no terminan aquí. Enseguida le dice a Lear: “la verdad [*truth*] es un perro que debe estar en su casilla; debe ser echado a latigazos mientras la señora perra [*Lady Brach*] puede quedarse junto al fuego y apestar” (1.4.109-11). Estamos ante un juego de palabras. El término *brach* es equivalente a *bitch* (puta) y la traducción lo vuelca correctamente (algo similar sucede con “perra” en el castellano). Con esta afirmación, el bufón sostiene que, si la verdad es un perro¹³⁶, la mentira (su opuesto) es

¹³⁵ Nótese la equivalencia de la lectura de situación que hacen el bufón y Kent en la primera escena. Si el *fool* puede decir esto sin correr demasiado peligro es porque es un bufón autorizado que puede ejercer su libertad de palabra protegida por la máscara de la locura. Kent todavía no tenía esa protección cuando hizo su primera intervención, pero se sentirá mucho más libre de expresar lo que sienta a partir de este momento, aunque a veces sufra reprimendas y castigos.

¹³⁶ Con esta analogía comienza una catarata de comparaciones de personas y conceptos con animales. No señalaremos todas las ocurrencias (que son muchas), pero las y los lectores atentos podrán detectar en la obra numerosas referencias a animales que van desde piojos, lombrices, moluscos y caracoles a serpientes, zorros, lobos, leones y osos, pasando por pelícanos, cerdos, ovejas, perros y gatos. Cada una de estas comparaciones tiene una fuerte carga simbólica, sobre todo si consideramos que, para las mentes del período, el cuerpo era lo que conectaba a los seres humanos con el reino animal. Como sugiere John C. McCloskey, la proliferación de animales indica el ingreso de Lear a un mundo salvaje y feroz en el que los personajes no actúan a la manera de los seres humanos, sino que reptan, amenazan, se esconden, se acechan, atacan y devoran. Estas imágenes sirven para ilustrar de una manera más descarnada pasiones fuertes como el enojo, la indignación o la tristeza (1962, p. 321). Dependiendo de la obra, los significados del bestiario shakesperiano pueden ir variando. En *La violación de Lucrecia*, por ejemplo, sirve para contrastar la castidad de la joven romana con el vil acto cometido por Tarquino: ella es una paloma que duerme en paz y él es un búho que quiere atraparla (*RL*, vv. 360-1). Él tiene un andar felino (v. 365), goza como un león (v. 421), es un basilisco de mortal mirada (v. 540) y un galgo glotón (v. 694). Ella, en cambio, es un inocente ratón amenazado por un gato (v. 555), una abeja buena cuya miel es robada por una avispa (v. 840) y una

una perra (i.e. una puta). Cuando la verdad es expulsada, la mentira puede apropiarse momentáneamente de su lugar, pero si lo hace necesariamente apestará. Como las y los lectores estarán sospechando para este momento, Lady Brach (la mentira, la puta, la que apestará) puede estar haciendo referencia tanto a Goneril como a Regan, mientras que la verdad (el perro azotado y echado a latigazos) aludiría a Cordelia, Kent o el propio *fool* (que acaba de ser amenazado por el rey con el látigo). Lear, como veremos, queda tironeado entre estos dos órdenes hasta perder la cabeza.

Como si esta advertencia fuera poco, el bufón se ocupa de enunciar unos versos (o entonar una canción, si quien representa teatralmente este papel quisiera hacerlo):

Posee más de lo que muestras,
Habla menos de lo que sepas,
Usa el corcel más que las piernas,
Escucha más de lo que creas,
Juega menos de lo que llevas,
Olvida putas y tabernas,
Entra en casa y cierra la puerta,
Y de ese modo pronto tendrás
Lo que tenías y mucho más. (1.4.116-25)

Podríamos decir que los consejos no son nada del otro mundo. De hecho, son proverbios y lugares comunes que aparecen con alguna que otra modificación en otras obras del autor¹³⁷. ¿Por qué el *fool* dice todo esto? Bueno, porque Lear parece haber olvidado lo mínimo indispensable que requiere su rol: no dividir el reino, no entregar su autoridad, no beneficiar a quienes lo perjudican y no expulsar a quienes le son fieles. De hecho, la respuesta que el rey le da al bufón es notable: “Eso no es nada [*nothing*], loco. [...] Nada puede hacerse con nada” (1.4.126-9). Nos enfrentamos ante un nuevo eco de la respuesta que Lear le había dado a Cordelia. Del mismo modo que cuando se enfrentó a la razonable postura de su hija menor, el rey considera que estos preceptos son nimiedades. ¿Por qué un soberano debería comportarse de manera comedida si concentra en él la *summa potestas*? En lo que Lear no ha reparado es en que, al entregar el cetro y dividir su reino, ha puesto en marcha una progresiva desintegración del poder del

flor en la que entra un gusano (v. 848). En *Coriolano*, por otro lado, las metáforas animales suelen estar destinadas para denigrar al pueblo. Cayo Marcio (luego Coriolano) trata a los ciudadanos de cuzcos incapaces de gozar en la paz o en la guerra, de cobardes liebres y de tontos gansos (*Cor.*, 1.1.167-71). Para Coriolano, los ciudadanos de Roma son ratas que roen los graneros (1.1.248-9). En el capítulo dedicado a la figura de Falstaff volveremos a analizar los alcances de algunas metáforas animales en la obra de Shakespeare.

¹³⁷ Estamos pensando específicamente en el conjunto de recomendaciones que Polonio le da a su hijo Laertes antes de emprender su viaje a París en *Hamlet* (1.3.56-79). En esa obra, los preceptos adoptan un tinte jocoso por estar pronunciados por el viejo papanatas de Polonio.

monarca. El rey no se percata de que su situación es tremendamente frágil. Él es incapaz de *ver* lo que está aconteciendo y, ante la moderación de Cordelia y del *fool*, Lear responde convirtiendo sus palabras y acciones en nada. Y para el rey, quien sigue aquí una prístina lógica racional, nada puede venir de nada.

Al escuchar al bufón, Lear esboza una chanza y lo describe: “¡Un loco amargo! [A *bitter fool*]” (1.4.133). Pero lejos de aceptar sin reparos este retrato, el bufón le pregunta si sabe cuál es la diferencia entre un loco dulce y uno amargo. Inmediatamente agrega:

El que te ha aconsejado
Que regales tu reinado
Póngase aquí a mi lado,
Por ti está representado.
El loco dulce, el amargo
Verás aquí de inmediato:
De este lado, el loco a cuadros
El otro loco, a mi lado.¹³⁸ (1.4.137-40)

El pasaje es ciertamente críptico. ¿Quién es el loco dulce y quién es el amargo? Tal vez Lear tiene razón y es cierto que el bufón se convirtió en un loco amargo. A fin de cuentas, su cariño estaba depositado principalmente en Cordelia, quien ha sido desterrada por su testarudo padre. Pero, al mismo tiempo, el rey también es un loco que debe ser ubicado codo a codo con el bufón tradicional por haber forzado una situación que lo perjudica a él y a todas las personas que le eran fieles. Ahora bien, ¿es posible que Lear sea descrito como un loco dulce? Lo dudamos. David Wiles (2005, pp. 190-1) indica que es posible que en esta escena el bufón estuviera portando el clásico *marotte*: un cetro bufo que podía tener cascabeles en la punta o una duplicación de sí mismo convertido en títere (ver Imagen 12). De esta manera, se señalaría a sí mismo como el loco dulce (ubicado necesariamente al lado del bufón, es decir, en su mano) y al rey como el loco amargo. Al respecto, es preciso señalar que el *marotte* ya estaba demodé en el momento en el que la obra es escrita y puesta en escena. De ser correcta esta interpretación, Shakespeare estaría

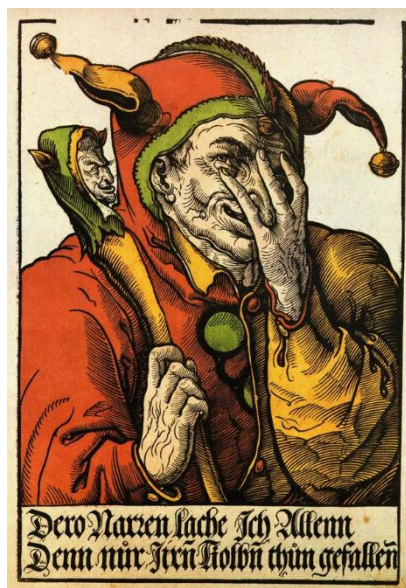


Imagen 12. Bufón con *marotte* (1540). Grabado de Heinrich Vogtherr el Joven.

¹³⁸ Estas líneas aparecen solamente en el cuarto. Se sospecha que su exclusión del folio se debe a la censura, ya que el bufón señala la tontera del rey. Al respecto, ver nota en la edición de Arden (1997, p. 199).

dándonos la pista de que el bufón es un personaje inactual, ubicado fuera de su propio tiempo. Por su parte, Allan Shickman (1991, p. 80) propone otra solución interesante a este asunto. El crítico sugiere que el bufón tiene un espejo que saca de su bolsillo en momentos estratégicos, y este es uno de ellos. Mientras dice los versos, el bufón le pediría a Lear con gestos que tome el espejo y se ubique a su lado. Luego de definirse a sí mismo no como el loco amargo (tal y como el rey pretendía), sino como el loco dulce, señalaría al espejo para que Lear se contemple sorprendidamente en él descubriéndose como el loco amargo. En cualquiera de las dos interpretaciones, el rey se descubre como algo que cree no ser. De ahí probablemente venga la indignada advertencia: “¿Me llamas loco, muchacho?” (1.4.141), que es respondida positivamente por el *fool* apelando a su libertad de palabra: “De todos tus otros títulos ya te has desprendido; con este naciste” (1.4.142-3). Nuevamente nos encontramos ante una dura crítica a la cumbre del poder real: inadvertidamente el rey se ha despojado de su autoridad y lo único que le queda es el título de *fool*, de loco, de necio. Veremos cómo esta afirmación se confirma a medida que avanza la obra.

La figura de poder absoluto del rey ha quedado entonces invertida: el mundo ya no yace humildemente bajo sus pies, sino que comienza a pesar sobre sus hombros, como sobre los de un Atlas sufriente¹³⁹. A partir de ahora veremos cómo este rey loco permanece inmovilizado bajo el peso de la fortuna, mostrando la impotencia de los seres humanos ante las nefastas consecuencias de las decisiones que no respetan el orden del mundo. La imagen de Lear es degradada y poco a poco veremos cómo se construye la imagen de un monarca grotesco. Puede que riamos ante algunas escenas que, sin dudas, tienen tintes cómicos, pero no encontramos un alivio en esa risa. Como nos recuerda Snyder (2019, pp. 160-1), el grotesco señala de manera subversiva que el héroe no es tan distinto al resto del mundo y que, por eso, su sufrimiento tampoco es único en su especie. Esto es algo que nos ayudará a entender el *fool* cuando trate a Lear como un viejo loco. De cualquier modo, no podemos dejar de empatizar con el enloquecido y desposeído rey, al tiempo que reímos o miramos con suspicacia las elecciones que él mismo ha hecho.

Pero sigamos. La afilada lengua del bufón no se detiene después de haber tratado de loco al rey, sino que además se ocupa de realizar una dura crítica a “los señores y grandes hombres [*lords and great men*]”. Ellos no le permitirían “estar del todo loco”, como lo describe Kent. Estar completamente loco implicaría, nos dice el *fool*, tener el

¹³⁹ Sobre la figura de Atlas véase el precioso texto de Georges Didi-Huberman (2010).

monopolio de la locura: “Si yo tuviera el monopolio, ellos querrían tener su parte en él. Y las damas también; no me dejarían tener todo el loco para mí; me lo arrebatrían” (1.4.145-8). Los *lords*, las *ladies* y los *great men* jamás permitirían que el eslabón más bajo de la cadena jerárquica tenga el monopolio de nada. Pero, al hacer esto, se terminan quedando con parte de la locura propia de los *fools*: “los locos [*fools*] nunca habrán gustado menos / porque los sabios se han vuelto alocados [*foppish*]; / al no saber cómo emplear su ingenio [*wit*], / como monos [al loco] han imitado” (1.4.158-161). El problema de que estos grandes señores y destacadas señoras se queden con parte de la locura es que no tienen la astucia (*wit*) propia de los bufones. Es decir, no saben usar la locura como los *fools* y los *clowns* y, por ello, su presencia se vuelve patológica y sacrificial. Quienes detentan el poder son, con más o menos grises, iguales a Lear.

Esta cruda verdad expresada por el bufón retrata los monstruos que pueden ser creados por la razón. El rey se encuentra enfrascado en la peor de las locuras: no reconocer su propia miseria, ser incapaz de acceder a la verdad, no diferenciar necesidad de razón. Lear ha cedido al vértigo de la demencia. Confundido y ofuscado, sin saber cómo usar adecuadamente su ingenio, el rey tomó la decisión de dividir su reino y quedó consecuentemente reducido al lugar de un simple hombre desposeído y destronado. Si Lear no es más un rey, razonan Goneril y Regan, no necesita de séquito alguno (2.4.240-244). La única compañía que le termina quedando a Lear, tristemente abandonado por aquellas que tanto lo habían halagado, es la de los locos y los rústicos. Esta verdad que escupe el bufón a la cara del rey no puede ser aceptada, pero tampoco rechazada, y la respuesta no se hace esperar: “te haremos azotar” (1.4.172). El loco solo puede responder alegando que quisiera poder aprender a mentir (1.4.171), pero que es consciente de su destino:

Me pregunto qué clase de nexo hay entre tú y tus hijas: ellas me harán azotar por decir la verdad, y tú me harás azotar por mentir; y a veces soy azotado por callarme la boca. Yo preferiría ser cualquier otra cosa que un loco [*fool*], y, sin embargo, no quisiera ser tú, tío¹⁴⁰. Tú has mondado tu juicio por ambos lados y no has dejado

¹⁴⁰ Aclaremos que este apelativo no se debe a una traducción excesivamente castiza, sino que es una forma habitual y familiar con la que el bufón se refiere al rey. En inglés la palabra es *nuncle*. Al respecto, Foakes anota en la edición de Arden que la “n” inicial puede significar dos cosas: una contracción de *mine uncle* (mi tío), pero también puede asociarse con la “n” de *nothing* y *never*, que se dicen a repetición en la obra. En este último caso, *nuncle* sugeriría una negación: *not uncle* (no tío). Nótese, además, que el *fool* trata al rey de “tú” (*thou*) y no de “usted” (*you*). Esta es una diferencia importante para los códigos de conducta en la corte. Cuando se trataba a alguien con el pronombre *thou*, la frase connotaba una relación familiar o de subordinación. Es normal, por ejemplo, que un rey trate a sus cortesanos y a sus hijas de *thou*. De hecho, Lear usa recurrentemente este pronombre (excepto cuando se ofende con su hija Cordelia, con quien Lear mantiene el *you* formal, pero en su enojo pierde el plural mayestático propio de la dignidad real (cf. McIntosh & Williamson, 1963)). El *you*, en cambio, es formal y es el trato adecuado para un rey, incluso

nada en el medio. [...] Eras un lindo tipo cuando no tenías necesidad de preocuparte por su ceño [el de Goneril, quien acaba de entrar]. Ahora eres un cero a la izquierda. Ahora soy mejor que tú; yo soy un loco [*fool*], tú no eres nada [*nothing*]. (1.4.173-85)

La respuesta a las verdades del bufón, del loco que se atreve a decir lo que nadie expresa, no es discursiva sino violenta. Pero incluso a pesar del riesgo que innegablemente corre, el *fool* prefiere ocupar el lugar de un necio insurgente que el del más poderoso de los hombres, quien por un error de cálculo queda reducido a una sombra de sí mismo, a la nada. Y resulta preciso recordar que, tal y como había dicho el propio Lear, de la nada, nada viene.

La conversación que Lear mantiene con Goneril a continuación muestra cómo poco a poco empieza a ver lo que el bufón, Kent y Cordelia han intentado mostrarle. El rey no puede creer que su hija mayor esté poniéndole límites a su accionar. ¿Cómo se atreve una hija mujer a decirle a su padre y rey que su séquito es insolente y que él mismo está falto de juicio? Parecería, como dice jocosamente el *fool*, que “el carro va tirando del caballo” (1.4.215-6), es decir, que el orden patriarcal y monárquico se ha trastocado. Por esto, el rey responde desesperado a las acusaciones de Goneril: “¿Nadie me reconoce? ¿Éste no es Lear? / ¿Lear camina así? ¿Habla así Lear? / ¿En dónde están sus ojos? / ¿Flaquea su razón o sus sentidos / están aletargados? ¡Qué! ¿Despierto? / Ah, no. ¿Quién me puede decir quién soy?” (1.4.217-21). Nos encontramos ante un tópico habitual de la dramaturgia shakesperiana: el problema de la identidad y la conciencia desgarrada de los sujetos. Como dijimos unas líneas más arriba, Lear ha quebrado inadvertidamente a su persona que condensaba su majestad real y su ser mortal. Al hacerlo, terminó quebrando su propia subjetividad: no sabe qué o quién es, con qué ojos observa el mundo, de qué manera lo comprende, si sus sentidos son certeros o lo engañan. El rey cree estar viviendo un sueño porque los sueños son el espacio en el que habitualmente podemos observar un desgarramiento de la propia identidad. Lo interesante es que la última pregunta que formula Lear tiene una respuesta: es la sombra de sí mismo. ¿Quién la formula? Bueno, tenemos un intrigante entresijo. Si seguimos el cuarto, es el propio Lear quien se define de esa manera: se ve a sí mismo como una sombra de lo que fue, a saber, un monarca que

en el caso de sus hijas (ni Regan ni Goneril tratan a su padre de *you*, ni siquiera en los momentos más crueles). Los únicos que se tutean con el rey en términos recíprocos son el bufón y Kent. Como veremos a lo largo de este capítulo, ellos están francamente preocupados por Lear y se comprometen activamente en la recuperación del rey desde el preciso momento en el que comienza a tomar malas decisiones. Es posible que el uso del *thou*, entonces, no solo connote aquí una relación familiar entre estos tres varones, sino que además indique que ni Kent ni el *fool* están considerando a Lear como un verdadero rey, sino como un anciano caprichoso.

condensa la *summa potestas* o un hombre cuyo lugar en las jerarquías de la vida social está prefijado. Pero si seguimos el folio, es el *fool* quien da esta respuesta. Aquí consideramos que esta apuesta es más interesante porque da cuenta de un proceso que el rey ha emprendido, pero que aún está en ciernes. Lear ve que su hija mayor se está comportando de una manera inédita hasta el momento y su reacción es la de un monarca que exige el respeto que hasta hace poco recibía a diario. No puede creer lo que ve y tampoco termina de comprender lo que está sucediendo. Es el *fool* quien le advierte que algo ha cambiado y que no va a poder volver sobre sus pasos: se ha convertido en una sombra de sí mismo.

Ante los límites que Goneril le impone, Lear se ofusca, la llama depravada, bastarda, monstruosa e ingrata y decide retirarse al castillo de Regan. Golpeando su cabeza, se lamenta: “¡Oh, Lear, Lear! / ¡Golpea a esta puerta que dejó que entrara la locura [*folly*], / y permitió, que se escapara tu querido juicio!” (1.4.262-4). El bufón le ha dicho la verdad. El duque de Albania intenta retener al rey, pero este se retira en un ataque de furia que lo lleva a maldecir a su hija: le pide a la Naturaleza que la haga estéril o, si debe concebir, que nazca de ella un engendro malvado y desnaturalizado. Lear quiere creer que hay algo del orden de la justicia reparativa que funciona a nivel cósmico, es decir, que más tarde o más temprano su hija mayor pagará por su ingratitud. Si ella ha reducido su séquito a la mitad y ha faltado el respeto que merece un padre y monarca, deberá llegarle su castigo. Un castigo que, para que sea justo, debe estar a la altura: ella recibirá de sus hijos los mismos tratos que ella profirió hacia su padre. El duque, sorprendido ante esta escena, pide explicaciones a su esposa, pero no comparte su punto de vista: “estáis / llevando el miedo demasiado lejos” (1.4.321).

La discusión que Goneril mantiene con su marido retrata otro típico tópico shakesperiano: el del momento oportuno de la acción. La actitud de la nueva soberana nos recuerda a la del precipitado Bruto en *Julio César*. Allí, el joven conjurado contra el jefe público romano se resuelve muy rápidamente a asesinarlo no porque este, de hecho, se haya convertido en un tirano, sino por la mera posibilidad de que lo haga. Bruto cree que “César podría hacerlo”, y, así, dar por terminada la república. “Hay que evitarlo / pues, antes de que pueda” (*JC*, 2.1.27-8). Como es sabido, Bruto se precipita a tomar esta decisión e inadvertidamente acelera la caída de la república romana, facilitando la llegada del joven Octaviano y del Imperio. Goneril, similarmente, se precipita a tomar decisiones muy duras que desempoderan a su padre, y lo hace bajo el mismo supuesto:

Goneril: Aunque no condeno
 Esa blanda y gentil conducta vuestra,
 Perdonad que lo diga, os censuran
 Mucho más por la falta de prudencia
 Que os alaban por nociva indulgencia.

Albania: No sé hasta dónde vuestros ojos ven;
 A veces,
 Por mejorar, dañáis lo que está bien.

Goneril: Pero, puede... (1.4.338-43)

La justificación de las precauciones de las hermanas es la mera *posibilidad* de que suceda algo que se escape de lo que pueden controlar. Por eso, apenas ellas notan actitudes que no se alinean con sus pretensiones, deciden actuar con celeridad. Albania le pide moderación, que es a fin de cuentas lo mismo que Goneril le exige a su padre. Su marido es, de todos modos, cauteloso hasta en la crítica: acepta que sea posible que la heredera esté viendo algo que él no, que su previsión esté yendo más allá de lo que él puede entender. De todos modos, entiende que las cartas están echadas y que ahora es cuestión de ver cómo se desarrollan los acontecimientos.

En la escena siguiente nos encontramos a Lear y su séquito reducido dirigiéndose al castillo de Regan. El rey no quiere que su hija se entere de lo que ha sucedido con Goneril, por lo que pide a Kent (quien se ocupará de anunciarlo) que no dé demasiados detalles de su precipitada llegada. Es una escena breve, marcada por un ácido intercambio entre el bufón y Lear. El *fool* lo aprovecha para expresar dos verdades. La primera es que el rey ha actuado como un tonto sin juicio, algo que ya había dicho de distintas formas en la escena anterior. Aquí lo dice de tres maneras distintas. En primer lugar, sostiene que, si el cerebro de los hombres estuviera en los talones, Lear correría el riesgo de tener las inflamaciones típicas de las extremidades cuando son expuestas al frío. Consideremos, al respecto, que en breve Lear y su *fool* quedarán a la intemperie tras ser expulsados de los castillos de las nuevas soberanas. De cualquier modo, advierte el bufón, aunque el cerebro tuviera una locación tan extravagante, el rey no necesitaría usar zapatillas en su juicio, porque no lo tiene (1.5.8-12). En segundo lugar, el *fool* le pregunta a Lear si sabe por qué hay ojos a cada lado de la nariz, a lo que responde que es una disposición conveniente para aquellos que, si no son capaces de oler lo que tienen en frente, al menos puedan verlo (1.5.19-23). Recordemos una vez más que Lear no había podido percibir correctamente lo que estaba sucediendo. El rey carece, entonces, tanto de juicio como de los sentidos necesarios para hacer una correcta lectura de la situación. Por último, el *fool* compara a Lear con un molusco marino (la ostra) y con uno terrestre (el caracol): hasta estos seres del reino animal tienen un mayor instinto que Lear, porque usan sus “hogares” para

defenderse y no los regalan a nadie (1.5.25-30). Nótese que el bufón se ha ocupado de degradar al rey hasta el punto más bajo de la “cadena del ser”: es incapaz de usar la razón como los hombres, de valerse de los sentidos como cualquier animal o de apelar a su instinto como el más bajo de los moluscos, que apenas si puede moverse¹⁴¹. Por eso, la conclusión a la que termina llegando el *fool* es que Lear se ha vuelto viejo demasiado pronto, es decir, antes de llegar a ser sabio (1.5.41-2).

Lo segundo que el bufón le dice al rey es que es una locura apelar a la bondad de Regan, que es tan parecida a su hermana mayor como una poma lo es a una manzana. Lear, que poco a poco empieza a entender mejor su situación, mira con aprensión esta posibilidad. Y no solo ello, sino que, además, teme estar contemplando demasiado directo a la faz de la locura: “¡Altos cielos! No quiero enloquecer. / Permite que no pierda la razón. / No quiero enloquecer” (1.5.43-5). El final del primer acto es, entonces, un punto de inflexión interesante que nos deja a un Lear un poco más reflexivo.

El comienzo del segundo acto es una muestra de la crueldad de Regan y su marido, el duque de Cornualles, que seguirá aumentando escena a escena hasta el clímax de la última del acto tercero, en la que ciegan al viejo conde de Gloster. En el comienzo del segundo acto, Kent y Oswald vuelven a enfrentarse, pero esta vez interviene el susodicho matrimonio. Luego de escuchar la defensa del mayordomo de Goneril, Cornualles solicita que acerquen los cepos para detener allí a su oponente, decisión que su esposa no solo apoya, sino que redobra: ella pretende que el viejo Kent se quede toda la noche en el cepo. A pesar de la réplica del rústico Caius (“Demostráis poco respeto / y una osada malevolencia contra / la gracia y persona de mi amo, / encepando al que es su mensajero” [2.2.127-9]) y de la súplica de Gloster (“Permitidme rogar a vuestra gracia / que no lo haga” [2.2.137]), Regan y su marido se muestran firmes en su decisión. Una vez solo, Kent nos deleita con un breve pero notable soliloquio:

Buen rey,
Que debes aprobar el viejo dicho:
¡dejas la bendición del cielo y caes
En el ardiente sol! Aproxímate,

¹⁴¹ Aquí aparece un nuevo paralelismo con *Hamlet*. En el soliloquio al que ya referimos en la primera parte, el príncipe danés se refiere a su madre como “una bestia privada de razón” por no haber llorado a su marido el tiempo que correspondía al luto de una reina y esposa. La censura que presenta Hamlet es, sin dudas moral; la del *fool* aquí parece más bien una impugnación a la irracionalidad de los actos de Lear. Sea un caso o el otro, el punto aquí es que los seres humanos se están comportando incluso peor que un animal que, en términos metafísicos, son seres inferiores. Estas comparaciones con los animales parecen tener, en las obras shakesperianas, una muestra viviente del trastocamiento del mundo en general porque conllevan un desplazamiento de la cadena del ser.

Faro de este mundo bajo [*under-globe*]¹⁴²; así,
 A la luz de tus rayos confortables,
 Podré leer con cuidado esta carta.
 No se ven los milagros sino desde [*nothing almost sees miracles*]
 La desgracia [*but miracles*]. Yo sé que es de Cordelia
 Que, afortunadamente, fue informada
 De mis actividades encubiertas
 Y con el tiempo ha de recatarnos
 De este estado de cosas anormal [*enormous state*]
 Para poner remedio a sus desastres.
 Ojos cansados, sobrefatigados,
 Pesados ojos,
 Aprovechad, cerraos, no os fijéis
 En nuestro vergonzoso alojamiento.
 Fortuna, buenas noches; otra vez
 Vuélveme a sonreír; ¡vuelca tu rueda! (2.2.158-71)

Kent introduce aquí un nuevo elemento: la fortuna. Como indicamos oportunamente, el motivo de la rueda de la fortuna era recurrente en la imaginería y los libros de emblemas del Medioevo y el Renacimiento¹⁴³. Como indica Cecilia Padilla, la figura de la rueda de la fortuna –tal y como es convocada aquí por Caius en el cepo– es heredera de la imagen que construye Severino Boecio en su *Consolación de la Filosofía* (524). El movimiento de la rueda es mecánico, implacable e inmisericorde, y otorga riquezas y glorias a los hombres. Desde Boecio hasta Shakespeare la idea de la inexorabilidad de la fortuna fue un lugar común. A veces, la rueda aparecía acompañada de una mujer ciega o con los ojos vendados que movía sin reparos esta rueda, haciendo caer a grandes hombres y elevando a los miserables. Lo que Kent hace aquí es recurrente en los personajes shakesperianos: “convencidos de que la Fortuna rige sus acciones y sus destinos, los personajes le imploran, suplican, maldicen, difaman y, en última instancia, aceptan que subir a la rueda fue su decisión y voluntad, por lo que deben aceptar la inevitable caída” (Padilla, 2017, p. 20). Si bien el movimiento de la rueda no depende de la voluntad humana, sí lo hace el movimiento de “subirse” a ella, es decir, de entrar en la historia como actores.

¹⁴² Caius está haciendo un chiste aquí. En términos generales, *under-globe* se refiere a la tierra, en el sentido de que es el globo que está ubicado debajo (*under*) de los cielos (cuyo límite es la esfera de estrellas fijas). Además, está haciendo referencia al teatro desde el que habla (*The Globe*) y también –por qué no– desde el “bajo mundo” de los teatros en general, emplazados por fuera de las murallas de la ciudad y rodeados de tabernas y prostíbulos.

¹⁴³ Pueden revisarse, por ejemplo, los emblemas XVI (la ocasión), XVIII (la fortuna de la virtud) y XL (la fortuna triunfa sobre la virtud) que recupera Andrea Alciato en su *Libro de los emblemas* de 1531 (puede consultarse la edición moderna al italiano del 2015, pp. 111-116, 121-126, 233-235). Un estudio más general sobre el tópico de la fortuna es el de José María González García (2006). Además, las y los lectores pueden revisar una investigación reciente acerca del uso de otros emblemas en *Rey Lear* en el texto de Agnès Lafont (2017).

Esta apelación a la fortuna puede ser leída de dos maneras complementarias. Una de ellas es deudora de Boecio, quien entiende que es la divina providencia la que está detrás del movimiento de la fortuna. Comprendida de este modo, no hay “buena” o “mala” fortuna, del mismo modo que no puede hablarse de que un revés de la fortuna sea “injusto”. En todo caso, Dios recompensa a los virtuosos, castiga a los malvados y, cuando presenta inconvenientes en la vida de los buenos hombres, simplemente significa que está poniendo pruebas y enseñanzas en sus caminos para convertirlos en mejores. La historia popular del rey soberbio a la que aludíamos al comienzo de este capítulo como fuente de inspiración shakesperiana cuadra bien en este esquema. La otra forma de leer esta apelación a la fortuna consiste en concebirla como la inevitable pérdida que sufrirán aquellos hombres y mujeres que, en lugar de haber sido bendecidos con los bienes de la naturaleza (por ejemplo, la honestidad, como es el caso de Cordelia, Edgar y el propio Kent), solo poseen los provistos por ella (hablamos aquí del vertiginoso ascenso de las hermanas, Oswald y Edmund). Estos bienes artificiales como la riqueza o la posición jerárquica adquirida no tienen ni la transparencia ni la estabilidad propias de las virtudes provistas por la naturaleza. Un buen corazón va a resistir contra viento y marea y continuará siendo del mismo modo, e incluso logrará vencer las adversidades¹⁴⁴.

La apelación a la fortuna por parte de Kent es retomada después por el *fool* cuando finalmente se encuentran dos escenas más tarde. Nótese que aquí vuelve a presentarse un mecanismo de repetición: el conde fue el primero en advertirle a Lear que las decisiones que tomaba eran una locura. En lugar de ser escuchado, fue expulsado. Cuando el *fool* entra en escena arguye prácticamente lo mismo que Kent y lo hace de una manera más jocosa, pero no por ello menos cruda. Aquí, luego de la apelación a la fortuna por parte de Caius, nos topamos con una reflexión en torno a ella por parte del *fool*: “Si el padre es harapiento / sus hijos ni lo miran; / si el padre es opulento / sus retoños lo admiran; / Fortuna, puta cierta, / no abre al pobre la puerta” (2.4.46-51 [2.2.238-43]¹⁴⁵). Aquí la referencia ya no es tanto a la rueda a la que apelaba Kent en su soliloquio, sino la diosa caprichosa que inspira en parte a Maquiavelo en su célebre capítulo XXV de *El*

¹⁴⁴ Como indica Mack (2005, pp. 53-54), este es un punto de conexión interesante con una comedia como *Como gustéis*, en la que el joven Orlando logra vencer al luchador profesional Charles. Su condición natural vence a la artificiosa educación que pudo haber obtenido el cortesano.

¹⁴⁵ Como explicamos oportunamente, en el segundo acto hay algunas controversias acerca de la división escénica. No entraremos en una discusión que dejamos a las y los eruditos. Optamos por poner entre paréntesis la división escénica que propone la traducción al español (más accesible a quienes leen esta investigación) y entre corchetes la división del cuarto y el folio.

*Príncipe*¹⁴⁶ y en los versos que le dedica¹⁴⁷. La idea de que la Fortuna es una mujer inconstante se pone de manifiesto en el apelativo que usa el *fool* y que sugiere Maquiavelo. La Fortuna les cierra la puerta a los pobres, es decir, a los venidos en desgracia (Cordelia, Kent, Edgar y ahora el propio Lear), pero también a todos aquellos que nunca logran “subir” a su rueda, es decir, a todos los pobres y rústicos cuyo destino parece estar zanjado de una vez y para siempre por aquellos que sí lograron entrar en el círculo de la Fortuna. Los *fools* y los *clowns*, dijimos en su momento, funcionan como un vínculo no oficial entre el eslabón más bajo y el más alto de la jerarquía. El bufón le está haciendo saber a Lear que está entrando a la vida de esos eslabones más bajos, históricamente relegados y olvidados por los altos rangos. “Recién ahora –parece decirle el *fool* al rey– vas a saber lo que es vivir allí abajo con la Fortuna dándote la espalda”. ¿Cómo actuar cuando todas las posibilidades están vedadas? ¿Cómo actuar si no es posible acceder a lo mínimo indispensable?

Lo último que queremos indicar de este soliloquio que nos deja Kent disfrazado de rústico es un nuevo señalamiento al sentido de la vista que, como las y los lectores ya habrán notado a esta altura del partido, es una especie de mantra que se despliega a lo largo de la obra. Por supuesto, podríamos pensar que Caius está haciendo referencia simplemente a su cansancio físico y a la necesidad que cualquier hombre o mujer tienen de dormir, pero la insistencia no deja de llamar la atención. Los ojos están cansados, sobrefatigados, pesados. Recordemos que el conde ha logrado ver desde un comienzo los traspies de Lear y, a pesar de sus maltratos, ha decidido acompañarlo. Se trata, como

¹⁴⁶ Nos referimos a la sección que reza: “es mejor ser impetuoso que respetuoso, porque la fortuna es mujer, y es necesario, si se la quiere tener sometida, atracarla y golpearla. Y se ve que esta se deja vencer más por estos que por quienes proceden fríamente. Y sin embargo siempre, como buena mujer, es amiga de los jóvenes, porque son menos respetuosos, más feroces y la dominan con mayor audacia” (2013, p. 135).

¹⁴⁷ En el poema que dedica a la Fortuna, Maquiavelo dice: “esta voluble criatura / suele con mayor fuerza oponerse / allí donde ve que la naturaleza es más fuerte. / [...] Esta muchas veces tiene al bueno bajo sus pies, / mientras enaltece a los malvados; y si alguna vez te promete / algo, jamás te lo mantiene. / Y pone patas para arriba, según parece, / a reinos y a estados, y priva a los justos / del bien que en larga medida entrega a los injustos” (2010, pp. 239-240). Hay algunos elementos interesantes para analizar de estas líneas a la luz de lo que estamos diciendo en relación con *Rey Lear*. La fortuna arremete con fuerza allí donde la naturaleza es más fuerte. Esto nos indica dos cosas: por un lado, que la Fortuna es más inclemente con quienes se obcecán en ser de determinada manera y no tienen la maleabilidad suficiente como para actuar en consonancia con los tiempos que corren atendiendo a la singularidad del caso (para decirlo en términos maquiavelianos, con quienes no comprenden la verdad efectiva de la cosa). Por otro lado, que quienes sufren con mayor frecuencia estos reveses son los justos, es decir, quienes son incapaces de torcer su corazón con el objeto de aprovechar la ocasión. ¿No es esto justamente lo que les sucede a Cordelia, a Kent y a Edgar? Son los personajes más fieles a sus naturalezas honradas y son quienes más sufren los golpes de la fortuna. Siguiendo la retórica maquiaveliana, diríamos que no son buenos actores políticos en el sentido de que no pueden entrar al mal cuando la historia les exige que lo hagan. El mundo, en efecto, está cambiando hacia un espacio político que pondera más a la apariencia que al ser y, en este sentido, son personajes anacrónicos con su propio tiempo.

sugiere Maynard Mack, de una figura alegórica típica de las obras morales del medioevo: la Virtud, la Piedad o la Caridad atrapadas en un cepo y reflexionando acerca de las miserias de su tiempo. Como bien aclara el crítico, esto no quiere decir que las y los espectadores (y ni siquiera el dramaturgo) del Londres jacobeo recordaran las obras en las que efectivamente esto se había puesto en escena, “pero el hábito de pensamiento que representaban y todo el legado de cultura medieval del que formaban parte garantizaban la posibilidad de que cualquier episodio, en el tablado o en la vida, pudiera ser tomado como ejemplar y emblemático” (Mack, 2005, p. 57).

La siguiente escena es muy relevante para nuestra investigación, ya que es la que introduce un nuevo personaje bufonesco: el pobre Tom. Reproducimos y analizamos oportunamente el soliloquio en el que Edgar decide llevar a cabo esta transformación: ante una muerte segura, el joven resuelve hacerse pasar por loco¹⁴⁸. Aquí solo agregaremos por el momento que, como sostiene Jean Howard, el pobre Tom es una de las figuras más complicadas de toda la obra: es “la concatenación teatral de varias formas de sufrimiento corporal y humillación social” (2022, p. 63). En efecto, como dice en el soliloquio, Edgar requiere una terrible transformación física que permita que los otros personajes no lo reconozcan como a un joven noble: se cubrirá con basura, enredará su pelo, rasgará sus ropas, se cubrirá con tierra y rasguñará y tajaré su piel. Su cuerpo precisa ser irreconocible para los otros personajes, pero identificable para las y los espectadores con una figura popular de los tiempos del propio Shakespeare: los locos pordioseros. Además, Edgar condensa en sí mismo dos tipos de humillaciones: la de haber sido expulsado de su entorno cortesano por su propio padre, y la de ser un vagabundo mendigo tenido por loco.

Mientras Lear intenta hacerse lugar en el castillo de Regan y Cornualles, el *fool* y Kent mantienen una conversación que sirve para hacer tiempo y para que el bufón siga desplegando su astucia:

Te enviaremos a la escuela con una hormiga, para que te enseñe que no hay que trabajar en invierno. Todos los que siguen sus narices son guiados por sus ojos, salvo los ciegos; y no hay una nariz entre veinte que no pueda oler al que apesta. Suéltate cuando una rueda grande vaya colina abajo, no sea que te rompas el cuello por seguirla; pero deja que la grande que va subiendo te arrastre tras ella. Cuando un

¹⁴⁸ Ver sección 2.1.3. Hay paralelos en la dramaturgia shakesperiana. El más evidente y conocido es el príncipe Hamlet. Uno más marginal es Lucio Junio Bruto, quien aparece sobre el final de *La violación de Lucrecia* para despojarse de sus atavíos otarios y organizar el levantamiento contra los tarquinos. Los tres casos que nombramos son muy similares: son tres jóvenes nobles que ven peligrar su vida luego de que un familiar tomara ilegítimamente lo que por derecho les pertenecía. Para sobrevivir y esperar el mejor momento para actuar, estos jóvenes deciden aparentar ser locos.

sabio te dé un consejo mejor, devuélveme el mío; desearía que solo los locos [*knaves*] lo siguieran, ya que es un loco [*fool*] quien lo da.

Quien te sirve para lucrar
Que te acompaña aparenta;
Pronto te va a abandonar
Cuando empiece la tormenta.
Yo aquí me voy a quedar;
Deja a los cuerdos [*wise men*] volar;
El pillo [*knave*] se escapará;
El loco [*fool*] se quedará. (2.4.65-82 [2.2.257-74])

De nuevo estamos ante un conjunto de elementos de lo más interesantes. La apelación al invierno tiene que ver con el revés de la fortuna al que se está enfrentando el rey: necesariamente todo aquel que lo sirva en este momento obtendrá tantos frutos como quien labra la tierra en temporada fría. El que apesta en la oración que sigue es, sin dudas, Lear: todos pueden ver (u oler) que está lidiando con un tiempo tormentoso, excepto él mismo, que, como ya nos advirtió el bufón líneas arriba, es incapaz de apelar a su juicio, a sus sentidos o a su instinto. La siguiente afirmación incorpora a la emblemática rueda de la fortuna otra figura más: la de la piedra de Sísifo. El tormento de este personaje legendario es relatado en el canto XI de la *Odisea*: Sísifo estaba condenado a subir “un peñón monstruoso” hasta la cima de un monte, pero, cada vez que llegaba, la piedra retornaba al llano, obligándolo a subirla cada vez (2000, vv. 593-600). Al respecto, Agnès Lafont argumenta que esta reduplicación de la caída de Lear (por el giro de la rueda y por el descenso de la piedra) alude a los tormentos infernales que comienza a padecer el rey (2017, p. 114). Las numerosas referencias a bestias y monstruos o deformaciones de las vías naturales confirman esta lectura, ya que son alusiones que permiten construir un escenario cada vez más grotesco y cercano a la pesadilla. La última oración y los versos que siguen afirman la fidelidad del bufón hacia su amo. Como indica Foakes en la edición de Arden, parecería haber un rechazo por parte del *fool* de una sabiduría popular, a saber, que es mejor (i.e. más conveniente, sabio y estratégico) bajarse del barco antes de que comience la tormenta o que es mejor abandonar a aquellos a quienes la fortuna les da la espalda. Los sabios (*wise men*) harán, en efecto, eso ya que, en realidad, ellos son unos pillos (*knaves*). Solo los locos (*fools*) se quedan. Solo los *fools* acompañan incluso cuando la tormenta ha comenzado.

De hecho, es posible señalar dos tormentas en esta obra dramática: una metafórica que alude al tormento que vive Lear en su interior por las consecuencias de sus propios actos y una de carácter material que comenzará en el acto tercero, una vez que el rey sea expulsado de la casa de Regan. La primera comenzó con la partida del castillo de Goneril

y ahora está por arreciar. Ante la negativa de Regan y Cornualles a verlo, Lear comienza a desesperar. “¡Muera mi estado! [*Death on my state!*]” (2.4.109 [2.2.302]), grita apelando a la doble valencia de *state*: desea tanto la desintegración del reino¹⁴⁹ que ha legado a sus hijas como la culminación de su condición (*state*) miserable. A partir de aquí, el desgarramiento de Lear se vuelve cada vez más evidente y el *fool* comienza a interrumpir su lamento con disparates. El viejo rey reconoce el engaño de sus hijas, la Fortuna efectivamente no gira a su favor y todo parece darle la espalda. El *fool* no puede eliminar o resolver la tragedia de Lear, pero sí puede ayudarlo a lidiar con ella, mitigando el carácter calamitoso de los asuntos que lo aquejan para poder atenderlos y darles una respuesta.

En el momento en el que Regan vuelve a entrar a escena, el enfrentamiento con su padre no se hace esperar, y concluye rápidamente: “¡Oh, señor, estáis viejo! Se sostiene / vuestra naturaleza al borde de su límite; / debíais ser guiado y conducido [*ruled and led*] / por alguien que comprenda vuestro estado [*state*] / mejor que vos.” (2.4.144-8 [2.2.335-9]). Vemos en la forma en la que la hija del medio habla de qué manera se ha dado vuelta el mando (y, con él, el mundo). Lear, en lugar de guiar y conducir el reino y a sí mismo, debe ser sometido a una supervisión. Esta inversión termina de confirmarse unas líneas más abajo cuando el rey se arrodilla frente a su hija para implorarle vestido, techo y comida. El gesto (independientemente de si está cargado de ironía o no) es sumamente significativo. Como señala Howard, “arrodillarse mostraba respeto a personas que tenían un alto estatus o que estaban investidas de una significación institucional” (2022, p. 39)¹⁵⁰. Regan resta importancia a este gesto al considerarlo una “desagradable payasada [*unsightly tircks*]” (2.4.154 [2.2.346]), e insiste en que Lear se retire. La rencilla queda

¹⁴⁹ Es oportuno hacer referencia a algunas puntualizaciones que realiza Quentin Skinner en *El nacimiento del Estado*. Desde el siglo XIV hasta el XVI, el término *state* refería a la condición de un reino o una república, pero también al estado de majestad, a la elevada posición jerárquica y a la condición de magnificencia del rey. Según Skinner, “a la idea de que a los reyes ‘pertenece’ una cualidad distintiva de majestad subyacía la creencia predominante de que la soberanía está íntimamente conectada con la exhibición, de que una presencia majestuosa sirve como una fuerza ordenadora. Éste habría de probarse el más perdurable de los varios rasgos característicos del liderazgo político carismático, luego subvertido por la emergencia del concepto moderno de un estado impersonal” (2003, p. 24), proceso que, como dijimos, puso en marcha inadvertidamente el propio Lear. De todos modos, todavía no es posible detectar un sentido de *state* que apunte sin ambages a una institución en cuyo nombre se ejerce un gobierno legítimo (i.e. lo que hoy día conocemos como Estado), ya que todavía no se había formulado teóricamente la posibilidad de que el gobernante fuera una persona jurídica que represente a los gobernados. Lo que sí podía hallarse en el término *state* era la idea de que, si se pretendía conservar el reino, era preciso preservar el control de las instituciones existentes, control al que Lear renunció.

¹⁵⁰ Algunos directores de teatro y editores hacen arrodillar a las dos hermanas mayores al comienzo de la obra mientras enuncian sus falsos elogios con el objeto de acentuar esta inversión. Este momento tendrá, a su vez, su reparación sobre el final de la obra cuando Lear pretenda arrodillarse frente a Cordelia y ella no lo permita (4.7.57-9).

interrumpida por la llegada de Goneril, quien, ante la mirada estupefacta de Lear, se toma de la mano con su hermana. A partir de aquí, las hijas comienzan poco a poco a reducir el séquito de Lear hasta que finalmente la mayor espeta: “¿Qué necesidad / tenéis de veinticinco, o de diez, / o de cinco para que os atiendan / en una casa donde el doble tienen / órdenes de atenderos?” (2.4.257-9 [2.2.450-2]). Rápidamente, entonces, el séquito de cien personas que las hermanas habían convenido sostener al comienzo de la obra queda reducido a la nada.

Para las y los lectores contemporáneos, los motivos esgrimidos por Goneril y Regan son ciertamente razonables. ¿Qué sentido tendría que una persona sostenga y mude consigo una servidumbre tan numerosa cuando tiene en cada residencia un conjunto de personas que van a estar abocadas también a asistirle? El problema de este razonamiento es que, en principio, Lear no es cualquier persona. Es un rey. Pero la dificultad a la que se enfrenta es la que ya hemos señalado: al dividir la soberanía, se ha dividido a sí mismo y se ha despojado inadvertidamente de la majestad que le era propia. Lear puede, entonces, ser rebajado. La respuesta que proporciona el despojado rey es extraordinaria: los seres humanos tienen que ser *algo más* que la mera necesidad. Tiene que haber algo que dignifique a la humanidad, que no se reduzca a satisfacer las necesidades básicas. Si no se pondera esa diferencia, hombres y mujeres quedan degradados al estatus de las bestias. Aquí, evidentemente, se termina de dar el quiebre que disloca la subjetividad de Lear:

¡Aquí, dioses, me veis, un pobre viejo,
Tan cargado de penas y de años,
Y lamentable en ambos! Si vosotros
Sois los que me perturbáis los corazones
De esas hijas contra su propio padre,
No me volváis tan loco [*fool*] como
Para que lo soporte mansamente;
Imponedme algo de la noble cólera;
¡no dejéis que las armas femeninas,
Las lágrimas, manchen mi rostro de hombre!
Oh, no, brujas desnaturalizadas,
Tomaré tal venganza sobre ambas
Que el mundo... Voy a hacer tales cosas...
Cuáles aún no lo sé, pero serán
El terror de la tierra. Creeréis
Que lloraré. No, yo no lloraré.
(*se oye la tormenta distante.*)
Tengo causas de más para llorar,
Pero este corazón ha de romperse,
Antes que lllore, en cien mil pedazos.
¡Oh, loco! Me enloquezco. [*O fool, I shall go mad*] (2.4.269-83 [2.2.461-75])

La apelación de Lear es a los cielos, que desoyen sus súplicas (aunque rugen a la distancia¹⁵¹). Ya lo había advertido Edmund oportunamente: los hombres culpan a los astros por las consecuencias de sus propios actos¹⁵². Lo único que pide el rey a esta altura es no perder el juicio, ruego que tampoco será concedido. Si habíamos visto una inversión muy patente en las conversaciones entre Lear y sus hijas, aquí el giro es total: el rey se ha convertido en un mero animal que solo debe cuidar sus necesidades y se ha feminizado con las armas propias de las mujeres (las lágrimas). El patriarca ha cedido completamente al poderío de las hijas, antinaturales y masculinas, ataviadas con los lujos que otrora habían sido los del rey. El desenlace del discurso ante semejante trastocamiento es un lamento dirigido no ya a los dioses ni a las hijas, sino al *fool*. A fin de cuentas, serán los rústicos quienes lo acompañen en el diluvio.

La tormenta

Entremos, ahora sí, en la tempestad que signa todo el tercer acto y que coincide analógicamente con la pérdida de la razón del rey. Como dice un caballero que conversa con Kent al comienzo de la primera escena, Lear “lucha en su pequeño mundo humano [*his little world of man*] / por vencer la tormenta, el turbulento / ir y venir de la lluvia y el

¹⁵¹ Consideramos que esto es un gesto sumamente barroco por parte de Shakespeare. Para Elías Palti, el paso del Renacimiento al Barroco puede constatarse, entre otros aspectos, por el quiebre definitivo entre lo sagrado y lo profano: “la comunicación entre los dos planos se ha vuelto ahora imposible” (2018, p. 42). Lear suplica a los cielos, pero la única respuesta que recibe son los truenos de una tormenta distante. Esta, como veremos a continuación, se concretará en la escena siguiente para acompañar a Lear en su locura, pero dista mucho de ser la respuesta que él esperaba de los dioses. En todo caso, será la constatación de un orden que se encuentra totalmente trastocado. Es por este quiebre en lo sagrado y lo profano que la figura del mediador se vuelve fundamental durante el Barroco, ya que “es ahora el único que puede comunicar los ámbitos de lo sagrado y lo profano y restituir al mundo su unidad perdida” (ibid., p. 44). La del mediador es una figura desgarrada por su doble naturaleza. No podemos evitar señalar un posible paralelo entre el mediador y el bufón, que, como vimos, es un híbrido grotesco que se transforma de sapo en genio alado y conecta al cielo con la tierra, al Carnaval con la Cuaresma, al gobernante con los gobernados y a los actores con los espectadores. Él, al igual que el mediador, busca restituir un orden, aunque este nunca será igual al que se ha dejado atrás.

¹⁵² Esta denuncia es muy similar a la que hace Casio cuando pretende convencer a Bruto de unirse al grupo de los conjurados en *Julio César*. En el medio de la conversación, arguye: “Algunas veces / los hombres son los dueños de sus sinos. / Cuando no, no es la culpa de una estrella; / es nuestra, por habernos sometido” (JC, 1.2.139-41). Nótese que en ambos casos se trata de personajes determinados a actuar en contra de otro. Ellos entienden que no pueden quedarse en sus sitios a esperar que la historia se desarrolle, sino que se posicionan como actores políticos que pueden y deben torcer el curso de los acontecimientos. No hacer ni decir nada es, para Edmund y para Casio, una forma de consentir y aceptar una situación que los perjudica directamente. No deja de ser curioso que en ambos casos se trata de personajes conjurados, que urden planes en secreto para obtener alguna ventaja, aunque ninguno de los dos llega a ser completamente un villano: en el caso de Casio porque su amor por Bruto lo lleva a tomar malas decisiones que eventualmente lo terminan perjudicando, y en el caso de Edmund porque sobre el final se arrepiente de sus decisiones.

viento” (3.1.10-1). Este caballero dice además algo fundamental: que el único que acompaña al rey en este tremebundo escenario es su loco, “que procura con bromas aliviar [*labours to outjest*] / su herido corazón [*his heart-struck injuries*]” (3.1.16-7). El papel del bufón, como ya hemos dicho en más de una ocasión, no es simplemente hacer reír. Los elementos cómicos en los dramas shakesperianos lejos están de ser simples alivios cómicos de la pesadumbre de la trama. Si hasta aquí vimos que el bufón se lució en su carácter parresiástico gracias al que expresó de diversas maneras verdades “indigentes” (difíciles de aceptar pero que deben ser escuchadas), a partir de ahora veremos cómo se pone en funcionamiento la terapéutica del dolor.

Las declamaciones que Lear hace a lo largo del tercer acto tienen un constante cable a tierra: los sensatos consejos del loco, que revelan un perturbador cambio de roles. En lugar de hacer lo que cualquier persona sensata haría en su lugar (resguardarse, buscar refugio o pedir ayuda), el rey se somete a la inclemencia climática con los brazos abiertos y grita a los vientos, los truenos y el agua que arrecien su movimiento. Por su parte, el *fool* espeja su ruego con compasión: “Oh, tío, el agua bendita cortesana en una casa seca es mejor que esta agua de lluvia puertas afuera. Mi buen tío, adentro; pídele la bendición a tus hijas; esta es una noche que no se apiada de los cuerdos ni de los locos [*fools*]” (3.2.10-3). Repárese en el cambio de tono del bufón en comparación con sus intervenciones anteriores: frente a aquellas apreciaciones ácidas, el *fool* ahora ruega al enloquecido rey que se cuide, al tiempo que se niega a abandonarlo. El bufón se niega a incorporar los crueles tratos con los que los poderosos se tratan entre sí y lo han tratado a él mismo. En contraposición al rey y sus hijas mayores, el *fool* acompaña afectivamente a su amo sin pretender sacrificios de su parte. Pero Lear está sordo ante sus pedidos y anhela la destrucción del mundo humano. Su deseo es que la tormenta aplaste “a golpes el redondo mundo [*thick roundity o’ the world*] / y los moldes de la naturaleza [*nature’s moulds*]” (3.2.7-8). La elección de palabras por parte del rey es sumamente interesante, ya que *thick roundity* y *bellyful* (un término que usará un poco más adelante) hacen referencia tanto a la redondez del mundo como al embarazo. Esto nos da la pauta de al menos tres cosas: la confirmación de un mundo que es percibido como grotesco, el desprecio patente por parte de Lear hacia la capacidad de concebir propia de lo femenino y el profundo deseo que el orden natural sea trastocado.

Enseguida volveremos a estos puntos, pero continuemos el análisis de la obra y veremos cómo se van desplegando los tópicos. Kent interrumpe el vagabundeo del rey y su bufón para decirles que hay una cabaña cercana en la que pueden refugiarse, y es

entonces que se da una transformación inédita: Lear registra por primera vez en la obra el sufrimiento ajeno:

- Lear:** Estoy perdiendo la razón [*my wits*]. Ven, hijo.
¿Cómo estás, mi muchacho? ¿Tienes frío?
Yo mismo tengo frío. ¿Dónde está
Esa choza de paja, amigo mío?
Es extraña la astucia [*art*] que poseen
Nuestras necesidades. Ellas pueden
Hacer preciosas las cosas más viles.
Vamos a esa cabaña. Pobre loco [*fool and knave*],
Queda una parte de mi corazón
Que aún se aflige por ti.
- Loco:** El que conserva algún entendimiento [*wit*]
Debe gozar con la lluvia y el viento,
Aunque el viento sople con vesanía
Y aunque la lluvia llueva cada día.
- Lear:** Cierto, chico. (3.2.68-78)¹⁵³

El rey ahora posa su atención en las necesidades básicas, aquellas que había desdeñado momentos atrás. Ante el revés de la fortuna, lo más miserable puede hacerse precioso, sobre todo si permite que quienes “tienen una parte de nuestro corazón” puedan ser resguardados. ¿Es casual que Lear sea empático con la única persona que lo ha acompañado en los momentos más escabrosos que vivió? No lo creemos. Y el *fool* es

¹⁵³ Este gesto vuelve a repetirse un poco más adelante cuando Lear, en medio de la tormenta, se niega nuevamente a entrar a la cabaña que ofrece Kent, pero insiste en que entre el loco: “Muchacho, entra primero. / Tú, pobreza sin casa, vamos, entra. / [...] ¿Cómo podríais sin techo, el vientre hueco, / vuestros andrajos llenos de agujeros, / aguantar el rigor de la tormenta? / Me he preocupado poco de estas cosas. / Pompeyo, toma tu remedio; exponte / a sentir lo que siente el miserable; / que puedas arrojarles lo superfluo [*superflux*] / y así los cielos parezcan más justos” (3.4.26-36). Aquí no solo podemos ver la preocupación y la solidaridad con un subordinado, sino que además el gesto viene acompañado por una reflexión: “me he preocupado poco de estas cosas”. Parece estar en curso una autocrítica y una transformación. El tono es ciertamente cristiano, a pesar de ser una obra que teóricamente transcurre en el 700 a.C. En relación con esto, Debora Shuger indica que la plegaria de Lear tiene una carga interesante: “‘*Superflux*’ es de cuño shakesperiano, una traducción de un término técnico del canon legal medieval que refiere al porcentaje de los ingresos o bienes de una persona que se *debe* a los pobres” (1996, p. 53, el énfasis es de la autora). El Bardo se está valiendo de las *auctoritates* para recordarles a los ricos el vínculo moral que deben tener con los pobres. El cuerpo de los humildes se presenta en este discurso como un cuerpo trágico (con el vientre hueco, con vestimentas rasgadas, golpeados por la inclemencia del clima) que se contrapone a los festivos y grotescos cuerpos carnavalescos (ibid., p. 51). Lo notable de todo esto es que Shakespeare, en lugar de valerse de posiciones heterodoxas y heréticas para denunciar las prácticas avariciosas de los ricos (como lo supo hacer Menocchio), se sirvió de las palabras de las autoridades de la iglesia medieval que se preocupan por la caridad cristiana. Piénsese, por ejemplo, en el siguiente pasaje de la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino: “los bienes superfluos, que algunas personas poseen, son debidos por derecho natural al sostenimiento de los pobres, por lo cual Ambrosio, y en el *Decreto* se consigna también, dice: ‘De los hambrientos es el pan que tú tienes; de los desnudos, las ropas que tú almacenas; y es rescate y liberación de los desgraciados el dinero que tú escondes en la tierra.’” (2.2.66.7). La plegaria de Lear es sumamente provocadora en una época como la jacobea, en la que los ricos están haciendo gala de sus posesiones. La astucia de Shakespeare radica en hacer una denuncia apelando a un cuerpo de pensamiento que no puede ser censurado.

receptivo a este cambio respondiendo con una canción¹⁵⁴ que devuelve al rey lo que piensa que está perdiendo: el bufón empieza (“el que conserva algún entendimiento [*wit*]”) allí donde el rey había comenzado (“estoy perdiendo la razón [*my wits*]”). Los que conservan el *wit* son aquellos que, como el rey, gozan con la lluvia y el viento. ¿Acaso cree el bufón que el rey está cuerdo? Probablemente no, pero no importa. Lo que busca es devolverle alguna tranquilidad que lo lleve a aceptar el refugio hasta que pase la tormenta. El bufón quiere que el rey vuelva a ser un actor en el mundo, pero para lograrlo es preciso que Lear supere su dolor y comprenda que aquello que lo llevó al lugar en el que está ahora es el resultado de cómo se han estructurado las relaciones humanas hasta el momento. Las verdades indigentes enunciadas con juegos de palabras y canciones en los dos primeros actos y la terapéutica del dolor que el bufón pone en funcionamiento en el tercero contribuyen a reconocer el conflicto de la pluralidad humana y a pensar en formas alternativas de acción que no se restrinjan a las conocidas. El cierre de esta escena es con el *fool* en soledad sobre el tablado haciendo una profecía¹⁵⁵: “Tiempo vendrá, quien viva lo verá, en que con los pies se caminará” (3.2.92-3). Como bien dirá Regan en un particular momento de lucidez en el quinto acto, “muy a menudo los bufones [*jesters*] demuestran ser profetas” (5.3.73). El loco profetiza que se alcanzará una nueva armonía, pero no todos podrán apreciarla (“quien viva, lo verá”). Como veremos, para el final de la obra, la mayoría de los personajes habrá muerto (las tres hermanas, Edmund, Lear), habrá sido mutilado (el conde de Gloster) o habrá desaparecido (el bufón mismo).

La cuarta y la sexta escenas de este acto revisten una gran importancia para nuestra investigación. En ellas nos topamos con el ingreso de Edgar (el pobre Tom) a la corte de rústicos de Lear, con el juicio ficticio que el rey hace a sus hijas y con la misteriosa desaparición del bufón. Vayamos, entonces, por partes.

En el momento en el que el *fool* ingresa a la cabaña ofrecida por Kent se escucha un grito proferido por el pobre Tom. Asustado, el bufón sale de la choza y le recomienda a Lear que no entre porque adentro hay un espíritu. Ante el llamado de Caius, Edgar sale y Lear le pregunta: “¿Les diste todo a tus hijas / y has venido a parar en esto?” (3.4.48-9). El rey se ve reflejado en un personaje que, recordemos, se ha transformado en un loco vagabundo recientemente salido del Hospital de Bedlam con andrajos, cortes en la piel,

¹⁵⁴ Es preciso destacar que esta canción es una variación de la que Feste entona en el final de *Noche de Reyes*. El segundo y el cuarto versos son iguales, pero se modifican el primero y el tercero. Como indica Foakes, es posible que Robert Armin haya interpretado los dos papeles.

¹⁵⁵ Este cierre aparece únicamente en el folio. Como en ocasiones anteriores, no entraremos en la controversia en torno a su autenticidad y nos limitaremos a analizar la letra de las fuentes.

lleno de tierra y despeinado. A pesar de que Tom no contesta a la pregunta de Lear, el rey insiste: “¡Qué! ¿Sus hijas lo trajeron a este estado? / ¿No salvaste nada [*nothing*]? ¿Lear diste todo [*all*]?” (3.4.62-3). Kent y el *fool* empiezan a mirar con algo de preocupación toda esta escena. El primero intenta advertirle a Lear lo que está a la vista de todos: “Señor, no tiene hijas” (3.4.68). El bufón, por su parte, se encuentra tan rodeado de locos que no puede más que admitir que “esta noche helada nos va a volver a todos dementes o locos [*fools and madmen*]” (3.4.77). El rey hace oídos sordos a estas apreciaciones: quiere saber quién es y cuál es la historia de Tom.

Lo que sucede a continuación es extraordinario. Tom articula un monólogo en el que se describe a sí mismo como un pecador y una encarnación de los pecados capitales¹⁵⁶. Los excesos de los que habla reflejan tanto a la corte jacobea como a la de Lear, y el propio rey se hace eco de ello:

Tú estarías mejor en una tumba que enfrentando con tu cuerpo desnudo estos excesos de los cielos. ¿El hombre no es más que esto? Considéralo bien. Tú no le debes seda al gusano, ni piel a la bestia, ni lana a la oveja, ni perfume al gato. ¿Eh? Aquí hay tres que somos más sofisticados; tú eres la cosa misma [*the thing itself*]. El hombre sin vestir no es más que el pobre, desnudo bípedo animal que tú eres. ¡Fuera, fuera, cosas prestadas! Vamos, desabotonaos (*Arrancándose sus ropas*). (3.4.99-108)

Frente a la exaltación humanista de los grandes dones del hombre, Lear expone la fragilidad de una humanidad abyecta. Como señala Laurie Shannon, con la desnudez y el saldo de la deuda a lo que los animales le habían prestado (la seda, la piel, la lana y el perfume), el rey transforma al hombre en un ser sin propiedades ni atributos: un desnudo bípedo animal (2009, p. 196). El único que encarna “la cosa misma” es el pobre Tom, quien, en su disfraz, se ha deshecho de todos sus atavíos¹⁵⁷. Caius, el bufón y el enloquecido Lear, a pesar de habitar una rusticidad sin precedentes en sus vidas, son los personajes más sofisticados de la escena. Ante esta evidencia, el rey decide desnudarse y

¹⁵⁶ Para esta analogía, Shakespeare se sirve de la posibilidad patente en su época de que los hombres degeneren en bestias. Esta cercanía convertía en símbolos a determinados animales. Edgar dice que era “un cerdo por mi pereza; un zorro por mi astucia; un lobo por mi voracidad; un perro por lo rabioso, un león para la presa” (3.4.91-2). Vemos aquí la encarnación de la gula y la pereza (cerdo), de la soberbia (zorro), de la avaricia (lobo), de la ira y la envidia (el perro rabioso) y la lujuria (león). El Bardo se está haciendo eco de los usos que Harsnett hace en su *Declaración*. Al respecto, puede revisarse el texto de Frank W. Brownlow (1993) que contiene una versión modernizada del texto de Harsnett y un capítulo dedicado a lo que Shakespeare hace con esa obra en esta pieza dramática (cap. 6, pp. 107-132). Lo que nos interesa aquí de la comparativa es que exalta algo que ya hemos señalado en varias ocasiones: la caída de Lear en todos los sentidos posibles (desde rey a mendigo y desde hombre a menos que bestia).

¹⁵⁷ Consideramos que esto constituye una ironía que resalta el carácter grotesco e incipientemente barroco de la obra. La “cosa misma” o “cosa en sí” se transforma aquí en un artificio y una máscara. Incluso cuando parece que se ha alcanzado el ser desprovisto de atributos, se trata en realidad de un personaje noble venido en desgracia y disfrazado de loco para sobrevivir. La humanidad parece estar cada vez más lejos de conocerse a sí misma.

quien lo contiene nuevamente es el *fool*: “Tío, te lo suplico, sosiégate; es una mala noche para nadar” (3.4.108).

Esta conmovedora escena es interrumpida por el ingreso de Gloster. Edgar cambia el foco y ya no se dirige a Lear, sino a su padre, quien no lo reconoce. A partir de este momento se evidencian sin mayores dificultades los ecos del texto de Harsnett contra los exorcismos: el pobre Tom comienza a nombrar demonios a diestra y siniestra, mientras entona invocaciones y hace referencia a prácticas heréticas y paganas. Gloster está espantado ante este escenario e intenta convencer al viejo rey de que lo acompañe. Pero Lear, ya acomodado en el punto más bajo de su caída, prefiere conversar con el enloquecido y poseso Tom:

Lear: Dejadme que primero hable un momento con este filósofo. Di, ¿qué es lo que provoca el trueno?

Kent: Mi señor,
Aceptad esa oferta; id con él.

Lear: Antes voy a cambiar unas palabras
Con el docto tebano. (3.4.150-4)

¿A qué se refiere Lear con “este filósofo” y “el docto tebano”? El rey parece tener un especial interés por el apelativo, considerando que lo repite pocas líneas más adelante (168) y lo reversiona nuevamente como “buen ateniense” (176) justo antes de terminar la escena. En apenas veinte líneas en verso encontramos que el protagonista de este drama trata de filósofo a un personaje disfrazado de loco. Quien ha prestado atención a este hecho ha sido F. G. Butler (1986), quien sostiene que, cuando Lear habla del “buen ateniense”, está pensando en Diógenes (que, aunque era de Sinope, hizo de Atenas su hogar) y, cuando habla del “buen tebano”, tiene en mente a Crates, un discípulo de Diógenes. Estos dos personajes históricos solían tener apariciones conjuntas en la literatura del período y eran considerados los símbolos de la filosofía cínica. Sin intenciones de entrar en los detalles de una escuela con aristas tan complejas como apasionantes, lo que debemos recordar como lectores de Shakespeare es el rechazo por parte de los cínicos hacia las formas de sociabilidad habituales y la ponderación de una vida frugal y acorde a la naturaleza. El repentino interés de Lear por esta filosofía nos obliga a posar la mirada en su rechazo previo a Cordelia, quien había sido comparada con los escitas y las Amazonas. Estamos, sin dudas, ante una transformación plena de Lear. Hasta hace un momento veíamos cómo condenaba a su hija menor por no hacer uso de la artificiosa retórica para elogiarlo y cómo se apegaba a su séquito de cien caballeros y

rogaba a sus hijas mayores que no razonaran la necesidad del lujo ya que eso era lo que distinguía a los humanos de las bestias. Ahora, en el ojo de la tormenta (climática y anímica), Lear se desprende por completo de todo lo que lo definía como rey y busca asociarse a la escuela de los filósofos que más empeño pusieron en parecerse a perros¹⁵⁸.

La comitiva de rústicos guiados por Gloster se muda, entonces, a una granja. Edgar entra a escena hablando de los demonios que lo poseen y de inmediato el *fool* formula una curiosa pregunta:

Loco: Por favor, tío; dime si un loco [*madman*] es un noble [*gentleman*] o un plebeyo [*yeoman*].”

Lear: ¡Un rey, un rey!

Loco: No; es un plebeyo que tiene por hijo a un caballero; porque es un loco plebeyo aquel que hace a su hijo caballero antes de serlo él. (3.6.9-14)

El bufón parece estar haciendo un comentario sardónico sobre sus dos interlocutores: Edgar y Lear. Si consideramos que el noble es el rey y el plebeyo es el pobre Tom, el *fool* puede estar advirtiéndole a Lear que está repitiendo sin darse cuenta un exceso de confianza hacia una persona a la que no conoce lo suficiente. El rey se ha ubicado como aprendiz del “buen ateniense”, se ha convertido simbólicamente en el hijo de un plebeyo. Pero Lear no lo escucha. Comienza a imaginar que sus hijas mayores están sufriendo en el infierno. Pero el *fool* insiste: “Loco es aquel que confía en la mansedumbre de un lobo, en la salud de un caballo, en el amor de un muchacho o en el juramento de una puta” (3.6.18-9). El bufón no confía en el extravagante personaje del pobre Tom. De hecho, es el único que parece estar viendo el peligro de que el rey se vincule tan estrechamente con alguien que está simulando ser poseído. Por supuesto, no podemos más que sospechar que el bufón se percata de esta impostura (no hay ningún pasaje en el que lo denuncie de manera explícita). Lo vea de esta manera o no, sí parece ver un peligro patente en este vínculo: a fin de cuentas, es gracias al contacto entre Lear y Tom que el rey terminará no solo de perder la cabeza, sino de despreciar todo orden. Dicho de otro modo, la transformación de Lear se vuelve demasiado extrema.

¹⁵⁸ No creemos que sea casual que, apenas comenzada la obra, el bufón haya ligado directamente a la verdad con el perro. Verdad que, recordemos, era azotada, despreciada y reemplazada por su contrario (la perra, la mentira). Luego de una agónica transformación, Lear quiere ser acompañado por un perro, que es la cosa en sí. Es decir, desea alcanzar la verdad. Lo que todavía no ha podido ver es que ese “perro”, esa “cosa en sí”, esa verdad es, en realidad, un noble caído en desgracia y disfrazado de loco.

Este punto álgido se evidencia en el *mock trial*, en el juicio ficticio que Lear despliega a continuación contra sus hijas mayores¹⁵⁹. Lo reproducimos *in extenso* dada la complejidad del pasaje:

- Lear:** Habrá que hacerlo. Las llevaré a juicio ahora mismo.
(*A Edgar*) Ven, siéntate aquí, ilustre juez.
(*Al loco*) Tú, sapiente señor, siéntate aquí.
Y, ahora, ¡vosotras, las zorras!
- Edgar:** ¡[Vedla] cómo se queda allí, mirando! ¿No querías [ojos] en tu proceso, señora?
(*Canta*) Cruza sobre río, Beba, hacia mí...
- Loco:** (*Canta*) Que su bote se acaba de rajar,
Pero ella no debe confesar
Por qué hacia ti no se anima a cruzar.
- Edgar:** El maldito diablo persigue al pobre Tom en la voz de un ruiñón. Hoppedance¹⁶⁰ le grita en el vientre de Tom por dos arenques blancos. No graznes, ángel negro, que no tengo comida para ti.
- Kent:** ¿Cómo estáis, señor? No estéis tan perplejo.
¿Queréis descansar sobre estas almohadas?
- Lear:** Antes veré su juicio. Presentad los testigos.
(*A Edgar*) Tú que llevas la toga de la Justicia, toma tu lugar;
(*Al loco*) y tú, su socio en imparcialidad,
Siéntate al lado suyo en ese banco.
(*A Kent*) Estáis también en comisión; sentaos.
- Edgar:** Actuemos con justicia. [...]
¡Purr! El gato es gris.
- Lear:** Que la juzguen primero; es Goneril;
Yo juro ante esta honorable asamblea
Que ella pateó al pobre rey su padre.
- Loco:** Venid aquí, señora. ¿Os llamáis Goneril?
- Lear:** No lo puede negar.
- Loco:** Oh, perdonadme; os tomaba por un taburete [*joint-stool*].
- Lear:** Y aquí hay otra cuyo aspecto perverso
Dice de qué materias está hecho
Su corazón. ¡Detenedla! ¡Armas, armas!
¡Espadas, fuego! Hay corrupción aquí.
¿Por qué, mal juez, dejaste que se escapara? (3.6.20-55, traducción modificada)

Tras haberse resguardado de la tormenta en una granja, entonces, Lear decide enjuiciar a sus hijas mayores, a pesar de su ausencia. “De la nada, nada viene”, había establecido con anterioridad. Y podríamos reformular: en un juicio que no es un juicio no puede hacer su aparición la justicia. Pero los necios, contraponiéndose a ese impetuoso Lear del comienzo de la obra, deciden acompañar al enloquecido rey en la querrela. Él convierte al pobre Tom en juez y al bufón y a Caius en miembros del jurado. Todos entran

¹⁵⁹ Este juicio no aparece en el folio y ha sido objeto de controversia para la crítica especializada. Un *racconto* de las discusiones puede revisarse en la retrospectiva que realiza Reginald Foakes (2008) defendiendo la inclusión de estas líneas en su edición de 1997.

¹⁶⁰ Es el nombre de uno de los tantos demonios a los que alude Edgar.

en comisión, pero se trata de un jurado de locos: Edgar, luego de seguir la corriente y denunciar una actitud altanera por parte de las hijas, empieza a entonar una canción folklórica que será completada por el bufón en tono sardónico y lascivo. ¿Qué sentido tiene esto? Probablemente se trata de un intento de distraer al rey para apartarlo de esta vana búsqueda de lo que cree que es la justicia (Howard, 2022, p. 70). El único que visiblemente intenta contener la situación que a toda vista está desbordada es Kent, pero es desoído por un viejo rey demasiado convencido de la necesidad de este proceso.

Curiosamente, como nota William Gulstad (1994), nunca se explicitan los cargos por los que el rey quiere enjuiciar a sus hijas. Solo dice que Goneril lo ha pateado, algo que de hecho no sucedió, a menos que lo entendamos en un sentido metafórico. Esta situación se complejiza con la declaración que el bufón pide *in absentia* a la hija mayor. El *fool*, en contraposición a Caius, sí parece comprender lo que su amo necesita, así que continúa con el juicio, aunque lo hace de una manera irónica: le dice a “Goneril” que la ha confundido con un taburete. Como indica Steven Doloff (1989), esta referencia tiene una doble carga simbólica: los *joint-stool* eran los taburetes sobre los que se sentaban los acusados de posesiones simuladas (como las que denuncia Harsnett) y eran los objetos que las brujas dejaban tras de sí cuando escapaban. Los cargos hacia las hijas, decíamos, se complejizan: si Lear ya había denunciado la desnaturalización de Goneril y Regan describiéndolas como monstruos y comparándolas con animales, ahora también nos topamos con un elemento que sugiere brujería. De hecho, esto explicaría lo que denuncia el rey a continuación: que sus hijas han desaparecido repentinamente.

Recapitulación

Lear, entonces, pierde el juicio, en todos los sentidos de la expresión, e imagina que sus hijas han logrado escapar del proceso. En contra de lo que habría creído el rey del comienzo, cierta justicia se asoma de este proceso ficcional. Tres personajes habían quedado reducidos a la nada: Cordelia, cuando se niega a convertirse en una adúladora de su padre; Edgar, cuando su nombre queda mancillado por su hermano, y el bufón, cuando recomienda prudencia al Rey. El *fool* es el que ayuda a Lear a sobrellevar las traiciones en las que se ha visto implicado y se convierte en su fiel consejero incluso en los momentos más oscuros. Cordelia, por su parte, encarna la última esperanza de todos los personajes que han sido traicionados, la única que puede terminar con la sombría trama, persuadiendo al rey de Francia de que intervenga en favor de su padre. Ni Cordelia ni el

bufón logran su cometido. Cordelia muere apresada por Edmund, condenada a la horca por orden de sus hermanas. El bufón desaparece luego del juicio, sin dejar trazas de tinta en la obra¹⁶¹.

¿Por qué sucede esto? No podemos más que hacer conjeturas al respecto. Parafraseando a Jeffrey Kahan (2008, p. 355), podríamos decir que Shakespeare no solo busca mostrar los límites de los personajes y la capacidad que tienen de transformarse en sintonía con el tiempo loco que viven, sino que además nos invita a nosotros (lectores y espectadores) a examinar cuán dispuestos estamos a cambiar (o a aceptar que se modifique) el conjunto de normas morales y parámetros de acción a los que estamos habituados. Recapitulemos y ordenemos algunas ideas. Lear, decíamos, se embarcó en un cambio enorme: al comienzo nos enfrentamos a un rey tan seguro de su majestad que estuvo dispuesto a repartir su herencia en vida y, así, tener un tiempo de vacaciones. Jubilarse. Pero no son los tiempos, los de Lear ni los de Shakespeare, de jubilarse, y por lo tanto las hijas del rey deciden desposeerlo. En el momento en el que Lear comienza su estancia en el castillo de Goneril se inicia una caída que encontrará su punto más hondo en la tormenta y el *mock-trial*. En ese camino cuesta abajo del rey fue despojándose de todo aquello que otorga cierta dignidad a los seres humanos y los distingue del reino animal. Abrazó en el trayecto a la filosofía cínica de Diógenes y Crates, que ponderaba la vida en la naturaleza en detrimento de los artificios de la vida en sociedad. Pero, no contento con eso, esta transición se coronará en el camino hacia el cuarto acto con –valga la redundancia– la corona de hierbas y malezas silvestres que Lear hará para sí mismo (4.4.1-6). Esta corona “no significa un retorno al sencillo y sano mundo rural, como el de las comedias románticas, sino a un mundo anterior al que las artes (y en particular la agricultura) trajeron la civilización” (Butler, 1989, p. 401). La transformación del rey fue demasiado radical: tal vez, el momento oportuno para detenerse habría sido aquel en el que el bufón comenzó a pedirle cordura, antes de la aparición de Edgar. Pero Lear deja atrás el gesto caritativo y humilde que había alcanzado en ese momento para abrazar un

¹⁶¹ Es interesante la interpretación que Akira Kurosawa hace de esta obra en su versión cinematográfica *Ran* (1986), en la que el bufón se encuentra presente hasta la última escena de la película. Luego de la muerte de Hidetora (Lear) y de su hijo menor Saburo (Cordelia), Kyoami (el bufón) maldice y reclama al cielo en tono ático: “¿Estáis tan aburridos ahí arriba que debéis aplastarnos como hormigas? ¿Es tan divertido ver llorar a los hombres?”. La respuesta del fiel Tango (Kent) no se hace esperar: “No pueden salvarnos de nosotros mismos”. En efecto, los sucesos trágicos son la consecuencia de las propias decisiones de Hidetora. Resulta iluminador que las figuras del bufón y de Tango aparezcan espejadas constantemente y, cuando Kyoami ya ha entrado en desesperación y en una profunda melancolía (es notable la cantidad de veces que llora la locura del patriarca), es Tango quien encuentra una solución viable, no sin antes reconocer que ambos se encuentran en la posición marginada por el solo hecho de decir la verdad.

estado de naturaleza con cariz hobbesiano, en el que la familia no es posible ni deseable, en el que no puede distinguirse el bien del mal, en el que los crímenes no tienen castigo, en el que no puede concretarse la esperanza de conseguir mediante el trabajo lo que es necesario para una vida cómoda (4.6.96-127, 146-51). ¿Podemos aceptar una transformación tan radical? Eso queda a examen de cada intérprete. El bufón parece poner un límite que se manifiesta en su ausencia, esto es, en el reconocimiento de que ya no podía acompañar a Lear en este camino. Si bien sus intervenciones finales lo muestran atento a su amo hasta el último momento, reconoce que su accionar ha llegado a un límite. Ya no puede hacer más nada por un rey que ha cedido demasiado rápido al vértigo de la tragedia.

Pocos quedan para contar lo que ha sucedido, pero, entre ellos, está Edgar: el tercer personaje que había quedado reducido a la nada por las malas decisiones de los jerarcas. Rebajado a un personaje bufo, encontrará la forma que le permitirá salvar a su propio padre cuando se encuentre en su momento más lóbrego (4.1, 4.6) y alzarse finalmente contra su hermano Edmund (5.3). Pero, como indicamos oportunamente, el hecho de que se haya transformado en un personaje con tintes bufonescos (en el sentido de que simula una locura que bien podría ser patológica) no lo convierte de derecho en bufón. Las intervenciones del pobre Tom lejos están de caracterizarse por la sutileza y la astucia con la que acciona el bufón profesional. La falta de tacto y de empatía ante el sufrimiento ajeno llega a la crueldad cuando trata con padre. Por supuesto, no pretendemos negar que el conde de Gloster había tomado decisiones tan malas como las de Lear, pero tampoco deja de ser cierto que el viejo conde había recibido un castigo francamente desmedido en una de las escenas más sangrientas de la poesía del Bardo (3.7). En un acto de maldad gratuita que contraviene todas las normas de la hospitalidad, Regan y su marido le arrancan los ojos a Gloster y lo expulsan de su propia casa. En la intemperie, el conde es guiado por un anciano hasta encontrarse con su hijo disfrazado, pero nuevamente es incapaz de reconocerlo. Desesperado y entregado plenamente a la tristeza, Gloster le pide ayuda al pobre Tom para subir a un acantilado: arrepentido de todas sus acciones, aplastado por una culpa terrible, el conde busca terminar con su vida. Edgar accede a ayudarlo: le hace creer al anciano engeguécido que están en un camino ascendente y, llegado a cierto punto, le dice que salte. Por supuesto, se trata de un engaño que funciona como una anagnórosis paralela a la que hace Lear con su tortuoso paso por la tormenta. Edgar le hace creer que un milagro lo ha salvado y se dice a sí mismo que juega con la desesperanza de su padre para curarlo (4.6.32-3). Pero Gloster ya había reconocido en sí

mismo todos sus errores, simplemente buscaba realizar un acto que le permitiera terminar con su sufrimiento. ¿Por qué Edgar no se descubre a sí mismo en ese momento para perdonar a su padre? De nuevo, no podemos más que hacer conjeturas. De todos modos, más que dilucidar los motivos que llevan al mayor de los hijos del conde a comportarse con una crueldad innecesaria¹⁶², lo que nos interesa aquí es marcar la distancia de este impostado personaje bufonesco con la forma de actuar del bufón profesional. El *fool* nunca dejó de intentar que su amo recuperara la cordura y emprendiera una transformación necesaria para hacer de ese hostile mundo un hogar. Si el bufón no lo hubiera acompañado, muy probablemente Lear habría terminado de una manera similar al Edipo de Sófocles (personaje trágico que en su destierro condensa terriblemente a Lear y a Gloster). No obstante, logra sortear la tormenta gracias a su compañía y encontrarse finalmente con su hija menor, con la que puede reconciliarse antes de sus respectivas muertes. Y no solo eso: también puede recuperar algo de su antigua dignidad en el momento en el que Cordelia se niega a que su padre se arrodille y lo hace ella, restaurando en cierto grado el viejo orden natural (4.7.57-9).

El triunfo de Edgar sobre su hermano Edmund, seguido de la muerte de las tres hermanas y Lear, lleva al duque de Albania a solicitar un restablecimiento del reino que lo aparte de su “estado sangrante”¹⁶³. Pero aquí solo queda lugar a la tragedia. En este mundo descoyuntado y trágico, los seres humanos temen los cambios que acaecen en el mundo y, si existe intervención divina, será sólo contra el mundo terreno y en favor de la diversión de los dioses (4.1)¹⁶⁴. Lear, en efecto, muere con el cadáver de su hija Cordelia en brazos:

¹⁶² Esta escena tiene un notable paralelo en *El mercader de Venecia*. En la segunda escena del segundo acto, el anciano y ciego Gobbo sale a la búsqueda de su hijo Lanzarote (interpretado por un *clown*). El joven decide gastar una broma a su padre aprovechando su ceguera: se hace pasar por otra persona y le hace creer que su hijo ha muerto. Esta broma es, sin duda alguna, sumamente cruel. Afortunadamente termina rápido (2.2.27-60), en contraposición a lo que vemos aquí con Gloster y su hijo, quien estira el engaño hasta las últimas escenas de la obra. La broma es sin dudas una estructura cómica, que, en el caso de *El mercader*, es necesario que termine pronto antes de que se vuelva demasiado pesada. Cuando esto sucede, el *clown* deja de ser gracioso para los espectadores. Recordemos que los bufones buscan incomodarnos, pero esa incomodidad siempre está acompañada por una risa ambivalente. Esto es posible porque la obra pretende ser una comedia (aunque para muchos críticos es una *problem play*, pero no entraremos en esta discusión). En *Rey Lear* la broma es usada como una estructura cómica que permite resaltar los rasgos trágicos de la pieza y por eso necesita ser llevada al paroxismo.

¹⁶³ Es notable que aquí se da una repetición de la primera escena de la obra: Albania pide ayuda a Edgar y a Kent para gobernar el reino. Es decir, vuelve a proponer una tripartición. Pero Kent, como Cordelia, se niega: “tengo un viaje y pronto he de marchar; / mi amo me llama, y no me he de negar” (5.3.320-1). ¿A qué amo se refiere Kent? ¿Está anunciando que va a seguir a Lear en la muerte?

¹⁶⁴ No por nada el gran George Steiner define a la tragedia como “la plasmación dramática de una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno del mundo”, como aquella que muestra “la imagen del hombre como no deseado en la vida, como alguien a quien ‘los dioses matan por diversión como los chiquillos crueles matan moscas’” (2012, pp. 12-13).

¡Y mi pobre loquita se ha ahorcado [*my poor fool is hanged*]!
 ¡No, no, no, no hay vida! ¿Por qué habrían
 Un perro, una rata o un caballo,
 De tener vida, y tú nada de aliento?¹⁶⁵
 Nunca más volverás [Never, never, never, never, never].
 Os lo ruego, soltadme este botón.
 Gracias, señor. ¿Veis esto? ¡Oh, miradla,
 Mirad, sus labios, miradla, miradla! (*Muere*) (5.3.304-9)

Si resaltamos el “*fool*” al que hace referencia Lear es porque algunos editores han pensado que se refiere no a Cordelia, sino al bufón. Si bien ella muere en la horca, en ningún momento de la obra Lear se refiere a su hija de esa manera. ¿Será posible que Cordelia y el bufón que tanto la amaba se hayan enfrentado al mismo trágico final? Por supuesto, no lo sabemos. Pero lo que sí sabemos es que Lear parece haber llegado al destino que el *fool* quería para él: un lugar en el que los seres humanos sienten piedad por sus congéneres, una piedad rousseauiana que se reconoce más en el rostro y la mirada de otros hombres y mujeres que en el de un perro, una rata o un caballo. Pero esto es una tragedia y Lear ha llegado demasiado tarde. Como dice Edgar, “Con estos tiempos tristes cargaremos, / y diremos / lo que sentimos, no lo que debemos” (5.3.322-3). El mundo se ha quebrado y ya no queda lugar para la comedia.

¹⁶⁵ Todas las palabras dichas por Lear hasta este punto son monosilábicas: “*And my poor fool is hanged. No, no, no life! / Why should a dog a horse, a rat have life / and thou no breath at all? O thou’lt come no more*”. Ya hemos señalado en otros momentos de nuestra argumentación la importancia del uso de monosílabos en la obra de Shakespeare y volveremos sobre ello más adelante. Por el momento baste indicar que es notable que, en este punto tan álgido y dramático, Lear opte por usar una sucesión de palabras monosilábicas que, según indicamos, eran consideradas más transparentes en la época isabelina y jacobea. Para Jean Howard (2022, p. 7), la obra contiene pasajes elevadísimos en términos retóricos y metafóricos, pero también cuenta con estas líneas profundamente dramáticas, cuya emotividad se refuerza por la simpleza y la falta absoluta de adornos. Esta expresividad no puede sino quedar reforzada por la conmovedora repetición del *never* que sigue a continuación.

Capítulo V

Los hermanos sean unidos.

Alianzas fraternas, cuerpos desbordantes y bufonería desposeída

En el último capítulo nos ocupamos de cómo actúa la bufonería en el marco de una tragedia. Vimos que sin la intervención de los personajes bufonescos difícilmente Lear podría haber hecho la transformación necesaria para reconciliarse con su hija menor, a pesar de que el desenlace de la historia no deje de ser trágico. Tal vez, si Lear hubiera prestado atención a las advertencias de su *fool* en el primer acto, la obra habría devenido una comedia con sendas bodas y los castigos que Goneril, Regan y Edmund merecían por su villanía. Quizás, si los sepultureros en *Hamlet* hubieran hecho una aparición más temprana, si Yorick hubiera estado vivo o si la compañía de trágicos que ejecuta la obra dentro de la obra hubiera sido de cómicos¹⁶⁶, el desenlace habría sido distinto. Aquí, la apuesta será poner a prueba tal especulación. Es decir, en este y en el próximo capítulo se examinará la agencia de la bufonería *en la comedia*, para saber si en ella efectivamente se habilitan relaciones menos sacrificiales y se abre el campo a acciones que parecen estar vedadas en las tragedias. Tal y como ha remarcado Linda Bamber (1982, p. 27), el foco de las comedias no está puesto en la búsqueda de la identidad por parte del héroe (algo típico de la tragedia), por lo que la catástrofe que suele ligarse a tal exploración puede ser evitada. El acento, en cambio, recae en los juegos y diversiones que perturban el orden social, donde nuevas alternativas de relaciones son formuladas e imaginadas, y en cuyo marco la diferencia encuentra un rol protagónico. Sabemos, por supuesto, que estas obras “terminan bien” (o, al menos, así resulta para todos aquellos personajes con los que no tenemos inconvenientes para empatizar). Pero, para llegar a ese feliz desenlace, es preciso desanudar una serie de enredos que, como ya nos advirtió Hamlet, provocan que *the time* esté *out of joint*.

En este capítulo nos enfocaremos principalmente en el bufón de la corte de *Como gustéis* (1599): Touchstone. En contraposición al *fool* sin nombre de *Rey Lear*, este bufón

¹⁶⁶ Esta es la apuesta de la versión humorística del clásico titulada “¡Maten a Hamlet!”, dirigida por Sebastián Irigo y actuada por el grupo de teatro Los Macocos (Buenos Aires, Argentina) desde 2021. En ella, un grupo de cómicos (que se hace pasar por los trágicos que habían sido invitados por Hamlet) acude al castillo en búsqueda de Yorick, el bufón de la corte, que resulta ser el tío de uno de los actores. En el momento en el que arriban, se enteran de la muerte del bufón, pero su espectro aparece para exigir venganza y les ordena que maten al (recientemente difunto) rey Hamlet, sin saber que este ya ha sido asesinado. El resultado de la obra es realmente hilarante.

permanece en la obra hasta el final, e incluso logra ser incorporado al nuevo orden que se alcanza en el desenlace mediante las típicas bodas que suelen coronar a las comedias. El ingreso del bufón al orden social mediante el matrimonio es una peculiaridad inédita que nos ocuparemos oportunamente de analizar. También dedicaremos algunas líneas a un personaje sobre el que ya hemos hablado en capítulos anteriores para pensar el problema del trastocamiento del mundo y la cuestión de la melancolía. Nos referimos al cortesano Jaques, cuyo deseo es hacer suya la libertad de palabra propia de los bufones. A quien también prestaremos especial atención es a Rosalind, la heroína de la historia, ya que se trata de un personaje cómico que usa el disfraz de un modo distinto a como hemos visto que lo hacían el conde de Kent y Edgar. Nos interesa pensar especialmente la cuestión del disfraz en este mundo trastocado en el que las identidades son una constante incógnita. Pero antes de ocuparnos de todo esto, introduciremos la obra, atendiendo a las fuentes del propio autor, con el objeto de comprender un poco más en detalle la potencia del escenario en el que se despliega la acción.

Las fuentes y el escenario pastoral

Repongamos rápidamente algunas de las fuentes que el propio Shakespeare utilizó para la construcción de la obra que nos ocupará en este capítulo. Según reporta E. K. Chambers (1930, pp. 401-4), no se han conservado publicaciones en cuartillas que puedan generar disputas con la edición del folio y esta, a su vez, es considerada una buena copia, con escasos problemas tipográficos de poca relevancia. La entrada en el registro de obras publicadas (*Stationers' Register*) y su ausencia en un listado de obras de 1598 permite datar sin demasiados problemas a *Como gustéis* en 1599.

Por lo general, la crítica coincide en que una de las principales fuentes de las que se sirvió el Bardo fue la narración en prosa *Rosalynde o el legado de oro de Euphes* (1590), de Thomas Lodge, que a su vez se habría inspirado en el poema popular del siglo XIV *La historia de Gamelyn*. En este último se narraba la historia de un hermano menor que debe enfrentar numerosos obstáculos (entre ellos, un combate como el que tendrá Orlando en *Como gustéis*) para recuperar la herencia que le había sido sustraída por su hermano mayor. El *Rosalynde* de Lodge es bastante más complejo. Gerismond (rey de Francia y padre de Rosalynde) debe huir al bosque de Ardenne tras la usurpación de su hermano Torismond (padre de Alinda). Paralelamente, Sir John de Burdeos muere y deja su herencia repartida en tercios iguales a sus tres hijos: Saladyne, Fernadyne y Rosader.

Saladyne roba el tercio correspondiente de Rosader y lo convierte en su sirviente, condición de la que solo podrá salir enfrentándose en un combate con un luchador profesional. Luego de que Rosader gana la competencia, Rosalynde se enamora de él y el joven comienza a escribirle poemas. Saladyne enfurece al ver que su plan se ha frustrado y acusa a Rosader de loco, por lo que el joven termina escapándose al bosque. A su vez, Torismond comienza a mirar con malos ojos a su sobrina y decide expulsarla del reino. Ante las protestas de su propia hija, resuelve desterrarla a ella también. Una vez en el bosque de Ardenne, las jóvenes cambian sus nombres por Ganymede y Aliena, respectivamente, y se encuentran con el joven Rosader, a quien ayudan a sobrellevar su mal de amores junto al exiliado rey y hacen una *mock-wedding* en el proceso. Más tarde, Torismond decide también expatriar a Saladyde. Una vez en el bosque, el reciente exiliado es salvado por su hermano de un león, acontecimiento que permite que Rosader y Saladyne se reconcilien. Mientras tanto, una pastora llamada Phoebe se enamora de Ganymede/Rosalynde, pero él/ella la convence de retornar a su viejo amor Montanus. Una vez que las jóvenes se despojan de sus disfraces, un cura celebra las bodas que unen a las tres parejas: Rosalynde y Rosader, Saladyne y Alinda y Phoebe y Montanus. Pero la alegría dura poco: los personajes se enteran de que Torismond ha rodeado el bosque y planea atacar a los exiliados. Afortunadamente, Gerismond cuenta con armas y caballos, así que pueden dar batalla. La lucha, como puede esperarse, resulta victoriosa para los accidentales habitantes del bosque, Torismond es asesinado y el trono es restituido a su viejo y legítimo rey.

Quienes ya están familiarizados con la trama de *Como gustéis* podrán notar el claro paralelismo con las dos historias: además de ciertos detalles menores¹⁶⁷, solo

¹⁶⁷ Aprovechamos y aclaramos aquí estos detalles para no tener que volver a relatar la trama más adelante. En la subtrama de Oliver y Orlando, el menor había quedado al cuidado del mayor por directiva del padre, pero Oliver se da a sí mismo demasiados atributos, como no darle a su hermano los recursos necesarios para su educación. Orlando, en la pieza de Shakespeare, no es el sirviente de su hermano, como en el relato de Lodge, aunque sí está atado a las decisiones de ese personaje caprichoso. Aprovechando al luchador Charles que está en la corte del Duque Fredrick, Oliver coordina una lucha con la esperanza de que mate a su hermano menor, pero Orlando prevalece, al igual que en la historia de Lodge, aunque Orlando no mata a Charles. Como Rosader, el menor escapa, pero no por una acusación de locura como sucede en el relato de Lodge, sino que Orlando huye por la amenaza de muerte comunicada por el fiel sirviente Adam. Cuando Oliver es desterrado en el bosque, es atacado por una serpiente y una leona (y no por un león, como en *Rosalynde*). A la trama de las jóvenes Rosalind y Celia debemos sumar su relación con Touchstone, quien tendrá un amorío con Audrey, una pastora. Todo lo relativo al bufón es invención shakesperiana. A la trama del duque Mayor debemos agregar al melancólico Jaques, quien forma parte de su séquito hasta el momento en el que los exiliados deciden volver. Este peculiar personaje melancólico también es original de Shakespeare. Por último, todos los personajes pueden volver a la corte porque, en el momento en el que Fredrick decide atacar el bosque, se topa con un cura que lo persuade de convertirse a una vida religiosa. Esto también es una novedad shakesperiana: en la obra de Lodge, los personajes entran en guerra y asesinan a Torismond.

debemos dejar a un lado la batalla final, mover la geografía a Inglaterra (aunque esto es objeto de controversia) y reemplazar a Gerismond por el duque Mayor, a Torismond por el duque Fredrick, a Rosalynde por Rosalind, a Alinda por Celia, a Rosader por Orlando, a Saladyne por Oliver y a Montanus por Silvius. La trama es virtualmente la misma y hay pocos personajes que son pura creación shakesperiana. Pero entre ellos están el bufón Touchstone y el melancólico Jaques, de los que nos ocuparemos un poco más adelante en este capítulo.

Al margen de esta historia, que sin dudas inspiró al Bardo a hacer su propia versión, una parte de la crítica ha insistido en dos puntos¹⁶⁸ de los que nos ocuparemos a continuación: en la literatura pastoral y en problemas histórico-políticos que contribuyeron a un trastocamiento del propio género pastoral, que incorporó elementos, personajes y situaciones que pueden llegar incluso a ser catalogadas como anti-pastorales. Estos elementos críticos también se encuentran entremezclados con los cuentos populares ligados a la figura de Robin Hood, que, al decir de Peter Stallybrass (1989), está atravesada por una visión carnavalesca del mundo.

Vayamos, entonces, por partes. Comencemos dando cuenta muy brevemente de las características del género pastoral. No buscamos hacer un estudio específico ni demasiado detallado (tarea que ya han hecho especialistas¹⁶⁹), sino simplemente dar cuenta de algunos elementos generales que nos permitan comprender un poco mejor el escenario verde que Shakespeare nos presenta en esta preciosa comedia. Pues bien, por lo general, cuando se habla de este género, se señalan una serie de características comunes. El primer y más icónico elemento es necesariamente la presencia de pastores (y ovejas) que muestran las alegrías y los dolores del amor rústico. La simpleza de sus vidas y sus relaciones es presentada con un tono de nostalgia, al punto que, cuando estos personajes se topan con personajes encumbrados o cortesanos, ese encuentro provoca que surja lo mejor de cada uno. El escenario en el que transcurren estos encuentros es idílico: remite al jardín del Edén o a la edad de oro en que la humanidad aún se encontraba en estado de inocencia y libre de pecado. El tiempo se encuentra detenido en una especie de primavera perpetua que asegura un clima benevolente y facilidad para encontrar sustento.

¹⁶⁸ Además de estos puntos, las y los lectores deben recordar que ya hemos señalado la influencia del amor petrarquista en la construcción del personaje de Orlando. Al respecto, ver el capítulo 2 de la primera parte.

¹⁶⁹ Para un estudio detallado del género puede revisarse el libro de largo aliento escrito por Paul Joel Alpers (1997), cuyo objeto es tratar de dilucidar un conjunto de elementos comunes en la vasta literatura pastoral. Las aproximaciones teóricas que haremos sobre el género en esta sección están en deuda principalmente con ese libro y con el de Rosalie Colie, particularmente el capítulo 6 (1974, pp. 243-283).

En este marco, el foco está puesto en la naturaleza, que se despliega benéficamente para que los personajes logren, tarde o temprano, concretar sus deseos. En este mundo verde (muy distinto, por cierto, al que conocimos en el marco de una tragedia como *Rey Lear*) suele haber interludios musicales e incluso competencias de cantantes y trovadores. El ocio es lo que marca la vida pastoral y puede disfrutarse un tiempo de vacaciones desligado del tedio del trabajo. Este contraste aparece enunciado por dos de las protagonistas de la obra de la que aquí nos ocupamos: Rosalind habla del “mundo de todos los días [*working day world*]” como un lugar “lleno de espinos”. El mundo habitual es de trabajo y sacrificio. En cambio, el “día de fiesta [*holy day*]” del que habla Celia a continuación está lleno de “tontería [*foolery*]” (1.3.8-10). Son justamente las espinas de los erizos de los días laborables los que terminan arrojando a los personajes a los sagrados días de fiesta, en los que las personas pueden desplegar sin tapujos su tontera. Dicho rápidamente, el género “retrata un modo de vida asociado al ideal contemplativo, al retiro, la intimidad, la reflexión y la sencillez; pero presenta este ideal contemplativo en un contexto social, mostrando una sociedad microcósmica, en lugar de un individuo que se retira de la vida pública al bosque” (Dillon, 1981, p. 92). Es decir, la literatura pastoral del Renacimiento no se interesa por el individuo que se aísla para olvidarse, despojarse o descontaminarse de los artificios y males del mundo social en el que está inserto (diríamos, a la manera de un Jean-Jacques Rousseau en su modalidad de paseante solitario), sino que nos muestra una pequeña sociedad de pastores que funciona como contrapunto de la vida cortesana con el objeto de hacer una crítica a ciertas formas de vínculos sumamente estructurados y jerarquizados. Dicho brevemente, la literatura pastoral busca expresar lo complejo en lo simple.

Ahora bien, como las y los lectores habrán notado (y como se ha ocupado de señalar agudamente Paul Joel Alpers), no estamos presentando una definición propiamente dicha del género pastoral, sino un conjunto de elementos heterogéneos. Si quisiéramos acercarnos a una definición diríamos (con el propio Alpers) que este género no pretende hacer una poesía sobre la naturaleza ni una proyección deontológica de los individuos, sino que es un género que sugiere que en la vida de las y los pastores se condensan algunos elementos que definen a los seres humanos (1997, p. 27). Es decir, que esa vida sencilla libre de los atributos cortesanos expresa necesidades y preocupaciones humanas que no podrían ser vislumbrados de otro modo.

Además, el género pastoral tiene la potencia de albergar en sí mismo distintos géneros literarios: comedia, tragedia, romance, sátira o elegía, todas son posibles de

manera simultánea en una obra pastoral. Esto, sin dudas, debe haber seducido particularmente a Shakespeare, quien, como ya hemos mostrado en varias ocasiones, entremezclaba los géneros para producir obras más profundas y personajes más complejos. Las herramientas y recursos propios de cada género permiten resaltar distintas posibilidades, características, dilemas o placeres humanos. Dependiendo de dónde ponga el énfasis la literatura pastoral cuando usa dispositivos de los otros géneros, podremos observar distintos costados de los personajes, cuya complejidad se irá expandiendo a medida que avance la obra. Como sostiene Rosalie Colie (1974, pp. 243-4), el género pastoral es un espacio propicio para la mezcla entre imitación e invención, naturaleza y artificio.

Lo cierto es que este género abierto a diversos dispositivos, personajes y formas de habla también habilita la coexistencia de modos de vida y morales contrapuestas y hasta contradictorias. Es un género que, usando de una manera peculiar sus propios recursos, puede ir en contra de sus principios. Por este motivo, decíamos hace un momento que en *Como gustéis* es posible hallar prácticamente todas las características de una obra pastoral, pero también rasgos contrapastorales o que, al menos, tensionan las posibilidades mismas del género. Un claro ejemplo, como indica Hattaway (2015, pp. 20-1), es la conversación que tienen Rosalind y Celia apenas entran al bosque de Arden, interrumpida por el pastor Corin. Ellas buscan un albergue para descansar y comer algo luego de un largo trecho, pero el pastor se ve obligado a negarse:

Me apena, buen señor [Ganymede],
Y ojalá, más por ella [Aliena] que por mi propio bien,
yo tuviese fortuna más capaz de aliviarla;
sin embargo yo soy pastor de otra persona
y no esquilo las lanas que llevo a apacentar.
Mi amo tiene un carácter muy grosero, y bien poco
le preocupa encontrar el camino al cielo
practicando los actos de la hospitalidad.
Además su cabaña, rebaños y pasturas
se encuentran ahora en venta, y ahora en nuestro redil,
en razón de su ausencia, no hay nada que podáis
querer como alimento. (2.4.68-79)

Más tarde analizaremos, también, el intercambio que Touchstone y el pastor mantienen sobre el final de la obra, en el que se evidencia que el bufón (y también, como veremos, el melancólico) funciona como principio de realidad que permite adoptar una

mirada escéptica sobre las bondades de este mundo verde¹⁷⁰. En efecto, lo que es posible detectar en el pasaje que acabamos de citar tiene que ver no con un espacio idílico de ocio en el que los pastores pueden transformarse en poetas o trovadores, sino con un trabajador cuyas condiciones materiales se han visto afectadas por los cercamientos de tierras comunales, con la explotación y maltrato de los patrones y con la austeridad ligada a una vida forzosamente frugal. Corin desea hacer justicia a los valores de la hospitalidad con los que se ha criado, pero su pobreza y su subordinación a un patrón se lo impiden. Como señala Hattaway, “la obra registra los movimientos contemporáneos de una economía agrícola feudal tardía a un sistema rentista dirigido por terratenientes capitalistas, así como las innovaciones agrarias que convirtieron a los campesinos en jornaleros y se concentraron en la producción para el mercado” (2015, p. 24). De hecho, algo notable es que, a pesar de que todos los personajes cortesanos exiliados son recibidos benevolentemente en el bosque de Arden y se familiarizan con los padecimientos de quienes lo habitan, sobre el final de la obra no hacen nada para revertir la frágil situación que viven las y los pastores. Lo cierto es que, como vimos oportunamente en el primer capítulo de esta investigación, el bosque era considerado tanto un espacio mágico en el que podían habitar seres sobrenaturales como hadas y duendes como uno de los espacios privilegiados del desorden al que escapaban vagabundos, forajidos y hombres libres (al mejor estilo de Robin Hood)¹⁷¹. Este hecho había justificado en buena medida la deforestación y el cercamiento de las tierras comunales, algo que se terminaba percibiendo y juzgando como un “progreso” o un triunfo de la civilización por sobre la barbarie de los transgresores y de la naturaleza. Es justamente por este motivo que Hattaway considera que el género pastoral, lejos de conformar una huida, es una lectura de la política y una suerte de laboratorio de nuevas relaciones sociales.

Críticos como Louis Montrose (1981) y Richard Wilson (1992) también han puesto el foco de sus investigaciones en los conflictos políticos, sociales y familiares que subyacen a la obra shakesperiana. Montrose considera que hay dos elementos fundamentales que aparecen específicamente en *Como gustéis* y que convergen en una

¹⁷⁰ No es casual que la traducción del nombre del bufón sea “piedra de toque”, es decir, la piedra con la que se confirma la pureza de un material (generalmente, el oro y la plata). Como reza el dicho popular, no todo lo que brilla es oro. El bufón nos permitirá saber si todo este escenario que se presenta tan idílico (como “la edad de oro”) es efectivamente como se pretende.

¹⁷¹ Como indica Christopher Hill, “en los claros de los bosques se disfrutaba de libertad de posesión: desde el siglo XIV, por lo menos, habían existido en las zonas boscosas multitud de artesanos libres, así como de bandidos. [...] El bosque de Arden dio albergue tanto a una población flotante de herreros y fabricantes de clavos como a los sencillos campesinos shakesperianos” (1983, p. 33).

crítica a la organización patriarcal¹⁷² y a las leyes de mayorazgo: las relaciones entre hermanos y el vínculo y contrapunto entre naturaleza y arte. Como ya indicamos, si hay un conflicto que signa la obra es, en efecto, el que se despliega entre distintos hermanos. Muerto Sir Rowland de Boys, Oliver envía a su hermano del medio a estudiar y despoja a Orlando de todos los bienes materiales que debían servir para su instrucción y sustento. De hecho, la obra comienza con el lamento de Orlando al respecto: “[Oliver] me mantiene como un rústico en casa. [...] Además de esa nada que él me da con tanta abundancia, el algo que la naturaleza me dio la conducta de él parece quitármelo: me hace alimentarme con sus siervos, me obstruye el lugar de un hermano” (1.1.5-15). ¿Qué quiere decir Orlando con esta última afirmación? Que Oliver, con quien debería ser un igual por el hecho de ser hermanos, le ha arrebatado sus posesiones y su futuro gracias a la ley de mayorazgo. Si la repartición de bienes y posibilidades dependieran de la naturaleza de los individuos y no de las disposiciones artificiales o azarosas, el hermano menor no estaría en semejante condición de vulnerabilidad.

Lo cierto es que, como también ya señalamos, los problemas entre hermanos no pueden reducirse a una dominación directa del mayor hacia el menor, porque podemos ver esta relación invertida en el caso del duque Mayor y el duque Fredrick. Pero lo que nos interesa aquí no son tanto las posibles motivaciones que pudo haber tenido un personaje para actuar de la manera en la que lo hizo (que probablemente fueran múltiples), sino el hecho de que en un mundo en el que no hay madres y los padres lejos están de ejercer su rol paterno (solo se resalta esporádicamente el lazo entre las jóvenes y sus padres, sin darle demasiada importancia), los hermanos son incapaces de tejer lazos en el contexto sociopolítico habitual. Lo interesante de esta comedia es que, luego de las transformaciones que se desarrollarán en este bosque, las relaciones fraternales adquirirán otro cariz. Este es, para Montrose, el sentido del título de la comedia. Según el autor, la obra estaba dirigida especialmente a aquellos que sistemáticamente quedaban relegados del sistema jerárquico y de la ley del mayorazgo. La idea, entonces, era mostrar la posibilidad de construir nuevos vínculos políticos tal y como *les gustaría* a estos varones

¹⁷² Cuando hablamos de “organización patriarcal” nos estamos refiriendo a la forma del patriarcalismo previo a las teorías del contrato, es decir, aquellas que entendían que el poder del padre definía el dominio político ya que brindaba el modelo y la metáfora de las relaciones de poder. Esta manera de entender el patriarcalismo (denominada también como “modelo clásico”) es el que Robert Filmer (2010) defiende en su *Patriarca* y al que célebremente contesta John Locke en su *Primer ensayo sobre el gobierno civil*. Para un análisis crítico de estos cruces puede recurrirse al insoslayable texto de Carole Pateman (1995). Como sostiene esta autora, la respuesta de los contractualistas al patriarcalismo de Filmer no es su destrucción (como pretenden alegar especialmente Locke y Rousseau), sino su transformación: “el patriarcado moderno es fraternal en su forma y el contrato original es un pacto fraternal” (1995, p. 109).

venidos en desgracia por una ley que los perjudicaba. Esta nueva faz invitaba a los varones a tejer lazos de hermandad como fundamento de un nuevo tipo de relación política, algo que solo podrá ser posible gracias al control de ciertos desbordes: el de las mujeres¹⁷³ (especialmente sus cuerpos) y el de la bufonería.

Wilson, por su parte, se ocupa de establecer conexiones con ciertas políticas implementadas en la Inglaterra de Shakespeare que conllevaron una transformación de la vida de sus contemporáneos: los cercamientos, la deforestación, la transformación del suelo en objeto de especulación y los levantamientos y protestas del campesinado inglés. Según el autor, los bosques quedaban simbólicamente por fuera del orden capitalista incipiente y gracias a ello podía erigirse como un signo de resistencia y justicia. Las ideas comunitaristas eran, para Wilson, herederas de la *Merry England* y es posible ver cómo habían logrado teñir la narrativa de *Como gustéis* desde el comienzo de la obra. En efecto, cuando Le Beau (un cortesano del séquito del duque Fredrick) les cuenta a las jóvenes que va a haber un combate entre Orlando y el profesional Charles, Celia comenta que “podría emparejar este comienzo con [...] un cuento viejo” (1.2.94). Para Wilson esta referencia no es al *Rosalynde* de Lodge, sino al poema popular de Gamelyn que, como ya señalamos, giraba en torno a la disputa entre tres hermanos (particularmente entre el mayor y el menor) y que pretendía resolverse gracias a un combate entre el menor y un luchador profesional. En el poema, Gamelyn no solo vencía al luchador, sino que además lo mataba y en su huida al bosque se convertía en una suerte de rey¹⁷⁴ de los forajidos.

¹⁷³ Este desborde es aludido, con triste celebridad, en la misógina frase rousseauiana “Ningún pueblo ha perecido por el exceso del vino; todos sucumben por el desorden de las mujeres” (Rousseau, 1979, p. 365), que dio nombre al fundamental libro de Carole Pateman (2018). Como ha mostrado la autora, numerosos discursos pretendidamente antipatriarcales (en el sentido al que ya aludimos, es decir, en el filmeriano) de teóricos modernos y contemporáneos conciben a las mujeres como seres hostiles a la civilización: “fue recién con el desarrollo del individualismo progresista y con los argumentos de sus críticos democráticos y socialistas que las creencias acerca de las mujeres se convirtieron en un problema agudo –aunque no siempre reconocido– en la teoría y práctica social y política” (ibid., p. 34). Estas cuestiones todavía se están delineando en el período en el que Shakespeare escribe, pero, como veremos, el dramaturgo también hará su contribución a esta forma de pensar a las mujeres: el desorden que las caracteriza a ellas y a sus cuerpos quedarán contenidos con el nuevo orden fraterno-patriarcal. De todos modos, como en todas las resoluciones “felices” de la obra de Shakespeare, el orden alcanzado se mostrará frágil y susceptible de ser trastocado por la fuerza desordenadora de sus propios componentes.

¹⁷⁴ Como indica Maurice Keen (2000, p. 93), la figura de un “rey” de los forajidos puede resultar un poco forzada y extraña. No obstante, no hace más que dar cuenta de que quienes se subsumen a su poder no están necesariamente reñidos con la idea de una ordenación jerárquica feudal, sino con las leyes en vigencia o con quienes ocupan cargos de poder. El “rey” Gamelyn funcionaba como juez y protector, a la manera de un rey medieval. Los horizontes de este tipo de historias populares medievales son más limitados que lo que veremos en la narrativa shakesperiana. De hecho, en *Como gustéis* el duque Mayor nunca se nombra a sí mismo como “rey”, sino que, lejos de ello se dirige a su séquito como “compañeros y hermanos del exilio” (2.1.1). Como decíamos, en el caso de esta comedia parece haber una transformación de los vínculos políticos, mientras que en el poema medieval se reafirman las jerarquías, pero con la exigencia de una justicia “verdadera”.

Como puede esperarse de un cuento popular inglés de este período, la historia era mucho más sanguinaria y se servía del principio de justicia popular que consideraba que, cuando la ley era injusta, era necesario invertirla, ponerla cabeza abajo.

Wilson se ocupa de señalar varios signos que nos dan la pauta de la deuda que *Como gustéis* tiene con la *Merry England*. Uno de los más relevantes es el travestismo que, como ya hemos señalado, era un artilugio típico del teatro y particularmente de la comedia. Decimos “típico del teatro” porque, como es sabido, no estaba permitido que las mujeres subieran a los tablados a actuar, razón que obligaba a las compañías de actores a buscar varones jóvenes (que no tuvieran barba ni hubieran sufrido el cambio de voz típico de la pubertad) para ocupar los roles femeninos. Este hecho era un asunto que motivaba más de un chiste, como puede esperarse¹⁷⁵. Shakespeare se ocupaba en sus dramas (y particularmente en sus comedias) de redoblar la apuesta: muchos personajes femeninos (especialmente los protagónicos) se disfrazaban de varones complejizando aún más la diferenciación sexogenérica¹⁷⁶. Como ya adelantamos, hay cuatro casos de *shemales* en *Como gustéis*: Rosalind, Celia, Phoebe y Audrey. Estas dos últimas viven en el bosque de Arden. Audrey es una pastora de cabras, es decir, una figura rústica a todas luces. Es el único personaje que no busca interpretar un papel diferente al que de hecho está ejerciendo: no pretende ser más que una pastora de cabras. Por ello, su cuerpo es particularmente rebelde a los modos que se esperarían de una mujer honorable. A fin de cuentas, no es por nada que Touchstone le exige en el momento inmediatamente previo a

¹⁷⁵ El príncipe Hamlet no pierde la oportunidad de hacer una alusión a este asunto cuando recibe al grupo de trágicos en la segunda escena del segundo acto: “Bienvenidos, buenos amigos. ¡Oh, mi viejo amigo! Vaya, tu rostro se ha llenado de pelos desde la última vez que te vi; ¿vienes a desafiarme en Dinamarca? ¡Mi joven dama y señora! Por María santísima, vuestra merced está en el alto de un zapato más cerca del cielo que cuando la vi la última vez. Ruego a Dios que vuestra voz no esté quebrada como una moneda fuera de circulación” (*Ham.*, 2.2.360-6).

¹⁷⁶ Disentimos, en este sentido, con Sandra Clark (1985, p. 164) cuando sostiene que los héroes se enamoran de las heroínas disfrazadas porque “perciben intuitivamente” los atributos femeninos detrás del disfraz. No hemos hallado elementos textuales que nos lleven a la confirmación de esa “percepción intuitiva”. Más bien, como veremos, hay un señalamiento de las dificultades que tienen estos personajes interpretados por un varón que hace de mujer que hace de varón para ser catalogados fehacientemente de un lado u otro de la división sexogenérica. En contraposición a esta postura, nos alineamos con la lectura de Juliet Dusinberre (2016), quien se ocupa de recopilar y analizar los pasajes textuales que resaltan el cuerpo masculino de ciertos personajes femeninos (como Phoebe y Audrey) y la ambivalencia constante de un personaje como el de Rosalind, cuyas diferencias sexogenéricas han terminado de estallar por la fuerza de la ficción. Lo que diremos a continuación está en deuda con este texto y la introducción que la misma autora hizo de la edición de Arden de *As you like it* (2015). De todos modos, será matizado con la lectura del propio Wilson (a quien estamos siguiendo en este párrafo) y de la ya aludida Carol Thomas Neely (2016). Como veremos, estas diferencias sexogenéricas y corporales serán puestas en cuestión para luego reafirmarse con la transformación de las relaciones patriarcales en fraternas. Los cuerpos de las mujeres precisan ser controlados para la correcta conformación del Estado por parte de individuos racionales que puedan resolver las cuestiones políticas y públicas sobre la base de una esfera privada destinada a las mujeres.

las bodas: “poned el cuerpo de manera más apropiada [*seeming*], Audrey” (5.4.62). Como indica Juliet Dusinberre, “su papel requiere que el público se concentre en el cuerpo del personaje de una manera que no lo hace para nadie más en el escenario. [...] Audrey no ofrece metáforas al público: simplemente *es*” (2016, p. 270). Por supuesto, Shakespeare no deja indicaciones relativas a qué es lo que está haciendo Audrey en ese momento y queda a libertad de la puesta en escena. Pero no deja de ser llamativo que Touchstone deslice este comentario en medio de un discurso que nada tiene que ver con el cuerpo de Audrey. En este sentido, no puede sino ser un correctivo que busca que este personaje sencillo se ciña a un conjunto de normas que le son ajenas. Es la rusticidad de su cuerpo la que debe ser corregida para que se parezca más a una dama¹⁷⁷.

Por otro lado, nos encontramos con Phoebe, quien, al decir de Dusinberre (2016), es una pura creación literaria: una mujer salida de un poema pastoral con un lenguaje demasiado refinado para ser considerada rústica. Ella está cansada de que Silvius la persiga declarándole su amor. El joven pastor no la atrae y ella no para de rechazarlo. Hasta aquí nos topamos con el típico esquema de amor petrarquista. No obstante, su discurso siempre ceñido al pentámetro yámbico (o verso blanco inglés), su crueldad manifiesta hacia Silvius y su cuerpo masculino¹⁷⁸ delatan tanto el carácter rústico de Phoebe como su femineidad incompleta. A todo este entramado se suma otra complejidad: el homoerotismo en su enamoramiento de Ganymede/Rosalind. Si bien la pastora no tiene forma de saber que su enamorado es, en realidad, una mujer, lo cierto es que al final es prácticamente forzada a volver a los brazos de Silvius, a quien no paró de rechazar a lo largo de toda la obra. De nuevo, como vimos con el comportamiento corporal de Audrey, los excesos de Phoebe deben ser correctamente encaminados.

Por último, Rosalind y Celia sí son jóvenes pertenecientes a la corte, que, por una disputa que las excede, terminan exiliándose en el bosque para resguardar sus vidas. Es en ese contexto que se disfrazan: Celia de una rústica llamada Aliena y Rosalind de un joven pastor llamado Ganymede. La cuestión de los nombres no es un asunto menor. El

¹⁷⁷ Solo veinte años más tarde, esta condición de “mujer masculina” (y su contraparte, el “varón femenino”) iba a ser tematizada en la disputa originada por los panfletos “Hic Mulier” y “Haec Vir”, que buscaban erradicar una moda del período que había llevado a muchas mujeres a vestirse con ropas varoniles. No indagaremos este asunto en profundidad, porque excede temporalmente el período que estamos analizando, pero no deja de resultar llamativo que pocos años más tarde de la puesta en escena de *Como gustéis*, muchas mujeres inglesas optaran por el travestismo como protesta a lo que se esperaba de ellas en la sociedad. Un buen resumen de esta disputa puede revisarse en el texto de Sandra Clark (1985).

¹⁷⁸ En particular sus manos: “yo vi la mano de ella, tiene la mano de cuero” (4.3.23), pero hasta su forma de escritura tiene una reminiscencia masculina: “yo digo que esta carta no fue creación de ella [de Phoebe]: / es creación de un hombre y es la mano de un hombre” (4.3.27-8).

alias adoptado por Celia puede ser traducido como “lo otro, lo extraño”, que es justamente lo que cada uno de los personajes conocerá en el contexto del bosque de Arden. En el caso de Celia, ella busca interpretar su completo Otro, es decir, su contrario: en lugar de ser una princesa o una elevada dama de la corte, pretende disfrazarse de una pastora rústica. En contraposición a Phoebe, busca despojarse de sus vestimentas cortesanas. Al igual que Phoebe, no tiene éxito en su empresa: así como no terminamos de creer a la pastora que es un edénico personaje de la literatura pastoral, tampoco podemos creer completamente que Aliena es una mujer rústica. El objetivo del niño actor que representa su papel, entonces, es ocultar por completo sus atributos masculinos para mostrar una verdadera dama. En el caso de Rosalind nos topamos con una complicación mayor. Como dijimos, se trata de un niño actor haciendo el papel de una joven que, a su vez, se viste de un pastor llamado Ganymede. Este nombre refiere a un personaje mitológico raptado por Júpiter, quien lo hizo su amante y el copero de los dioses. Por lo general, se lo consideraba el símbolo de la androginia y de las relaciones homoeróticas, que es, a fin de cuentas, lo que tendrá con Orlando hasta que revele su verdadera identidad (Hattaway, 2015, p. 39). La complicación sexogenérica de niño actor/Rosalind/Ganymede se agrava aún más en el epílogo de la obra, donde el personaje sostiene que, si fuera una mujer, besaría a todos los varones que tuvieran barbas, buen semblante y aliento agradable. ¿Quién está hablando aquí? ¿El niño actor? ¿Rosalind? ¿Ganymede? Como sostiene Dusinberre, “el cuerpo de Rosalind solo existe como un constante acto de evasión” (2016, p. 276).

Como vemos, el travestismo y el homoerotismo de estos personajes (reduplicados, a su vez, en el caso de Rosalind) tienen una complejidad propia. Por un lado, Shakespeare no nos permite olvidar que los actores que representan los papeles femeninos son varones, algo que complejiza y enriquece las fronteras de las divisiones sexogenéricas. Por el otro, en la obra se despliegan estrategias para “reeducar” esos cuerpos y así reforzar y homogenizar las diferencias normativas entre varones y mujeres. Otros autores de la época, como John Lyly, usaban el travestismo y el homoerotismo para mostrar solamente las consecuencias del amor no correspondido (o antinatural, dentro de los parámetros del período). Los problemas acarreados por este tipo de enredos se resolvían con algún *Deus ex machina*, como el recurso de transformar en varón a alguna de las dos mujeres implicadas en el amorío. De este modo, se resolvía esta tensión en el binarismo heteronormativo con un elemento externo a la obra. En el caso de Shakespeare, encontramos que quienes se disfrazan del género contrario nunca renuncian a su condición original, por lo que la frustración y el absurdo se incorporan al complejo de

sentimientos que se despliega a partir de la revelación del verdadero género (Dillon, 2004, p. 53). Ciertamente es que, en el caso de la comedia que estamos analizando, la aparición del dios Himeneo al final viene a cristalizar el momento de los casamientos típicos de la comedia. De todos modos, son los personajes quienes llegan a resolver por su propia cuenta los enredos. Rosalind termina despojándose de sus vestimentas varoniles, pero ello no anula que Orlando haya estado seduciéndola en su condición de varón, ni que Phoebe se haya enamorado de otra mujer (vestida de varón). Más bien, parece que terminan aceptando el desenlace complejizando los pliegues de cada personaje sin resolver las contradicciones que los signan. Bamber tiene razón al decir que lo que ella denomina un “retorno a la vida diaria” luego de sendas “vacaciones” incorpora dialécticamente un conjunto de fuerzas que ya no pueden ser ignoradas después de su aparición en la escena idílica (1982, pp. 29-30). No obstante, no podemos más que coincidir con Marlena Tronicke en el señalamiento de que la diferencia sexual que Bamber estipula como fija (en términos de que las masculinidades son la identidad y las feminidades, la diferencia) resulta, cuanto menos, anacrónica. Siguiendo el criterio de equilibrio de humores típico de la época, la diferencia entre lo masculino y lo femenino es de grado y no de especie (2018, p. 12)¹⁷⁹. Esta escala, entre otros factores que ya hemos analizado, permite que el uso del grotesco resulte tan accesible en la época de Shakespeare. De todos modos, si bien la diferenciación sexogenérica no termina de cerrarse, sí podemos ver cómo se acerca una intención de clausura con la nueva alianza fraternal que están emprendiendo los varones.

Pues bien, este travestismo que utiliza Shakespeare de manera tan compleja es uno de los elementos que le sirven a Wilson para pensar a la obra como una comedia heredera de la *Merry England*, de ciertos *folk-tales* (como el de Gamelyn o el de Robin Hood) y de las protestas campesinas contra la deforestación y los cercamientos. El intérprete considera a los personajes de la obra como “transgresores de la clase y el género” (Wilson, 1992, p. 11). Como ya señalamos en el primer capítulo de esta investigación, no era extraño que el recurso del travestismo también se usara en los levantamientos campesinos. Los varones echaban mano a la figura de las *unruly women* para protestar contra las autoridades, ya que las mujeres no eran consideradas propiamente sujetos constreñidos por la ley. Por ejemplo, en el *Eirenarcha* de William Lambard (un tratado jurídico sumamente popular publicado en 1581 y vigente durante el siglo XVII) se especificaba

¹⁷⁹ Para profundizar sobre la concepción del cuerpo en el período, las y los lectores pueden consultar el clásico estudio de Thomas Laqueur (1994).

que si un grupo de mujeres se reunía espontáneamente a protestar por una causa, este hecho no podía ser punible por ningún estatuto existente (1599, lib. 2, cap. 5, p. 184)¹⁸⁰. Esto provocaba que en los levantamientos hubiera una mayor participación de las mujeres (quienes, dicho sea de paso, solían conocer mejor los problemas que las familias tenían al interior del hogar) o que los varones se disfrazaran de mujeres para llevar a cabo las protestas. Por supuesto, el travestismo no era la única herramienta de la que podían echar mano las y los insurrectos, pero es un elemento que nos permite conectar el trastocamiento de identidades propio de la fiesta, los remanentes festivos de las protestas campesinas y los cuerpos y acciones desbordantes de los personajes femeninos que ponen en entredicho las formas de comprender tanto la división sexogenérica como los vínculos entre los sexos. Estos vínculos son los que permiten comprender que los personajes no perciban como un destierro la salida del ducado de Frederick, sino como la oportunidad de ingresar a un espacio en el que es posible poner en ejercicio la libertad y habilitar el funcionamiento de una justicia popular.

Para Wilson, entonces, *Como gustéis* hace desfilar a lo largo de la obra diversos recursos asociados a los alborotadores del bosque: la caza furtiva de animales, el envío de cartas con nombres ficticios, los desfiles con cantos y el ya nombrado travestismo. La obra coloca sobre el tablado un conjunto de problemas que aquejaban a los contemporáneos de Shakespeare: desde la organización patriarcal de la sociedad hasta leyes específicas (como la del mayorazgo, los cercamientos y la persecución al vagabundeo), pasando por la diferenciación sexogenérica que comenzaba a delinearse poco a poco. Dijimos que esta comedia muestra también un esbozo del tipo de organización política moderna (el patriarcalismo fraternal) que el propio dramaturgo no llegará a ver, pero que él mismo se da cuenta de que requiere para su funcionamiento el constreñimiento de dos fuerzas disruptivas: una es la de las mujeres, de la que dimos cuenta de manera sucinta. La otra es la de la bufonería. Hacia allá vamos.

¹⁸⁰ Esta situación perdurará en el tiempo. Los disturbios por el grano en Maldon en 1629, por ejemplo, fueron liderados por Ann Carter. Según John Walter, “en los disturbios de la época, las mujeres demostraron activamente su conciencia de las incertidumbres de la ley. Explotaron conscientemente las ambigüedades de su posición dentro de la cultura política y exploraron la libertad de acción que ello les proporcionaba. Al amotinarse, fueron capaces de convertir su relación marginal con la estructura de poder dentro de la comunidad (de la que su dependencia legal era sólo un aspecto) en una ventaja temporal, ya que su intervención, aunque de corta duración, era menos probable que amenazara la relación subyacente entre los pobres y sus gobernantes” (1980, p. 63).

Bufonadas

Como se adelantó, el foco estará puesto en un personaje particular y su doble espejado: el bufón y el melancólico. Touchstone es denominado *clown* en la lista de personajes. En su edición de *Como gustéis*, Michael Hattaway (2015a, p. 87) remarca que el hecho de que se indique que “Touchstone” es un alias señala que es el nombre que el bufón adopta en el bosque de Arden, del mismo modo que Rosalind pasa a llamarse Ganymede y Celia, Aliena. Su nombre, como ya dijimos, puede ser traducido como “piedra de toque”, una piedra que se utiliza para conocer y probar la pureza de un material. Este dato resulta interesante ya que probablemente Shakespeare esté indicando que en las conversaciones con este bufón se pone a prueba la veracidad con la que actúan el resto de los personajes. Como hemos visto hasta aquí y se seguirá mostrando en lo que sigue, uno de los grandes problemas sobre los que trata la obra es el de la identidad y el de la fusión entre apariencia y realidad, cuestiones que, como indica John Wein (1964, p. 94), son habituales en las comedias del Bardo.

El problema del sentido de las palabras, la verdad de lo que se enuncia y el valor de los juramentos es, sin duda alguna, otro de los temas recurrentes de la obra. La conversación que Celia, Rosalind y Touchstone mantienen en la segunda escena del primer acto es una muestra de lo que veremos a lo largo de la obra. Esta escena se inaugura con una conversación entre las dos jóvenes sobre un tópico que ya hemos tratado en la primera parte de este capítulo, a saber, la disputa entre la naturaleza y la fortuna o los artificios agregados. Rosalind se encuentra acongojada por la ausencia de su padre exiliado y su prima intenta consolarla:

- Celia:** Sentémonos a burlarnos de la buena comadre [*housewife*]¹⁸¹ Fortuna hasta apartarla de su rueda de hilar, así de aquí en más se pueden repartir sus dones equitativamente.
- Rosalind:** Ojalá pudiéramos, pues sus beneficios están terriblemente mal ubicados, y la generosa mujer ciega comete los mayores errores en sus dones a las mujeres.
- Celia:** Es verdad, pues a las que hace hermosas rara vez las hace honestas, y a las que hace honestas las hace muy poco favorecidamente.
- Rosalind:** No, ahora pasas del oficio de la Fortuna al de la Naturaleza: la Fortuna reina en los dones del mundo, no en los lineamientos de la naturaleza. (1.2.25-34)

¹⁸¹ El término *housewife* en el inglés de la época tenía una doble acepción: ama de casa (la imagen que Celia hace de la Fortuna es, en efecto, el de una mujer en su hogar hilando, lo que hace que el término resulte adecuado) y puta (descripción de la que ya hemos dado cuenta en el capítulo dedicado al *fool* de Lear).

El intercambio es ciertamente notable. Nuevamente nos encontramos con la figura de la diosa Fortuna ubicada frente a una rueda y repartiendo de manera arbitraria sus dones. La apreciación de Celia, según lo que venimos diciendo hasta aquí, parece estar en sintonía con el clima de época: no logra comprender la diferencia que merece ser marcada entre los beneficios arbitrarios de la fortuna y los dones verdaderos de la naturaleza. Rosalind, la heroína de la historia, sí lo comprende: hay ciertos atributos naturales (como la belleza o la honestidad) que no pueden ser provistos por la fortuna. Son, en este sentido, fundamentos mucho más firmes para establecer un juicio sobre una persona ya que son atributos que difícilmente puedan ser modificados¹⁸². En cambio, los bienes materiales o el éxito de una empresa malvada no pueden ser considerados una buena base para medir el mérito de una persona. Esto es precisamente lo que distingue a Orlando (fuerte, bondadoso y honesto) de Oliver (débil, ambicioso y artero) y al duque Mayor (razonable y hospitalario) de Frederick (volátil y hostil). La caprichosa Fortuna premia a quienes no lo merecen.

Este intercambio es interrumpido por el ingreso de Touchstone y comienza una interesante batalla de ingenios:

- Celia:** ¿Qué tal, Ingenio [*wit*], adónde vais vagando?
Touchstone: Ama, tenéis que venir ante vuestro padre.
Celia: ¿Os han hecho emisario?
Touchstone: No, por mi honor, solo me pidieron que viniera por vos.
Rosalind: ¿Dónde aprendisteis ese juramento, tonto [*fool*]?
Touchstone: De cierto caballero que juró por su honor que las tortillas eran buenas y la mostaza era mala. Bueno, yo voy a sostener que las tortillas eran malas y la mostaza era buena, y sin embargo el caballero no incurrió en perjurio.
Celia: ¿Cómo probáis vos eso, con el gran montón de vuestro conocimiento?
Rosalind: Sí, pardiez, quitadle ahora el bozal a vuestra sabiduría.
Touchstone: Sosteneos las dos ahora un paso adelante. Acariciaos el mentón y jurad por vuestras barbas que yo soy un bribón [*knave*].
Celia: Por nuestras barbas, si tuviéramos, que lo eres.
Touchstone: Por mi bribonería [*knavery*], si yo la tuviera, que entonces yo lo sería. Pero si vosotras juráis por lo que no existe, no sois perjuras. No lo fue más este caballero al jurar por su honor, pues él jamás lo tuvo; o si lo tuvo, ya se le había ido en juramentos antes de haber visto jamás esas tortillas y esa mostaza. (1.2.44-63)

¹⁸² Justamente estos son los atributos sobre los que conversan el príncipe Hamlet y la bella Ofelia en la primera escena del tercer acto. Desde la perspectiva de ella, la belleza es la mejor compañera que puede tener la virtud (*honesty*), pero el príncipe (que sospecha o sabe que Ofelia es usada en su contra por Claudio y Polonio) pone en duda la verdad de tal afirmación. La belleza de Ofelia es el arma que esgrimen los viejos papanatas de esta pieza teatral y por eso Hamlet considera que está reñida con la honestidad.

El bufón es enviado para convocar a Celia y asegura que es algo circunstancial: su rol no ha cambiado, no ha dejado de ser quien es y lo jura por su honor. La pregunta de Rosalind es, sin dudas, sorpresiva. A fin de cuentas, jurar por el honor no parece ser algo tan extraño para la época. Consideramos que detrás de la inquisición de Rosalind hay dos cuestiones: por un lado, una burla dirigida hacia el bufón. ¿A qué honor podría estar apelando una persona cuya ocupación es dedicarse a hacer reír a los demás? No se espera que los bufones vayan a la guerra, rescaten damiselas en apuros o protejan el buen nombre de su familia. Pero, por el otro, parece haber cierta sospecha. Y esto se debe a que solo unas líneas atrás Celia ha jurado por su honor que, cuando su padre muera, ella le cederá el ducado usurpado a su prima, restituyendo la línea sucesoria legítima. ¿Es posible que el bufón haya entrado unas líneas antes de lo que suelen indicar los editores? ¿O que acaso haya estado escuchando tras los cortinados y esté haciendo uso de la ironía para advertir a Rosalind que habita un mundo artificioso y artero? Por supuesto, esto dependerá de la puesta en escena, ya que las líneas del texto solo abren a la duda¹⁸³. Aquí sostenemos que es una apuesta atractiva: a fin de cuentas, el bufón es un personaje veraz que busca que puedan articularse relaciones menos sacrificiales. A Touchstone no le interesan las artificialidades ligadas al honor o las promesas que pueden hacerse en base a abstracciones que han perdido su antiguo sentido, sino que los personajes actúen y contribuyan a hacer del mundo común un hogar.

Pues bien, Touchstone jura por su honor que no se ha convertido en un emisario y alega que ha aprendido ese juramento de un cierto caballero que juró, por su honor, que unas tortillas eran buenas y la mostaza era mala, pero resultó ser al revés. No obstante, alega el bufón, no incurrió en perjurio. ¿Cómo puede ser? Bueno, como el caballero no tenía honor, juró por algo inexistente, por lo tanto, el juramento fue inválido. Lo mismo sucedería si unas jóvenes juraran por sus barbas o si alguien que no es un bribón jurara por su bribonería. Esto es lo que hace Touchstone, pero, como sabemos, su condición de *clown* lo hace necesariamente un bribón. El pasaje es ciertamente un chiste y el bufón muestra cómo pueden torcerse y corromperse las palabras y los juramentos para alcanzar

¹⁸³ Esta posibilidad queda abierta porque Shakespeare no dejó didascalias en sus obras teatrales. En las ediciones modernas del Bardo, los editores estipulan ingresos y salidas al tablado en función de los diálogos que tienen los personajes para ayudar a las y los lectores, pero están abiertas a la controversia. Hay una gran parte de estas decisiones que no traen demasiados problemas interpretativos, pero este es uno de los casos que puede ser tan problemático como el que tratamos a propósito de *Hamlet* en la nota 129. Es posible que, en la puesta en escena original, el bufón estuviera jugando entre los cortinados o paseando por el balcón que tenía el teatro el Globo. Al no haber didascalias y al no tener una línea hasta un poco más adelante del diálogo entre las jóvenes, no tenemos forma de saber fehacientemente en qué momento entra el bufón.

cualquier cosa¹⁸⁴, incluso para decir que un *clown* no es un bribón. El trastocamiento (*out of joint*) del clima de época (*the time*) también se manifiesta en el hecho de que incluso aquellos que son considerados caballeros toman juramentos falsos por cosas sin sentido.

Todo este intercambio despierta la curiosidad de Celia, quien pregunta a qué caballero se está refiriendo. La respuesta es sumamente ácida: “A uno a quien el viejo Frederick, vuestro padre, quiere” (1.2.65). Esta es una de las pocas líneas controversiales de la obra, según indica en su edición Hattaway. Ha despertado algunas sospechas que el bufón se refiera a Frederick como “viejo”, considerando que es el hermano menor. Una posible enmienda sería que Shakespeare haya querido decir “el viejo duque Mayor”. En este caso podríamos sospechar que a quien quiere este honorable personaje es a su hermano menor, a pesar de su afrenta. El caballero que ha perdido su honor sería, entonces, Frederick. Otra opción sería que la línea sea correcta. En este caso, Touchstone podría estar refiriéndose efectivamente a un caballero amado por el duque usurpador, pero insinuando al mismo tiempo que el amor de un tirano difícilmente puede dar cuenta de la honorabilidad del caballero en cuestión. Al mismo tiempo, el bufón podría estar señalando que al único que realmente quiere un tirano es a sí mismo. En este caso, ese caballero que ha perdido el honor sería nuevamente el propio Frederick, quien solo se ama a sí mismo. No nos parece algo particularmente problemático, sobre todo si tenemos

¹⁸⁴ Desde la perspectiva de Maurice Hunt (2015, p. 56), este entresijo da cuenta no solo de cierta falla moral por parte de los hablantes (falla que provocaría una opacidad en el uso del lenguaje), sino además de una falla en el lenguaje mismo. Esta posición entra en tensión con el interesantísimo artículo de Margreta de Grazia (1978) que cuestiona desde una perspectiva histórica aquellas posturas críticas que consideran que en la Inglaterra isabelina había comenzado a circular la idea de que había problemas inherentes o cierta opacidad propia del lenguaje que complicaba la comunicación entre los hablantes. Lejos de apoyar estas lecturas, de Grazia argumenta que esa idea se instaló propiamente en el siglo XVII, particularmente a partir de los aportes de Francis Bacon, a los que ya hemos aludido oportunamente. En oposición a ello, en el siglo XVI se habría sostenido que los problemas de comunicación se debían a una falla moral de los hablantes. Para justificarlo, la autora establece que, si bien la historia de la torre de Babel era considerada un punto de inflexión relativo a la incompreensión lingüística, no se creía que ese había sido el fin de la historia. El Nuevo Testamento complementaba esta historia en la descripción del Pentecostés, según el cual Dios había revocado la pena que Él mismo había impuesto en Babel. Si bien la proliferación de las lenguas era un hecho, se consideraba que era posible tender puentes entre los diversos idiomas gracias a la Palabra de Dios y particularmente con la caridad. Considerando esto, de Grazia sostiene que para los isabelinos los problemas en el uso del lenguaje no tenían tanto que ver con un problema de la lengua en sí misma, sino con la inmoralidad del hablante (con su incapacidad para aceptar la Palabra y actuar con caridad). Con la publicación del *Novum Organum* de Bacon estas ideas habrían cambiado, provocando un desplazamiento del eje de la cuestión: el problema ya no sería la inmoralidad del hablante, sino la lengua misma y sus dificultades para dar cuenta del mundo externo. Si bien consideramos que el argumento de esta intérprete es sumamente valioso, no podemos dejar de pensar que se trata de una postura demasiado esquemática. Dicho de otra manera, no dudamos de que en el siglo XVII pueda datarse este cambio de perspectiva, pero es muy posible que tales cambios hayan sido percibidos, planteados y hasta discutidos en el cambio de siglo. En ese sentido, no podemos más que acordar con Hunt en que estas complicaciones lingüísticas están a caballo de dos formas diversas de pensar el problema del lenguaje que entreveran aún más la cuestión.

en cuenta que esta línea es una chicana proferida por un bufón. Aquí consideramos que, se interprete de la manera que sea, se trata de una impugnación al envilecido Frederick.

En esta conversación, entonces, el *clown* se burla de la corte al poner en duda los valores que simulan tener las personas que la habitan. Por supuesto, esto despierta la amenaza de azote por parte de Celia (1.2.66-7). Pero la propia Celia no puede evitar asentir cuando Touchstone reflexiona que da “mayor lástima que los tontos [*fools*] no puedan hablar sabiamente de lo que los sabios hacen tontamente” (1.2.68-9). Ella responde alegando que “desde que el poco ingenio que tienen los tontos fue silenciado, la poca tontera que tienen los sabios hace grandes exhibiciones” (1.2.70-2). Cuando reina la tiranía, cuando quien ejerce el poder no tolera tener a su alrededor alguien que señala sus flaquezas e inconsistencias, *fools* y *clowns* son silenciados. Cuando eso sucede, el ingenio comienza a perder espacios de aparición y la necedad de los poderosos (que son quienes se han arrogado el puesto de personas sabias) se apropia de todo. No obstante, como expresa Feste en *Noche de Reyes*, es preferible un *fool* ingenioso que un ingenio tonto (*TN*, 1.5.34): estos últimos son los que provocan que un tiempo fuera de quicio esté, además, podrido y deshonorado. La palabra dada pierde por completo su valor cuando quien se erige como supremo hermeneuta muda su juicio de manera absolutamente arbitraria. Esto es, efectivamente, lo que encontramos en esta obra: Frederick decide echar a Rosalind luego de haberla acogido en su casa, destierra a Orlando después de que derrotara a su campeón Charles, y a Oliver tras culparlo de la desaparición de su hermano menor.

A continuación, llega Le Beau, un cortesano, a anunciar la prometida lucha entre el joven Orlando y el campeón de lucha Charles. Como sabemos, el menor de los hijos de Sir Rowland es el ganador y, cuando Frederick le pregunta su procedencia, Orlando nombra a su padre. La respuesta de Frederick es amarga: “Más querría que fueras hijo de algún otro hombre; / todo el mundo a tu padre lo estimaba honorable, / pero yo en verdad siempre lo hallé enemigo mío. / [...] Mas que te vaya bien; eres un bravo joven. / Querría que me hubieras hablado de otro padre” (1.2.176-82). Este pasaje es notable por dos motivos: el primero es el recurso al verso. Ya lo hemos dicho en más de una ocasión: por lo general, solo los nobles y los amantes hablan en verso. Pero no deja de ser curioso que sea la primera vez en toda la obra que se opta por este recurso. Hasta ese momento, el tono de la obra era jocoso o familiar, pero el reconocimiento de un enemigo obliga al usurpador Frederick a apelar a formalidades. Precisa colocarse una máscara que oculte sus verdaderas intenciones y abandonar la desnudez del discurso jovial y doméstico. En

palabras de Hattaway, estamos ante el encubrimiento de la violencia política que está por ponerse en marcha. El segundo motivo que hace a este pasaje digno de mención es la nueva apelación al honor. Todos en el ducado consideraban a Sir Rowland un hombre honorable. Todos menos Frederick. Si todavía teníamos alguna duda de la verdad que había enunciado el bufón unas líneas más arriba, aquí nos topamos con una confirmación por parte del propio duque. A fin de cuentas, ¿cómo un tirano podría tener cariño hacia un hombre honorable?

Las líneas que siguen a continuación respetan el verso inaugurado por Frederick, pero los ángulos se suavizan y el peso de las palabras se aliviana. El tirano se ha retirado de la escena y nos quedamos únicamente frente a los jóvenes. Orlando habla amorosamente de su padre y Rosalind hace lo propio con el suyo. El verso poco a poco pasa a transformarse en un recurso que evidencia el amor que comienza a surgir entre ellos, algo que se hace patente en la cadena que Rosalind le regala al menor de los de Boys. Este delicado momento es roto por la retirada de los jóvenes y el ingreso de Le Beau: el buen cortesano advierte a Orlando que su vida corre peligro. Aunque su hazaña debería ser digna de elogio, la irascibilidad del duque lo obliga a exiliarse. La compañía de un hombre honorable y talentoso como Orlando solo es deseable “en un mundo [*world*] mejor que este de aquí” (1.2.236).

En la escena siguiente, el duque Frederick se ocupa de expulsar también a Rosalind. ¿Las razones? “Bástete con saber que yo no creo en ti” (1.3.45) alega el duque. La joven, por supuesto, protesta: su padre no es ningún traidor, pero, aunque lo fuera, eso no es algo que se herede y, aunque se heredara, ella ya habría tenido esta condición y el propio Frederick le había permitido quedarse hasta ese momento a pesar de su supuesta condición. El duque admite, entonces, que solo le permitió quedarse por el amor que su propia hija le profesaba. Celia, entonces, decide contestar a su padre: si su prima es traidora, entonces ella también debe serlo, ya que “siempre juntas dormimos, / despertamos, comimos, estudiamos, jugamos, / y adondequiera que íbamos, como cisnes de Juno, / siempre fuimos unidas las dos e inseparables” (1.3.63-6). La respuesta de su padre no hace más que confirmar su carácter tiránico. Él ve a Rosalind como una joven sutil, afable, silenciosa, paciente y virtuosa y entiende que, justamente por estas cualidades que ella tiene por naturaleza, las personas del reino la compadecen. Es necesario erradicar toda la virtud del ducado para que la mácula moral de Frederick no salte a la vista. A la salida del duque del escenario, los jóvenes deciden exiliarse juntas y llevarse con ellas al

“payasesco tonto [*clownish fool*]”¹⁸⁵ (1.3.127). Se proponen una a la otra los disfraces que ya anunciamos y sugieren ir a buscar al duque Mayor al bosque de Arden: “Y ahora feliz entrad, / no por cierto al destierro, sino a la libertad” (1.3.134-5).

El bosque (o el reino del revés)

El segundo acto se inaugura con la presentación del grupo de forajidos. Como ya dijimos unas líneas más arriba, el duque Mayor no considera que sus acompañantes sean un séquito, sino sus “compañeros y hermanos del exilio” (2.1.1). La descripción que hace del bosque de Arden encaja muy bien en el molde que imprime el género pastoral:

¿El viejo hábito no hizo más plácida esta vida
Que la pompa pintada? ¿No están estas florestas
Más libres de peligro que la envidiosa corte?
Aquí nunca sentimos el castigo de Adán,
Los cambios de estación, como el colmillo helado
Y los rudos regaños del viento de invierno,
A quien, si muerde y sopla sobre mi cuerpo todo,
Aunque me haga encoger de frío, río y digo:
“No es esto adulación; estos son consejeros
Que a mí sentidamente me recalcan qué soy”.
Dulces son los provechos que da la adversidad, [...]
Y nuestra vida exenta del acoso público
Halla lengua en los árboles, libros en los arroyos,
Sermones en las piedras y el bien en cada cosa. (2.1.2-17)

Arden se presenta como un mundo indulgente en el que los cambios de estación prácticamente no son sentidos, en el que no es necesario trabajar para obtener sustento, en el que los oídos no se manchan con los discursos lisonjeros de los aduladores, en el que los artificios de la vida cortesana no son necesarios porque en su seno puede hallarse el bien de cada cosa. La naturaleza se despliega como una fuerza benévola que proporciona todo lo necesario para la vida y que, al decir de Amiens (uno de los cortesanos acompañantes del duque), puede transformar y reescribir los reveses de la testaruda Fortuna (2.1.19). Quienes ingresen al bosque, entonces, serán despojados de todos los atributos proporcionados por los artificios de la vida en la corte y serán

¹⁸⁵ En su edición de Arden, Juliet Dusinberre anota que esta combinación sugiere rusticidad (2015b, p. 188), idea que quedaría reforzada cuando el propio Touchstone se refiera a Corin como *clown* en 2.4.63 y haga lo mismo con el pastor William en 5.1.11. Recordemos que el *fool* era el típico bufón de la corte, mientras que el término *clown* refería más bien al payaso terrenal frecuentemente asociado a fiestas y ferias. La editora indica que Touchstone buscará desprenderse de este rasgo rústico a lo largo de la obra. Si finalmente lo logra, aquí consideramos que será solo gracias a su matrimonio con Audrey y su incorporación a la alianza fraterna.

mostrados en su condición natural. Pero, inmediatamente, se presenta un elemento contrapastoral: a pesar de que la naturaleza provee todo lo necesario para el sustento de los habitantes del bosque, el duque propone ir a la caza de un ciervo. Surge así el primer contrapunto esgrimido por el primer lord:

Por eso el melancólico Jaques siempre se aflige,
Y así jura que vos sois más usurpador
De lo que vuestro hermano que os desterró lo es.
En efecto hoy milord de Amiens y yo a su lado
Nos hurtamos tras él, que yacía tendido
Bajo una encina cuya vieja [*antique*]¹⁸⁶ raíz se asoma
Encima del arroyo que alborota este bosque,
Lugar al cual un pobre venado disgregado,
Al que la puntería de un cazador hiriera,
Se fue a languidecer. (2.1.26-35)

Como ya habíamos anunciado, el bufón que aquí nos ocupa, quien huye con Celia y Rosalind al peligrar la vida de esta última, tiene un doble espejado: lord Jaques, un cortesano del duque Mayor que queda exiliado con él. El bufón y el melancólico Jaques ven la realidad que los circunda con un ojo crítico y, “aunque individualmente divididos en sí mismos, el *fool* y el melancólico son como dos mitades de un solo yo que parecen complementarse mutuamente” (Dillon, 1981, p. 104). Las burlas y parodias, los tonos irónicos y las imitaciones son armas que le permiten tanto al bufón como al melancólico hacer frente a las hipocresías a nivel social y político. El hecho de que se erijan como *outsiders* les permite tomar la perspectiva necesaria para detectar lo caricaturesco, lo impostado y lo artificial de la vida de los cortesanos que huyen a Arden en busca de la libertad. De este modo, aunque parezcan impotentes, estos dos personajes hacen una crítica de la organización social comenzando por la corte misma, cuestionan el ideal y la moda de la vida pastoral, y contribuyen a restaurar cierta armonía a un orden descoyuntado (McLeish & Unwin, 2014, pp. 84-8).

Jaques señala, en su empatía con el ciervo, la disrupción que implica la presencia del duque y sus acompañantes en el bosque de Arden. Ellos pretenden ver un mundo idílico, pero no se dan cuenta de que perturban la inocencia que le es propia. El duque, no obstante, responde con escepticismo: “¿Pero qué dijo Jaques? / ¿No extrajo moralejas

¹⁸⁶ Señalamos el uso de este término ya que en el inglés de la época era, como ya dijimos, una de las formas en las que se nombraba el grotesco. En el capítulo dedicado a Falstaff veremos otro de sus usos. Entendemos que aquí Shakespeare puede estar haciendo referencia a la extraña disposición que tiene la raíz. De todos modos, no deja de ser una bella formulación que esta raíz a la que va a morir el ciervo (la naturaleza asediada por la corte) sea un elemento grotesco que se asoma de un arroyo (típica alegoría de la fortuna) que alborota el bosque. El mundo verde se encuentra, en efecto, trastocado por las decisiones políticas de los hombres y por el azar que ha llevado a un conjunto de nobles a encontrarse en su seno.

[*moralise*] ante tal espectáculo?” (2.1.43-4). El lord se ocupa de responder presto, con un tono que no podemos sino imaginar socarrón. La reflexión del melancólico es de lo más interesante. Según relata el primer lord, mientras Jaques consolaba al ciervo vio pasar una manada que no reparó en su compañero herido: “Seguid, gordos y espléndidos ciudadanos, de largo, / justamente es la moda. ¿Para qué deteneros / a mirar a este pobre destruido en bancarrota?” (2.1.55-7). El melancólico está haciendo una dura crítica a la corte: a pesar de que se pretendan hacer distinciones en términos de honor o virtud, la realidad es que todo el “cuerpo del país [*body of country*]” (2.1.59) es un conjunto de usurpadores y tiranos que no empatizan con los más débiles. Muy por el contrario, cuando ven a alguien sufriendo, pasan por el costado sin detenerse a observar o ayudar al desvalido. Por este motivo, los nobles no tienen pruritos de entrar al bosque y matar animales en su propia morada. Dicho de otro modo, los exiliados están haciendo con el bosque y sus habitantes lo que el duque Fredrick ha hecho con ellos.

Nos encontramos, entonces, ante un mundo dislocado que, lejos de derivar en un desarreglo extremo que culmina en la muerte de la mayor parte de los personajes (como hemos visto que sucede en las tragedias), puede ser detectado y denunciado por personajes que se encuentran, ellos mismos, “fuera de quicio”. En esta especie de mágico escenario en el que transcurre la comedia, las jerarquías están trastocadas y los roles confundidos. Touchstone sigue ejerciendo el papel de bufón de la corte sin corte, Rosalind se viste de varón para ayudar a Orlando a olvidarla, Silvius se enamora de una mujer que está enamorada de otra mujer disfrazada de varón, Orlando salva la vida del hermano que buscaba matarlo, lord Jaques abandona su lugar de cortesano y se transforma, *de facto* pero no *de jure*, en *fool*. Es él, como ya vimos en el primer capítulo de esta investigación, el que señala el carácter teatral de la vida humana en su monólogo sobre las siete edades del hombre: se interpretan varios papeles en una sola vida y terminan todos, a pesar de ello, en el absoluto olvido (2.7.139-166)¹⁸⁷. Desde la perspectiva del melancólico, cada uno cumple su papel en la gran comedia del mundo sin percatarse de que vive una historia extraña y accidentada. En un mundo, repitamos, *out of joint*. Y como bien había advertido el astuto Edmund en *Rey Lear*, “son los hombres como es su época” (*KL*, 5.3.32).

¹⁸⁷ Según Richard Sennett, el hecho de que aún no pueda diferenciarse la naturaleza humana de los actos que mujeres y hombres llevan a cabo (transformación que logrará tener lugar ya entrado el siglo XVII), provoca que la metáfora del *theatrum mundi*, en el teatro isabelino, suela estar acompañada por un velo de pesimismo (1978, p. 110). En efecto, este es el caso del melancólico Jaques, quien encuentra en la pervivencia de ciertos actos humanos las razones suficientes para condenar a la condición humana en su conjunto.

Ahora bien, si pretendemos comprender el contrapunto entre Touchstone y Jaques, resulta preciso recordar algo que ya especificamos en el segundo capítulo de esta investigación: tanto la risa grotesca de la bufonería como la risa sombría del melancólico son el resultado de ciertos desarreglos humorales que provocan que uno y otro vean al mundo desde una perspectiva peculiar. Especularmente el bufón comporta un exceso fogoso y el melancólico uno frío de atrabilis. Es por este motivo que el bufón puede reírse del mundo y el melancólico solo puede lamentarse, encubierto tras un velo de pesimismo y abatimiento. Los dos tipos describen y piensan al mundo desde un espacio (*a seat*)¹⁸⁸ que no termina de “encajar” en ningún lado: el bufón porque no pertenece, propiamente hablando, a ningún lugar; el melancólico porque ha decidido apartarse de un mundo que percibe como corrupto. Esa distancia, a su vez, es lo que les permite tomar perspectiva y enunciar verdades indigentes. Se trata, en este sentido, de figuras que se solapan y en ocasiones hasta pueden llegar a confundirse. De todos modos, el accionar del bufón no está destinado a convertir en impotentes a sus congéneres. El melancólico, por el contrario, no encuentra sentido a un mundo que percibe como putrefacto. El único curso de acción parece ser, para él, el ostracismo o el suicidio¹⁸⁹: su exceso de atrabilis fría le impide llegar a reírse del mundo y solo percibe las críticas como formas de moralización. Además, es incapaz de entender el lugar que ocupa en el mundo y se autopercibe como una figura sumamente elevada. El bufón, en cambio, es perfectamente consciente de que es el personaje más bajo de toda la comitiva.

En la cuarta escena del segundo acto, Rosalind/Ganymede, Celia/Aliena y Touchstone entran al bosque de Arden. Están cansados de tanto caminar, y es en ese momento que se topan con el viejo Corin, quien escucha los lamentos de Silvius y su mal de amores por la pastora Phoebe. Esto le da el pie al bufón para hacer una chanza de sentido sexual, pero que culmina con una reflexión que va a signar las relaciones que los jóvenes amantes sostendrán a lo largo de la obra: “Nosotros los amantes veraces caemos en extrañas cabriolas [*capers*]; pero así como todo es mortal en la Naturaleza, así es toda naturaleza en amores mortal en tontería [*folly*]” (2.4.45-7). Todo lo que vive debe morir

¹⁸⁸ Estamos haciendo referencia a aquella frase hamletiana dirigida al espectro del difunto rey que analizamos oportunamente sobre el final del primer capítulo de esta tesis: “¿Qué te recuerde? / Por siempre, desventurado espectro, / mientras la memoria tenga un sitio [*a seat*] / en este globo trastornado [*distracted globe*]” (*Ham.*, 1.5.95-7).

¹⁸⁹ El suicidio entendido no como acción política, sino como forma de eludir el mundo. Resulta necesaria esta aclaración considerando la numerosa bibliografía que comenzó a circular en los últimos años relativa al problema del suicidio femenino en Shakespeare como forma de acción política. Al respecto pueden revisarse los textos de Marlena Tronicke (2018), Cecilia Padilla (2021) y Eduardo Rinesi (2021).

y todo el que ama está condenado a hacer tonterías. Las “cabriolas” a las que alude Touchstone tienen, por supuesto, un trasfondo sexual, pero también alude a las situaciones estrafalarias, juguetonas y enredadas que se desprenden de los galanteos. Esta reflexión es apreciada por Rosalind: “Hablas más sabiamente [*wiser*] que lo que eres consciente”; pero el bufón desestima esa apreciación: “No, si nunca he de ser consciente de mi ingente ingenio [*wit*] hasta que me rompa las pantorrillas contra él” (2.4.48-50). ¿Qué está haciendo Touchstone aquí? Está jugando con el proverbio “los tontos [*fools*] ponen taburetes para que los sabios se tropiecen”, que significa que los sabios suelen tener problemas para responder a las preguntas sencillas. Este recurso le permite, por un lado, disimular su propio ingenio, pero también tomar distancia de los que son considerados sabios (Equestri, 2020). Al bufón no le interesa alzarse como un intelectual, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de un *clown*. Probablemente nunca se “rompa las pantorrillas” contra su “ingente ingenio”, es decir, nunca tropiece con la sencillez, justamente porque los bufones son ellos mismos sencillos y veraces. El *clown*, fiel a su etimología de “terrón” (*clod*), tiene sus pies, su mirada y su ingenio sobre la tierra.

Esta fuerza gravitatoria exagerada que lleva al *clown* hacia el suelo es otro de los elementos que, como en contrapunto, lo distancian del melancólico. En la siguiente escena nos encontramos con Amiens, uno de los forajidos, cantando una balada típica del período, que es fácilmente asociable a la leyenda de Robin Hood. Jaques, al escucharlo, pide más música, pero Amiens tiene algunos reparos:

- Amiens:** Va a poneros melancólico, *monsieur* Jaques.
Jaques: Lo agradezco. Más, por favor, más: puedo sorber melancolía de una canción como una comadreja huevos. Más, por favor, más.
Amiens: Tengo ajada la voz: sé que no puedo complaceros.
Jaques: Yo no deseo que me complazcáis, lo que deseo es que cantéis. Vamos, más, otra estrofa: ¿estrofas las llamáis?
Amiens: Como queráis, *monsieur* Jaques.
Jaques: No, si no me importan los nombres, ellos no me deben nada. (2.5.10-8)

Si detrás del “complacer” (*please you/please me*) hay un chiste con doble sentido sexual, este es muy rápidamente descartado por Jaques, quien devora melancolía como una comadreja sorbe huevos. Durante el Renacimiento seguía muy presente la idea de que la música movía a ciertas emociones y sentimientos. Esta conexión no era nueva: en su *República*, Platón advertía la necesidad de aplicar una censura adecuada que asegurara que solo se hiciera uso de ciertas escalas musicales en la enseñanza de los niños; Aristóteles, por su parte, hacía lo propio en el séptimo y octavo libro de su *Política*, ya que entendía que la música tenía una incidencia directa en quienes la escuchaban. Según

Klibansky, Panofsky y Saxl, este recurso adopta otro cariz en la Modernidad: “la música, que antes era un [recurso] específico contra la enfermedad melancólica, ahora era percibida como tranquilizadora y, al mismo tiempo, como nutriente de este ambiguo estado de ánimo agridulce” (1979, p. 231). Jaques no puede ser parte de la sociedad de varones exiliados ni pretende que ellos lo complazcan en sentido alguno. El melancólico busca alimentar su padecimiento porque le permite ubicar su subjetividad desgarrada en el centro de la escena. Hay, sin dudas, una mezcla de goce y sufrimiento en esta búsqueda, que termina derivando en el realce de una subjetividad moderna en ciernes que busca aislarse para hallarse a sí misma.

Esta búsqueda de soledad queda confirmada unas líneas más adelante, cuando Amiens le dice a Jaques que el duque Mayor pasó el día buscándolo. El melancólico responde: “Y yo he estado todo el día evitándolo: es demasiado discutidor para mi compañía; yo pienso tantos temas como él, pero doy gracias al cielo y no me jacto de ellos” (2.5.27-9). Jaques quiere estar solo. No quiere discutir con alguien que se arroga tantos conocimientos, pero lo dice... ¡justo después de jactarse de que él mismo sabe tanto como el duque! Su hipocresía no pasará desapercibida. Apenas unas líneas más tarde, cuando finalmente el duque logre encontrarlo, lo pondrá en evidencia. Como ya señalamos, Jaques se obstina en moralizar sobre el mundo. Él quiere la libertad de palabra propia de un bufón para “expresar lo que pienso, y así de cabo a rabo / purgaré el sucio cuerpo del infectado mundo, / si quieren con paciencia recibir mi remedio” (2.7.59-61). Jaques, quien dice no jactarse de nada, sabe perfectamente cuáles son los problemas y qué hay que hacer para arreglarlos. Pero en esa moralización parece olvidarse de las acciones con las que él mismo ha contribuido al descoyunte del mundo. Es justamente esto lo que le reclama el duque Mayor: “Sucio pecado ruin censurando el pecado: / porque has sido en persona tú mismo un libertino, / igualmente sensual que aguijón de las bestias, / y las llagas hinchadas y males purulentos / que con libre licencia de paso recogiste / tú las vomitarías sobre el entero mundo” (2.7.64-9). Jaques ha sido un libertino, se ha entregado a los placeres y ha contribuido al desarreglo del mundo; pero ahora que se detiene a contemplar su entorno, se percata y se indigna del desorden en el que se encuentra inmerso. La respuesta al reclamo del duque es puramente retórica: Jaques alega que su impugnación no pretende abordar casos particulares (como el suyo mismo), sino que busca pensar la generalidad del trastocamiento del mundo. O, dicho de otro modo, que el propio denunciante haya sido un libertino no quita la verdad de que el mundo esté corrupto. Por supuesto, podríamos darle la derecha al melancólico. No obstante, no deja

de generar cierto resquemor la falta total de autocrítica en una moralización pretendidamente tan elevada.

Dijimos hace un momento que Jaques querría tener la libertad de palabra del bufón. ¿Pero qué ha ocurrido que repentinamente aparece en sus mentes esta preocupación, que estaba ausente en sus anteriores lamentos? Lo que sucedió fue un encuentro entre el melancólico y el bufón, hecho que es relatado por Jaques con el mayor de los entusiasmos¹⁹⁰:

¡Un tonto, un tonto! He dado con un tonto en el bosque,
Un tonto colorido [*a motley fool*]: ¡qué mundo [*world*] miserable!
Como que vivo porque me alimento, vi a un tonto
Que se echó a reposar para tomar el sol
Y denostaba a doña Fortuna en buenos términos,
En términos bien puestos, pero un tonto a colores.
“Buen día, tonto”, dije. “No, señor”, me dijo él,
“no tonto hasta que el cielo me haya enviado fortuna”.
Y de la bolsa entonces él extrajo un reloj,
y después de observarlo con ojos apagados
sensatamente [*wisely*] afirma: “son en punto las diez;
podemos ver así”, dice él, “como anda el mundo [*how the world wags*]:
no pasó más de una hora desde que eran las nueve,
y en sólo una hora más habrán de ser las once;
y así es que maduramos hora a hora [*hour*] y nos pudrimos [*rot*],
y en eso se acaba el cuento [*hangs a tale*]”. Por cierto cuando oí
al tonto colorido moralizar del tiempo [*moral on the time*],
mis pulmones cantaron igual que un Cantaclaro
que los tontos tuvieran tan honda observación;
y me puse a reír con ganas sin cesar
una hora por su propio reloj.
[...] ¡Ah, si yo fuera un tonto!
¡Qué ambición de tener un traje colorido!
[...] Me han de dar libertad [*liberty*]

¹⁹⁰ Hay otro célebre melancólico en la dramaturgia shakesperiana que querría ser algo que no es: nos referimos, por supuesto, a Hamlet. En dos ocasiones el joven príncipe se pregunta cómo actuaría si fuera otra persona. La primera de ellas sucede luego de escuchar el monólogo del primer actor de la compañía de trágicos: “¿Qué haría él / si tuviera los motivos de dolor que yo tengo? / Inundaría el escenario de lágrimas, / y desgarraría los oídos del público, / enloquecería al culpable y aterraría al inocente, / confundiría al ignorante y asombraría / a las mismas facultades de ver y oír. En cambio yo, / canalla insensible y vacilante, permanezco / como un alucinado, indiferente ante mi causa, / y no puedo decir nada, ni siquiera por un rey / sobre cuyo reino y sobre cuya amada vida / cayó una destrucción tan condenable” (2.2.495-506). El segundo momento en el que Hamlet se cuestiona esto es después de hablar con el capitán que está al mando del ejército de Dinamarca: “¿Y yo, que tengo / un padre asesinado y una madre mancillada, / estímulos para mi razón y para mi sangre, / no hago nada, mientras, para mi vergüenza, / veinte mil hombres, movidos por una fantasía / y un sueño de gloria, marchan a sus tumbas / como hacia lechos, por un trozo de tierra / tan pequeño que ni ellos podrán librar allí la lucha / ni habrá sitio para sepultar a los que caigan?” (4.4.55-64). Como dice Rinesi (2018, p. 105), Hamlet se reconoce por debajo de los dos espejos en los que se mira: el del actor y el del soldado. Uno y otro actúan movidos por fantasías o cosas vanas, mientras el príncipe, que tiene todos los motivos para actuar, no lo hace. Aquí sucede algo similar: el melancólico se mira en el espejo del bufón y se reconoce en falta. Si tan solo pudiera convertirse en “un tonto colorido”, o si al menos le otorgara la libertad de palabra que lo caracteriza, tal vez contaría con las herramientas necesarias para purgar el infectado mundo.

en todo, con licencia tan amplia como al viento,
que sopla a quien le plazca, pues los tontos la tienen;
y aquellos a que más mi tontera fastidie,
más deberán reír. [...]
Aquel a quien el tonto sensatamente [*wisely*] hiere
obra muy tontamente, por más que sea listo [*smart*],
de no verse impasible frente al golpe. Si no,
lo tonto del sensato será diseccionado [*the wise man's folly is anatomised*]
por cada observación que desperdigue el tonto.
Vestidme de colores, otorgadme permiso
De expresar lo que pienso. (2.7.12-57)

El pasaje es sumamente interesante no solo porque da cuenta del encuentro, sino porque además nos muestra cuál es la opinión que el melancólico tiene sobre el bufón y qué lectura hace de los elementos más característicos de la bufonería. Vayamos por partes. Lo primero con lo que nos topamos es la sorpresa de haber tropezado con un “tonto colorido”. El término inglés es *motley fool* y refiere al bufón de la corte ataviado con el traje de colores, típicamente amarillo, verde y rojo, colores asociados emblemáticamente con el desorden, la locura, el pecado y la infamia (Gil Descó, 2016, p. 464). Para los críticos en general resulta un misterio por qué motivos Touchstone estaría vestido con su traje bufonesco en el bosque de Arden, sobre todo si tenemos en cuenta que salió de la corte para acompañar a dos jóvenes forajidas que se tomaron la molestia de disfrazarse. De hecho, como señala David Wiles (2005, pp. 186-7), Jaques es el único que lo reconoce como un “bufón colorido”. El resto de los habitantes del bosque no lo hacen e, incluso, los rústicos pastores lo tratan de “amo” y nunca como bufón. Esto puede deberse a que Touchstone no esté llevando el típico traje bufonesco, sino un abrigo o capa de colores abigarrados posiblemente a cuadros que para los escenarios del siglo XVI todavía no era una vestimenta que se asociara tan rápidamente con los bufones. Este podría ser el motivo que explicara por qué Jaques es el único personaje que se da cuenta de la verdadera identidad de Touchstone: al tener una conversación lo suficientemente larga con él y al haberse tomado en serio sus palabras, el melancólico pudo asociar ese abigarramiento del abrigo con la tontera profesional. Una lectura alternativa puede hacerse a partir de recuperar, como sugiere Michael Hattaway en su edición de Cambridge (2015a, p. 132, n. 13), otra acepción de *motley*, que refiere a las variaciones del carácter o el humor. En este sentido, Jaques tendría una especial fijación hacia Touchstone porque entiende que comparten un temperamento similar, algo que tiene fundamento suficiente en el paradigma humoral.

Sigamos cualquiera de las dos alternativas (o ambas), lo cierto es que el melancólico ha encontrado algo interesante en el bufón. Repasemos la escena narrada por Jaques. Touchstone estaba tirado tomando sol mientras se quejaba de su fortuna, detalle importante para entender la respuesta que el bufón da al saludo del melancólico: no puede ser considerado un *fool* hasta que la fortuna no lo haya beneficiado. ¿Qué quiere decir esto? Touchstone está valiéndose nuevamente de la sabiduría popular envuelta en algunos proverbios de la época que rezan que la fortuna favorece a los tontos o que Dios envía fortuna a los tontos¹⁹¹. Recordemos, al respecto, la conversación que Celia y Rosalind habían sostenido antes de fugarse al bosque. La discusión se centraba en la tensión entre naturaleza y fortuna. La apreciación que hacía Rosalind al respecto nos enseñaba que, a pesar de que una persona tuviera dones naturales, la caprichosa fortuna era capaz de cerrarle la puerta. Consideramos que cuando Touchstone usa el término *fool* en este pasaje no está pensando precisamente en bufones, sino en el necio Fredrick, a quien la fortuna sin dudas ha beneficiado momentáneamente. Si se mira con cuidado, cuando aparece el término “fortuna” en esta obra es para impugnarlo. Esta es justamente la que ha beneficiado a los villanos de la historia (a Oliver y al duque usurpador) y ha perjudicado a los héroes y heroínas (a Orlando, el duque Mayor y las dos jóvenes). Los villanos no tienen dones naturales de los que puedan jactarse (o al menos Shakespeare no escribe ninguna línea que dé cuenta de ello), mientras que los héroes y heroínas ponen sobre escena constantemente esas virtudes con las que cuentan naturalmente (honestidad, generosidad, belleza, fuerza). Lo que está haciendo Touchstone es recordarnos que la fortuna no recompensa las virtudes, motivo que lleva a estos personajes a enfrentarse a la situación que de hecho viven.

Lo más interesante del pasaje viene a continuación. Jaques nos cuenta que el bufón se pone a “moralizar” sobre el tiempo. Para hacerlo se vale de un reloj (un artefacto de lujo para la época, sin dudas¹⁹²) y dice algo que va en contra de la propia lógica del bosque

¹⁹¹ Estos proverbios están recuperados en el clásico diccionario de Morris Palmer Tilley. Allí el autor se ocupa de consignar las distintas obras literarias en las que los proverbios aparecen. Si las y los lectores quisieran bucear por este rico mar de sabiduría popular, los proverbios a los que hacemos referencia son el F600 “La fortuna favorece a los tontos” (1950, pp. 236-237) y el G220 “Dios confiere fortuna a los tontos” (ibid., p. 262).

¹⁹² Ya hemos dicho algo sobre esto, pero es conveniente recordar que, si bien los relojes personales ya existían desde hacía una buena cantidad de años, su uso no se había popularizado. A comienzos del siglo XVI había comenzado una lenta pero sostenida propagación de este artefacto con la incorporación del resorte en los mecanismos. La disminución en el tamaño de los relojes dio cuenta, según Otto Mayr, de “un desplazamiento de la ingeniosidad casera a la ingeniería sofisticada” (2012, p. 28). Esto proveyó economía y claridad en los mecanismos, que fueron acompañados por un verdadero diseño racional. No deja de ser llamativo que los mayores cambios del período renacentista estuvieran más asociados a la forma externa,

de Arden¹⁹³. Cuando comenzamos el capítulo marcábamos que la forma en la que transcurre el tiempo en las obras pastorales es imperceptible, que se trata de una suerte de momento de vacaciones en el que el tiempo cotidiano (el del reloj, el del trabajo) parece detenido o no es propiamente percibido. Pues bien, si creemos en el relato de Jaques, Touchstone está tensionando esta característica pastoral al valerse de un reloj para medir el tiempo. El melancólico no parece ver problema alguno en esta precisa medición que entiende como recurso para desplegar una moralización (i.e. la evidencia del paso del tiempo es una prueba fehaciente de que nos conducimos indefectiblemente a la decadencia y la muerte).

Lo cierto es que Jaques, al menos para el entendimiento de la época, tiene una patología humoral que le impide observar el mundo de una manera adecuada: el melancólico no puede evitar ver al mundo en su putrefacción constante y su hipocresía sostenida. Para entender este punto de vista peculiar tal vez sea oportuno traer a colación la apreciación que un personaje shakesperiano no melancólico tiene de la percepción bufonesca del tiempo. Más adelante en nuestra investigación nos ocuparemos de analizar el pasaje con más detenimiento, pero lo revisaremos rápidamente para comprender de manera más adecuada qué es lo que está haciendo el *clown* con su medición del tiempo. En la primera parte de *Enrique IV*, Falstaff se despierta luego de una larga noche en la taberna y dirige sus primeras palabras al joven príncipe Hal, su compañero de juerga, y le pregunta: “¿Qué tal, Hal, qué hora del día es?” (*IH4*, 1.2.1). La respuesta del príncipe parece ciertamente agresiva, pero no debemos olvidar que estos dos personajes están enlazados por un profundo vínculo de cariño y camaradería. Hal verdaderamente conoce

de modo que “la utilidad en la medición del tiempo a menudo se subordinaba a la ambición artística” (ibid., 29). La puntualidad entre los años 1500 y 1650 (fecha de la incorporación del péndulo al mecanismo de relojería) había dejado de ser una preocupación primordial y, en consonancia con ello, habían caído en desuso los minutereros y manecillas. Lo que buscamos marcar con esto es que es posible que un reloj como el que tiene Touchstone no fuera preciso, ya que el objetivo de los relojes renacentistas tenía más que ver con buscar expresar la totalidad de la experiencia humana que con medir el tiempo con rigurosidad. De hecho, algunos relojes públicos buscaban abarcar el *quadrivium* (las cuatro artes mayores: astronomía, geometría, aritmética y música): “aparte de la puntualidad, sus principales prestaciones eran las predicciones astronómicas, las piezas musicales y la imitación de la vida” (ibid., p. 29).

¹⁹³ En la segunda escena del tercer acto, cuando Rosalind/Ganymede y Orlando se encuentran por primera vez en el bosque, ella le pregunta por la hora del reloj y él le contesta: “Deberíais preguntarme qué hora del día es: no hay ningún reloj en el bosque” (3.3.254-5). Pero Rosalind insiste: los amantes gimen y suspiran a cada minuto, a tono con la hora del reloj. El tiempo, en cambio, “viaja a diversos pasos con diversas personas” (3.3.261). La forma en la que percibimos el tiempo depende de cuál sea nuestro papel en el mundo. El tiempo trota para la doncella entre su matrimonio y su consumación, marcha rápido para el sacerdote que no precisa someterse al desgaste del estudio, galopa para el ladrón que marcha hacia la horca y se detiene cuando se está de vacaciones. Si Orlando y Rosalind tienen razón, entonces efectivamente no hay verdadero romance en el bosque y todos los galanteos son puras imposturas. Pero sabemos que al menos hay un reloj en el bosque: el de Touchstone. ¿Será esta la “piedra de toque” que necesita la obra para comprobar la pureza del amor?

a su amigo y entiende que esta pretensión por la precisión del tiempo es un disparate para un bufón como Falstaff:

¿Qué diablos tienes tú que ver con la hora del día? A menos que las horas fueran copas de jerez y los minutos pollos asados y los relojes lenguas de alcahuetas y los cuadrantes anuncios de burdeles y el mismísimo bendito sol una linda damisela caliente vestida de tafetán color fuego, no veo ninguna razón para que hagas preguntas tan superfluas como qué hora del día es. (*IH4*, 1.2.5-9)

El príncipe es un agudo conocedor de la bufonería. Sabe que esta poco tiene que ver con la medición racional del tiempo, algo de lo que probablemente Jaques no tenga mucha idea. Con esto en mente, podemos entonces volver a nuestra escena y preguntarnos: ¿qué es lo que está haciendo Touchstone con esta referencia al reloj y al paso del tiempo? Probablemente, como buen *clown*, esté ocupándose de degradar mediante chistes sexuales una conversación que pretende ser elevada. Así como podemos entender y traducir *dial* por reloj, *wags* por el curso (decadente) del tiempo y el mundo, *eleven* por el número once, *hour* por hora, *rot* por la putrefacción inherente al paso del tiempo de un mundo en decadencia y *hang a tale* por el momento en el que se termina la historia, también podemos apelar a sus dobles sentidos. De este modo, podemos entender y traducir *dial* por pene, *wags* por desenfreno, *eleven* por erección, *hour* por puta, *rot* por los efectos de las enfermedades venéreas y *hang a tale* por su referencia a un pene sífilítico. Lo que hace Touchstone es lo que el joven príncipe Hal entiende que es propio de la percepción clownesca del tiempo: para un bufón terrenal, la medición del tiempo solo es valiosa si con ella podemos medir los placeres del cuerpo. Como indica Michael Thron (1979), lo que ha sucedido es que Touchstone ha podido reconocer en Jaques los elementos que lo hacen un personaje melancólico y se está burlando de él. Desde su posición inicial tomando sol, que parodia la primera descripción del propio Jaques tendido bajo una encina (2.1.31), hasta la construcción de una emblemática que moraliza el tiempo mediante chistes sexuales, el bufón logra captar adecuadamente lo que caracteriza al melancólico y despliega una sutil y dura sátira de sus particularidades que lo deja al desnudo.

¿Jaques ha entendido la humorada? Según Thron, sí, algo que se evidenciaría cuando el melancólico alega que obra muy tontamente quien es ofendido por un tonto. Jaques se habría dado cuenta de que Touchstone le está tomando el pelo y lo reconocería, así, como un satirista profesional, en contraposición a su condición de amateur. Ahora bien, ¿es la sátira el rasgo más característico de la bufonería? Aquí consideramos que es una herramienta más entre tantas y que lejos está de conformarse como un rasgo

distintivo. Como es sabido, la sátira tiene un gran componente moral y fue uno de los recursos típicos de las obras morales medievales (Welsford, 1961, p. 198). El grotesco isabelino incorporó la sátira, controversia Marprelate mediante. Pero el resultado lejos está de dejarnos una sátira moral limpia. Muy por el contrario, el resultado fue una incertidumbre en el tono de los discursos a medio camino entre el sacerdote y el payaso. El uso de la sátira condujo, al decir de Neil Rhodes, a una visión grotesca de la vida física en comunidad: “El grotesco isabelino deriva de la inestable fusión de imágenes contrarias de la carne: indulgente, abusada, purgada y condenada” (1980, p. 4). Siguiendo esta línea interpretativa, consideramos que Touchstone no podría erigirse simplemente como satirista profesional porque es un verdadero abanderado del grotesco. Jamás pensaría, como Jaques, que sus verdades indigestas pueden purgar el infectado mundo porque difícilmente creería que lo único que caracteriza al mundo es la podredumbre. El grotesco, como ya vimos, comprende la convivencia simultánea de contrarios, y lejos está de conformar una visión uniforme del tiempo, del mundo, de la humanidad, la naturaleza o el azar.

Haya captado el melancólico la humorada o no, lo cierto es que es incapaz de comprender sus alcances. Lo que Jaques sí percibe y entiende perfectamente es que la libertad de palabra que tienen los bufones es envidiable: pueden hablar de lo que quieran, del modo que les parezca más adecuado, a quienes crean oportuno y con absoluta libertad. Lo que la bufonería expresa no puede herir a nadie o, al menos, nadie desearía mostrarse herido por lo que dice un *fool* o un *clown*, ya que eso indicaría que es cierto aquello que es objeto de burla (las propias hipocresías, debilidades, inseguridades y vergüenzas). Jaques considera que llevar a cabo esta serie de denuncias es una forma de purgar el infectado, deshonorado, desordenado, podrido mundo. Pero el melancólico se olvida de que, tal vez a su pesar, es parte de ese mundo y se encuentra en armonía con él. El duque señala este problema antes de su llegada¹⁹⁴ y luego de la larga perorata que el melancólico lanza en contra de este tan mentado mundo (2.7.64-69). He aquí la diferencia sustancial entre el bufón y el melancólico: el bufón se sabe bajo, ruin e, incluso, en ocasiones perverso y malevolente, y no lo oculta. *El bufón sabe que es de baja estofa. El*

¹⁹⁴ Al comienzo de la escena, Amiens y el duque conversan sobre Jaques antes de que entre en escena. Amiens comenta que lo ha visto hacer poco cantando una canción y el duque le responde que “Si él, todo disonancia, se ha vuelto musical, / tendremos discordancia muy pronto en las esferas” (2.7.5-6). Es un problema que el melancólico esté “a tono” con la armonía del mundo porque da cuenta de un desarreglo a nivel cósmico. De hecho, esto se confirma cuando, unas líneas más tarde, Jaques hace el monólogo de las siete edades del hombre, emblema cuyo dislocamiento ya trabajamos en el primer capítulo de esta investigación.

melancólico no. Cree que el mundo está podrido, pero pretende ser más elevado que ese mundo al que denuncia. Si bien el bufón puede, por momentos, devenir melancólico cuando el desajuste del mundo resulta tan extremo que no parece haber vuelta atrás (recuérdese el bufón de Lear), reconoce en ese momento su límite y se retira: ya no tiene más nada que hacer. El melancólico, especularmente, lo que no tolera es que el mundo vuelva a sus goznes, por lo que se siente obligado a exiliarse a sí mismo cuando cierta armonía ha retornado. El bufón, en cambio, busca un mundo al que podamos pensar como nuestro hogar. No podemos más que repetirlo: los *fools* y los *clowns* buscan por todos los medios posibles que quienes pueden actuar, lo hagan, y que ese accionar esté precedido por una transformación que habilita relaciones menos sacrificiales que las conocidas hasta el momento. El melancólico ha perdido toda esperanza y quiere ver a ese mundo arder.

De todos modos, el destino de Touchstone es ciertamente peculiar. Como sabemos, la bufonería no “encaja” propiamente en ningún lado, algo que se atestigua por ejemplo en el intercambio que el *clown* mantiene con Corin en la segunda escena del tercer acto. Él le pregunta si le gusta la vida de pastor y Touchstone le contesta que

En verdad, pastor, en cuanto a sí misma, es una buena vida; pero en cuanto es una vida de pastor, no vale nada. En cuanto es solitaria, me parece muy bien; pero en cuanto es privada, es muy vil. Ahora, en cuanto es en el campo, me place mucho; pero en cuanto no es en la corte, es tediosa. En tanto es una vida frugal, cuadra bien a mi humor; pero en tanto no hay en ella más abundancia, va muy en contra de mi estómago. (3.3.2-8)

Nótese que en la respuesta el bufón no termina de ponderar un lugar sobre el otro, así como no deja de ver beneficios y perjuicios de habitar por completo un único espacio. La vida pastoral es buena, solitaria, campestre y frugal. Todos esos atributos son benévolos desde cierta perspectiva. Pero Touchstone sabe perfectamente que no hay una única forma de contemplar el mundo. La vida del pastor no vale nada en comparación con la de un noble que cuenta con más facilidades: el pastor está privado de bienes por estar compelido a vivir una vida sin abundancia y de repeticiones tediosas. Por eso el bufón le dice al pastor que es “como un huevo mal cocido, todo de un solo lado” (3.2.22-3). El pastor tiene una única perspectiva del mundo, fiel a la naturaleza, motivo que lleva a Touchstone a clasificarlo como “filósofo natural”¹⁹⁵ (3.2.17). Por supuesto, Corin no ve con buena cara esta burla por parte de su nuevo amo y alega que las buenas costumbres de la corte son ridículas en el campo. Por ejemplo, en la corte es costumbre saludar con

¹⁹⁵ Con el doble sentido de ser un *natural*, es decir, un idiota.

un beso en la mano; hacer eso en el campo conllevaría el riesgo de besar una mano sucia. Pero el bufón retruca: “¿No sudan las manos de vuestros cortesanos? ¿Y no es la grasa de un cordero tan saludable como el sudor de un hombre? Superficial, superficial” (3.3.37-9). Corin insiste: las manos de los hombres del campo son ásperas y llenas de brea por el trabajo, mientras que la de los nobles son suaves y perfumadas con algalia (*civet*). Esto no hace más que provocar más burlas del bufón, que no solo vuelve a tildar al pastor de superficial, sino que además señala que “la algalia es de nacimiento más bajo que la brea, el mismísimo flujo nada limpio de un gato” (3.3.47-8). Touchstone tiene razón: la algalia es una sustancia que se emplea en la perfumería, pero que proviene de una bolsa que el gato de algalia (o civeta) tiene cerca del ano. El *clown* ha logrado cumplir su cometido: convirtió al pastor en una persona superficial que solo contempla las apariencias y a la corte en un espacio habitado por hombres sudorosos y bañados en sustancias que provienen del ano de un animal. Ante esta situación, Corin se rinde. Acepta que el ingenio de Touchstone es demasiado para él y alega:

- Corin:** Señor, yo soy un trabajador de verdad: me gano lo que como, obtengo lo que visto, no debo odio a nadie, no envidio la felicidad de nadie, alegre por el bien de otros, contento con mis males, y el mayor de mis orgullos es ver a mis ovejas pacer y a mis corderos mamar.
- Touchstone:** Ese es otro pecado de simpleza en vosotros, poner a las ovejas y los carneros juntos e intentar ganáros la vida por la cópula del ganado; ser alcahuete de una oveja madrina y entregar una corderita de doce meses a un carnero de mollera torcida, viejo y cornudo, fuera de todo razonable emparejamiento. Si tú no estás condenado por eso, el propio diablo no quiere tener pastores. (3.3.53-62)

El bufón culmina su sostenida degradación en una cruda equiparación entre las dos formas de vida, en las que no hacen más que entregar corderitas a viejos carneros cornudos y depender, para su continuidad y sustento, de un conjunto de alcahuetes y de una serie de emparejamientos. A pesar de que Corin quiere exponer su sencillez como una virtud, el bufón le muestra (como había hecho oportunamente Jaques a sus acompañantes) que sea la vida que sea, las comunidades están construidas por seres humanos y, por lo tanto, es inevitable que siempre se olvide de una parte. No existe un punto arquimédico que todo lo abarque. Siempre hay un resto no reconocido y es en esa falta de reconocimiento donde terminan radicando las disputas. Pastores y cortesanos tienen vidas distintas, sí, pero se siguen manejando con ciertos parámetros compartidos que derivan en los mismos problemas. Si los hombres y mujeres que habitan el mundo son incapaces de ver este problema, entonces probablemente estén condenados a seguir

obteniendo los mismos resultados, sea en una sofisticada corte o en un magnánimo mundo verde. Touchstone busca que sus congéneres transformen su mirada y, con ella, su forma de actuar y vincularse con los demás.

Como si toda esta degradación no fuera suficiente, el bufón se ocupa de hacer lo propio con uno de los pocos elementos pastorales que habían quedado indemnes: el amor petrarquista. Rosalind entra a escena leyendo un poema que encontró clavado en un árbol y cuya destinataria es ella misma. En honor a la verdad, el poema es francamente malo. Allí donde las líneas rezan “Desde el nuevo mundo hasta la tierra inda, / no hay otra joya como Rosalinda. / Que su valor, montado sobre los vientos rinda / cuentas por todo el mundo respecto a Rosalinda”, el bufón parodia “El que cosecha ha de tocar la guinda / para darle después a Rosalinda. / Agria la piel al dulce tomate blinda, / así tiene el tomate Rosalinda” (3.2.65-8, 84-7). El *clown* degrada el mundo, materializa todo lo que se pretende elevado y etéreo, y hasta llega a parodiar, en su imitación y en su romance con Audrey, algo que en la propia época de Shakespeare se presentaba como idílico: el amor pastoral y romántico. Descubrimos este amorío en la cuarta escena del tercer acto. El galanteo sin dudas parodia la conversación que Rosalind y Orlando acaban de tener, y lo hace de una manera a mitad de camino entre el absurdo y lo vulgar. Reproduzcamos una sección de la conversación:

- Touchstone:** Querría que los dioses te hubieran hecho poética.
Audrey: No sé lo que es “poética”. ¿Es algo honesto de hecho y de palabra?
¿Es una cosa verdadera?
Touchstone: La verdad que no, pues la poesía más verdadera es la más fingida, y los enamorados son dados a la poesía, y lo que juran en poesía puede decirse que como enamorados en realidad lo fingen.
Audrey: ¿Deseáis entonces que los dioses me hubieran hecho poética?
Touchstone: La verdad que sí, pues tú me juras que eres honesta. Ahora, si fueras poeta, yo podría tener alguna esperanza de que estuvieras fingiendo.
Audrey: ¿No querrías tenerme como honesta?
Touchstone: La verdad que no, salvo que fueras poco favorecida. [...]
Audrey: Bueno, yo no soy pulida, y por eso ruego a los dioses que me hagan honesta.
Touchstone: Verdad, y desperdiciar honestidad en una puerca inmunda sería poner buena carne en un plato nada limpio.
Audrey: Yo no soy una puerca, aunque agradezco a los dioses que soy inmunda.
Touchstone: Bueno, alabados sean los dioses por tu inmundicia; la porquería puede venir después. (3.4.10-30)

El bufón querría que su enamorada fuera poética para poder aprovecharse sexualmente de su “deshonestidad”. Él querría dar rienda suelta a sus impulsos carnales, pero Audrey es, aunque rústica y sencilla, una mujer que no cedería tan sencillamente al

cortejo. Parafraseando su retórica, podrá ser inmundada (sucia, inculta, agreste), pero no una puerca (deshonesta, impúdica u obscena). El *clown* ha encontrado un tope en su fuerza gravitatoria: si desea dar rienda suelta a sus deseos sexuales, debe someterse al contrato matrimonial y pasar a formar parte de la alianza fraternal.

Por supuesto, el apuro de Touchstone no está a tono con el rito. Él mismo admite que en donde se encuentran él y Audrey no tienen “más templo que el bosque ni más congregación que las bestias con cuernos” (3.4.37-8). Pero esta situación no lo amedrenta: es preferible estar casado e incluso ser un cornudo que permanecer en “la sobreceja baldía de un soltero” (3.7.45). Touchstone solicita matrimonio, entonces, a Sir Oliver Martext, un vicario del bosque de Arden. Jaques, quien había contemplado la escena a distancia, se presenta como la persona que va a entregar a la novia, pero le advierte al bufón que Martext solo podrá unirlos “como se une un machihembrado” (3.4.66)¹⁹⁶. Una unión tan frágil fundada en la palabra de un hombre cuyo nombre alude sin dudas a Marprelate es una unión que se apoya en el sinsentido. Es necesario, si lo que Touchstone pretende es sumarse a la alianza fraterna, que el bufón y la pastora de cabras se sometan a los mandatos adecuados. El *clown*, entonces, degrada la corte, el escenario pastoral y el amor petrarquista, pero se somete sin reparos a la nueva forma de sociabilidad fundada en el contrato.

El amorío entre Audrey y Touchstone se complica brevemente al comienzo del quinto acto. Allí conocemos a William, el antiguo pretendiente de la pastora de cabras. La conversación que los dos varones tienen por el amor de la joven dista de ser amena. Touchstone se aprovecha de su calidad de cortesano, pero también de corruptor de palabras, para confundir al pastor:

- Touchstone:** Instrúyete conmigo: tener es tener; porque es una figura de la retórica el que la bebida, vertida de una copa en un vaso, llenando una vacía la otra. Pues todos los escritores acuerdan en que *ipse* es él; ahora, vos no sois *ipse*, pues yo soy él.
- William:** ¿Cuál él, señor?
- Touchstone:** El que debe casarse con esta mujer, señor. Por lo tanto, payaso [*clown*], abandonad, que en vulgar es “dejad”, la sociedad, que en rústico es “compañía”, de esta hembra, que en común es “mujer”; lo

¹⁹⁶ Es notable cómo Jaques convence tan rápidamente a Touchstone. Al comienzo del quinto acto, Audrey le dice al bufón que, desde la perspectiva de ella, “el sacerdote era lo bastante bueno” (5.1.2). Pero el *clown* desestima rápidamente esta apreciación alegando que Sir Oliver es perversísimo y vil. ¿Por qué semejante opinión sobre un personaje del que sabemos tan poco? Aquí consideramos que, en el momento en el que Touchstone decide formar parte de la alianza fraterna, el bufón se posiciona finalmente en un espacio específico dejando atrás su estatus liminal. Este posicionamiento lo obliga a desprestigiar a todo aquello que quede por fuera de la alianza fraterna, es decir, a desprestigiar a personajes que viven al margen de la ley como Sir Oliver (personaje que, sin dudas, remite al fraile Tuck de Robin Hood).

cual todo junto es “abandonad la sociedad de esta hembra”, o, payaso, tú pereces; o, para tu mejor comprensión, mueres; o, para el ingenio, yo te mato, te hago desaparecer, traduzco tu vida en muerte, tu libertad en servidumbre; voy a tratarte con porrazos, o con acero; voy a matarte de ciento cincuenta modos. Por lo tanto, tiembla y márchate.

Audrey: Hazle caso, buen William.

William: Dios os conserve alegre, señor. (5.1.36-52)

El uso del latín es paródico, como es habitual en un bufón. El término empleado es, de todos modos, de lo más interesante. Como indica Dusinger en su edición de Arden, *ipse* en latín es un pronombre que vale para tres personas: yo, él y ella (2015b, p. 317). En la gramática de William Lily (el texto con el que sin dudas Shakespeare estudió latín en la Escuela de gramática) se especifica que se trata de un pronombre neutro (1719, pp. 12-6). ¿Por qué nos interesa particularmente este detalle? Por el chiste que se genera con la fluidez del género de *ipse*. Al usar el pronombre latino, *ipse* puede estar refiriendo a cualquiera de las tres personas que están sobre escena, incluso a Audrey, a pesar de ser un personaje femenino. Por supuesto, se trata de un chiste sumamente sutil, pero la pregunta de William permite traer esta cuestión retórica a tierra: tenga o no la fluidez necesaria el pronombre en cuestión, no deja de ser cierto que son todos varones los personajes que están sobre el tablado, incluso Audrey. A Touchstone no parece hacerle mucha gracia la pregunta del pastor y zanja en su respuesta la fluidez de género: *ipse* es quien se casa con la mujer y esa persona es el propio Touchstone. Si William tiene algún problema con ello, su vida corre peligro.

Las fluideces genéricas de la obra terminan por zanjarse con el fin de la pieza misma: Touchstone conmina a Audrey a “[poner] el cuerpo de manera más apropiada” (5.4.62-3), Rosalind se despoja de sus vestimentas varoniles, Phoebe acepta casarse con Silvius y Celia contrae nupcias con Oliver. En esta última escena todo queda ordenado y bendecido gracias a la intervención del dios Himeneo. Pero, como diría Maquiavelo, todo en la vida de los seres humanos sube y baja o, en otras palabras, es imposible suturar por completo el conflicto. Touchstone queda incorporado al orden, es cierto, pero ingresa sin dejar de poner de manifiesto las dificultades de las nuevas alianzas. Para entender esto, es preciso que leamos con atención sus últimas intervenciones. Mientras los personajes hacen tiempo hasta que vuelva Rosalind a escena en sus atuendos femeninos, el bufón conversa con Jaques y el duque Mayor sobre el problema de las formas de réplica en una querrela. Para que entendamos las siete variedades que nombra, el bufón se sirve de un ejemplo: imaginemos que no nos gusta la barba de un cortesano, pero él pregunta nuestra

opinión sobre su nuevo corte. De las cinco primeras posibles réplicas a una opinión negativa, Touchstone expone modelos: es una réplica cortés si el cortesano opina que, aunque no le guste al interlocutor, la barba está bien cortada; si el cortesano, en cambio, contesta que se corta de ese modo para su propio placer, se trata de una pulla moderada; si el cortesano inhabilita el juicio del crítico, es una respuesta grosera; si el cortesano se limita a acusar a su crítico de no decir la verdad, se trata de un regaño valiente; la quinta réplica es la reprimenda querrellosa, que directamente acusa de mentiroso al crítico. Las dos formas que restan, nos dice Touchstone, son variaciones del “mentís” (*lie*): el mentís con circunstancia y el mentís directo. De la sexta forma no tenemos mayores detalles, pero parece un complemento del mentís directo. Según el bufón,

Todos [los grados de la querella] podéis evitarlos menos el mentís directo, y podréis evitar ese también con un “si...”. He sabido de cuando siete jueces no pudieron arreglar una querella, pero cuando las partes mismas se encontraron, una de ellas pensó nada más que un “si...”, como “si dijisteis así, entonces yo dije asá”, y se dieron las manos y se juraron hermanos. El “si...” es el único pacificador: gran virtud del “si...”. (5.4.83-8)

Cualquier querella puede resolverse mediante un acuerdo relativo a las circunstancias de las afirmaciones problemáticas: cuando todo parece ser una mentira y los querellantes están listos para acusarse de mentirosos, pueden agregar cláusulas que pacifiquen el conflicto. Lo interesante de todo esto es que este mecanismo tan eficaz en la negociación entre partes se basa, justamente, en una mentira. O, dicho de otro modo, esos acuerdos entre partes no están aceptando por completo lo que había estipulado el otro, sino que interpreta lo dicho sobre la base de determinadas condiciones. ¿Por qué nos detenemos con tanto cuidado en todo esto? Pues porque es exactamente lo que sucede a continuación:

Rosalind: (*Al duque*) A vos me entrego, puesto que soy vuestra
(*A Orlando*) A vos me entrego, puesto que soy vuestra.
Duque Mayor: Si hay verdad en la vista, vos sois mi hija.
Orlando: Si hay verdad en la vista, vos sois mi Rosalind.
Phoebe: Si vista y forma dicen la verdad,
Adiós mi amor, no hay posibilidad.
Rosalind: Padre nunca tendré, si no sois vos.
Marido no tendré, si no sois vos.
Jamás desposaré mujer, si no sois vos. (5.4.101-8)

El nudo problemático se ha desenredado. Rosalind se muestra finalmente como mujer ante su padre y sus dos pretendientes, y todos hacen exactamente lo que Touchstone acaba de describir: todas las partes se encontraron, establecieron los condicionales correspondientes, se dieron las manos y llegaron a un acuerdo. ¿Ha logrado pacificar por

completo la situación conflictiva este recurso tan virtuoso? Lo dudamos. Como anota Hattaway en su edición, “la repetición del ‘si’ crea una sensación de escepticismo, incluso de provisionalidad, en relación con la resolución de la obra” (2015a, p. 208). Esta “provisionalidad” queda confirmada con el epílogo recitado por Rosalind, al que ya aludimos algunas líneas más arriba. Allí, la joven recita: “Si yo fuera mujer, besaría a tantos de vosotros como tuvieran barbas que me placieran” (ep.13-4). ¿Acaso no está aquí obligándonos a volver a posar la mirada en el discurso de Touchstone? Todos esos condicionales sobre los que se asienta no solo la resolución, sino la obra en su totalidad¹⁹⁷, nos conminan a mirar la pacificación con aprehensión. Pero cuidado. Repasemos. Todos los varones se dan las manos como hermanos y logran volver a la corte gracias a la repentina conversión del duque Frederick. Además, todas las parejas contraen nupcias y se logra regular gracias a ello todo desborde social (algo confirmado también por el abandono del bosque y el reingreso a la corte). Como si esto fuera poco, la bufonería de Touchstone queda regulada en su inclusión en las bodas. No obstante, antes de despojarse por completo de sus atavíos bufonescos, el *clown* se ocupa de advertirnos que todo el acuerdo que presenciamos sobre el final de la obra está sentado sobre la base de un “mentís condicional”. ¿Cuál es el problema de esto? Que si las condiciones cambian, entonces necesariamente el orden tambaleará. Esto es lo que nos advierte Touchstone y esto es lo que queda confirmado por la imposibilidad de encasillar a Rosalind como varón o mujer.

Recapitulación

A pesar de su inclusión en la alianza fraterna y de la necesaria expulsión de la bufonería del nuevo orden establecido, el *clown* y todo lo que toca con su astucia cae con una fuerza gravitatoria exagerada y nos conmina a reconsiderar qué es lo auténtico en cada uno de nosotros, a repensar nuestras identidades, nuestro uso de las palabras y las estructuras que consideramos firmes. Lo interesante del gesto del bufón es que se ocupó de hacer esta degradación no en el marco de la corte, sino en el mundo verde, es decir, en el “tiempo de vacaciones” en el que se había convertido el exilio. ¿Por qué hace esto? Aquí suponemos que el bufón está recordando a las y los protagonistas que el espacio que se extiende extramuros simboliza una forma de vida distinta a la conocida. Si reparamos

¹⁹⁷ Recordemos que es también sobre la base de condicionales que Touchstone ponía en dudas la virtud cortesana al comienzo de la obra: las jóvenes juraban por sus barbas y el bufón por su honor, si lo tuvieran.

en la manera en la que actuaron los distintos personajes cortesanos a lo largo de la obra podemos ver que, si no fuera por el bufón, estos personajes jamás habrían cuestionado sus usos y costumbres. El duque Mayor y su séquito, Rosalind, Celia y Orlando querían tener la vida tranquila que tenían antaño en la corte, sin molestarse siquiera en pensar cómo su irrupción en el bosque podía conmocionar las vidas de los pastores. Touchstone es el único personaje que obliga al resto a cuestionar las estructuras a las que se habían habituado. Así y todo, es apreciado incluso por el eslabón más alto (y legítimo) de la jerarquía. El duque Mayor, que astutamente había podido distinguir lo que define al melancólico, reconoce asimismo lo que caracteriza al bufón: “usa su tontera [*folly*] como un cazador el caballo que lo encubre, y por debajo de esa presentación dispara su ingenio” (5.4.91-92). Debajo de la máscara de la locura encontramos el ingenio que pone a prueba el valor de cada personaje.

De todos modos, como ya dijimos, el resultado de la obra es un retorno al orden. Un orden distinto al conocido, sin dudas. Al comienzo del capítulo decíamos que los matrimonios del final y el subsiguiente retorno a la corte esbozaban el inicio de un nuevo patriarcalismo fraterno, que, como nos ha enseñado Carole Pateman, es el necesario para la instauración de las modernas teorías del contrato y del Estado moderno. La profesora de la Universidad de Oxford ha mostrado cómo el contrato matrimonial (o contrato sexual) es la condición necesaria para la exclusión de las mujeres del pacto político: “Las mujeres, sus cuerpos y las pasiones corporales representan la ‘naturaleza’ que debe ser controlada y trascendida si el orden social ha de ser creado y mantenido” (1995, p. 142). Las mujeres quedan entonces recluidas a la esfera de la reproducción y sujetadas al dominio masculino. Todas las rebeldías que eran posibles durante el orden feudal y en el espacio extramuros quedan contenidas con el nuevo contrato que genera individuos formalmente libres e iguales. De todos modos, el contrato original “no es un acontecimiento real sino una ficción política; nuestra sociedad debería ser comprendida como *si* se originara en un contrato” (ibid., p. 144, el énfasis es de la autora). ¿No es esto curioso? El nuevo orden limita toda rebeldía conocida, es cierto, pero no deja de estar fundada en lo que el bufón llamó “el mentís con circunstancia” o, como lo llama Pateman, una ficción política.

¿Por qué nos interesa marcar esto? Porque si bien el bufón ha quedado incorporado al nuevo orden mediante el matrimonio, nos ha dado las claves para comprender su fragilidad: el consentimiento. De hecho, el melancólico –quien deseaba con todas sus fuerzas convertirse en un bufón– no presta su consentimiento para sumarse

al ecléctico grupo de parejas. Él apuesta por la soledad. Si le interesa la compañía del nuevo y renovado duque Fredrick es porque la repentina conversión a la vida religiosa y el abandono de la pompa de la corte le llaman la atención. Jaques, con su melancólica soledad, viene a traer caos en un mundo finalmente ordenado (orden precario, sí, pero habilitado por la comedia que requiere que el desenlace sea beneficioso para los personajes con los que tendemos a identificarnos). Él, a lo largo de la obra, se percató del nuevo lugar que había comenzado a ocupar en el bosque de Arden: así como Touchstone tiene que abandonar su locura artificial para reintegrarse al nuevo orden, Jaques abandonará a la comitiva. Y si bien la partida del melancólico es sentida por el resto de los personajes, su acción parece tornarse necesaria para eliminar todo elemento que pueda perturbar la nueva paz recobrada.

Jaques no es el único personaje que se resiste a incorporarse al nuevo orden que se esboza en el final de los acontecimientos narrados. Vimos que el conde de Kent hizo lo propio en *Rey Lear*: el leal cortesano devenido rústico para sobrevivir se resistió a repetir la historia del viejo Lear. A Jaques tampoco parece convencerle el retorno al orden. En este caso, se trata de un orden que, como vimos, requiere aplacar todos los elementos disruptivos para su sostenimiento. En el próximo capítulo veremos la expulsión de otro personaje que tampoco puede quedar incorporado con las típicas bodas de la comedia. Estamos hablando del mayordomo Malvolio, quien no solo se retira voluntariamente de la escena, sino que además jura venganza a todos los presentes. Y en el último capítulo repararemos en la más triste de las exclusiones: Falstaff –bufón, padre putativo y mejor amigo del rey Enrique V– será expulsado por la persona que más ama. En contraposición a Touchstone, Falstaff no pretende incorporarse a un orden que sabe que tarde o temprano volverá a excluirlo bajo la máscara de una libertad e igualdad formal. Falstaff busca seguir siendo un representante de la vida festiva. Pero la fiesta, el mundo verde y el carnaval deberán ser desterrados en favor de una ficción política o, como nos enseñó Touchstone, de un “mentís con circunstancia”.

Capítulo VI

A dos aguas.

La bufonería ante el carnaval perpetuo

Hasta aquí vimos dos bufones francamente distintos. En el cuarto capítulo nos ocupamos del *fool* sin nombre del rey Lear. Dijimos que este personaje encaja bien en el molde de bufón de la corte y que cuenta con una serie de características que lo convierten más en un *fool* que en un *clown*. Principalmente nos referimos a su capacidad para poner en funcionamiento una terapéutica del dolor, sin que ello fuera en detrimento en la exposición de verdades indigentes que obligaban a los personajes a repensar sus propias identidades. Vimos que, en el marco de la tragedia, este *fool* se había encontrado frente a una serie de limitaciones que le impedían continuar con su rol de gracioso. Pudimos contemplar cómo la tristeza y la seriedad invadían poco a poco su campo de acción hasta su desaparición de la escena. El caso de Touchstone es diferente. Aquí estamos frente a un *clown* que logra mediante diversos artilugios (principalmente, la corrupción de palabras, los dobles sentidos sexuales y la sátira) degradar las formas de vida conocidas y ponderadas hasta el momento: la vida cortesana y la pastoril. Pero cuidado: Touchstone también es un bufón de la corte, aunque su “fuerza gravitatoria” sea mayor que la del *fool* de Lear, cuya sutileza parece elevarlo unos centímetros del suelo para observar la situación con más detenimiento y prudencia. De todos modos, como ya dijimos en varias ocasiones, el *fool* y el *clown* no son compartimentos estancos. El *fool* de Lear también hace chistes con doble sentido sexual o le toma el pelo a quienes tiene alrededor, del mismo modo que Touchstone acompaña a sus amas en la travesía que les espera en Arden y hace sutiles reflexiones. Si insistimos en la diferencia entre *fools* y *clowns* es porque tiene una fuerza categorial que nos permite comprender mejor las acciones que llevan a cabo los bufones, pero, como todo en la vida humana, lo concreto lejos está de ceñirse por completo a los tipos ideales.

En los dos casos que observamos hasta acá también pudimos constatar cómo la bufonería, al final, se retira. En *Rey Lear*, el *fool* desaparece misteriosamente antes del cuarto acto. En el caso de *Como gustéis*, Touchstone abandona su espacio liminar para ingresar finalmente a un nuevo ordenamiento. En consonancia con lo planteado al comienzo de nuestra investigación, podemos ver cómo el orden moderno en ciernes busca silenciar y desplazar a la bufonería del campo de acción. Vimos, de todos modos, que en

ambos casos queda un resto: en la tragedia, Kent había adoptado atavíos rústicos y había tenido la bendición de Lear y de su *fool*. Si bien sobre el final se despoja de su disfraz de Caius, no deja de resistirse a repetir el mismo error en el que había incurrido su viejo amigo. No sabemos qué sucede luego con él, pero sí podemos entrever un resto que impide que el nuevo orden cierre por completo. En la comedia, Jaques estaba interesado en convertirse en un bufón, aunque sabemos que tiene un problema fundamental: es melancólico. Como vimos, este padecimiento cae bajo el amplio espectro de la locura patológica y le impide ver el mundo con ojos benignos. El melancólico no puede ser un bufón, aunque “biológicamente” (dentro del paradigma de la época) no está lejos: solo necesitaría que el exceso de atrabilis se diera en altas temperaturas. Como sea, Jaques se resiste a quedar encorsetado en el nuevo orden inaugurado por las bodas finales y decide acompañar al renovado duque Frederick, quien decidió abrazar la vida religiosa. Kent y Jaques, los personajes que podemos interpretar como “aprendices” de bufones, no encajan en los nuevos órdenes, mostrándonos que, aunque expulsada, la bufonería permanece en el mundo como un resto.

En este capítulo nos ocuparemos de otra comedia que puede arrojar una nueva luz sobre este conjunto de problemas: *Noche de Reyes o Como queráis*¹⁹⁸, datada entre 1599 y 1601. El personaje que ocupará principalmente nuestras cavilaciones será Feste, el bufón de Olivia, una dama aristócrata. Al igual que en los análisis anteriores, habrá otros personajes a los que dedicaremos algunas líneas: principalmente a Sir Toby Belch (un pariente de Olivia) y Maria (una sirvienta de la casa). Él y ella funcionarán como contrapesos que tironearán a Feste a uno y otro extremo de la bufonería. Sir Toby es, sin duda alguna, un *clown* gordinflón que disfruta del tiempo de vacaciones y busca divertirse a toda costa. Maria, por su parte, se asemeja más a un *fool* por su ingenio y por la ayuda que ha prestado a su ama después del fallecimiento de los varones de la casa. Si bien ni ella ni él son bufones *de jure*, sus acciones se condicen *de facto* con el rol. Feste queda en el medio de estos extremos y nos muestra en carne propia el lugar liminar de la bufonería. Observaremos cómo oscila entre el *fool* y el *clown*, evidenciando las dificultades de esta caracterización. Este personaje, además, estará presente hasta el final

¹⁹⁸ A veces se traduce *Twelfth Night or What you will* como *Noche de epifanía* y también como *La duodécima noche*. Muchas de las traducciones al castellano no dan cuenta del título alternativo que el propio Shakespeare escribió para su obra. Aquí optaremos por el título que proponen los traductores de las ediciones de Cátedra y de Losada. De cualquier modo, valga la aclaración de que todas las traducciones de *Twelfth Night* apuntan al doceavo día de los festejos de navidad, también conocido como noche de Reyes o noche de epifanía.

de la obra y será quien enuncie las palabras finales. Esta situación convierte a Feste en un caso extraño en relación con los que estudiamos hasta aquí. Veremos, de todos modos, que esta permanencia no se produce sin un costo para el bufón, quien no dejará de remarcar los problemas del mundo festivo en el que parece estar imbuido Iliria, donde suceden los acontecimientos. Este es el único caso en el que no presenciamos la retirada de la acción bufonesca de la escena. Comencemos.

Las fuentes de una comedia de equivocaciones

Al igual que en *Como gustéis*, la obra de la que nos ocuparemos aquí no presenta ediciones en cuartilla que entren en conflicto con la primera publicación en folio de 1623. Esta es considerada limpia y solo tiene algunos problemas menores¹⁹⁹. El primer registro que tenemos de la obra es una puesta en escena en el *Middle Temple Inn* el 2 de febrero de 1602, pero por su cercanía temática con otras obras como *Hamlet*, *Troilo y Crésida* o *Como gustéis*, la crítica coincide en datar esta comedia unos años antes (Chambers, 1930, p. 405; McLeish & Unwin, 2014, pp. 286-91).

Como hemos visto en las anteriores obras que analizamos, las fuentes de las que se vale Shakespeare para construir la historia son variadas²⁰⁰. Solo remitiremos a las más notables. Entre ellas, podemos destacar el *Menecmos* (ca. 216-186 a.C.) de Plauto, que tiene como protagonistas a los gemelos Menecmo y Sósicles. En esta comedia de equivocaciones, los hermanos se separan debido a que su padre pierde a uno de ellos en una apuesta. Cuando se hace mayor, Sósicles decide emprender un viaje para reencontrarse con su hermano y se dan, a raíz de esto, un conjunto de situaciones graciosas y confusas que solo se resuelven una vez que los hermanos se reencuentran y reconocen. Otra fuente antigua que pudo haber contribuido es *El eunuco* (ca. 161) de Terencio. Aquí la historia versa sobre Tais, una meretriz extranjera de la que se enamoran Fedria y Trasón, dos jóvenes atenienses. El primero le regala un eunuco y el segundo una esclava llamada Pánfila. Querea, el hermano de Fedria, se enamora de la esclava, motivo que

¹⁹⁹ Para una discusión pormenorizada sobre este asunto, puede revisarse el erudito texto de Laurie Osborne (1990). En su estudio, la autora propone la importancia de seguir considerando al texto que aquí nos ocupa como una copia editada y las consecuencias de que no haya sido una publicación directa de Shakespeare.

²⁰⁰ Una enumeración completa de las obras que pudieron ser fuentes de *Noche de Reyes* puede hallarse en el clásico texto de Morton Luce (1912). En él, además, hay una edición en inglés moderno del texto de Barnabe Rich, sobre el que hablaremos en breve. También puede consultarse la compilación de Geoffrey Bullough (1957, pp. 286-374), quien se ocupa de recopilar varios de los textos que sirvieron de fuente a Shakespeare.

considera suficiente para hacerse pasar por el eunuco y violarla mientras duerme. El asunto se complica cuando se revela que Pánfila no es en realidad una esclava, sino una muchacha libre a la que Tais iba a devolver a su familia. La trama se resuelve con sendas bodas, como en toda comedia: Querea se casa con Pánfila y Tais con Fedria. Estas dos obras antiguas eran modelos de comedias de equivocaciones y sin dudas Shakespeare las habría conocido durante sus años de estudio en la escuela de retórica a la que asistió en su juventud.

Otra de las fuentes de las que muy probablemente se sirvió Shakespeare fue *Los engañados*, una comedia anónima de 1531, aunque se sospecha que fue el resultado de un trabajo colectivo de la *Accademia degli Intronati*. Fue una obra muy exitosa por varios años y fue traducida al latín, al español y al francés. Sus personajes son los típicos de la *Commedia dell'Arte*. En esta obra, la joven Lelia reside en un convento, pero está prometida a un matrimonio de conveniencia. Para escapar de este destino, decide huir disfrazándose de un varón bajo el nombre de Fabio. Una vez fuera del convento, es contratada por Flamminio, de quien se enamora. Él la envía para que corteje a Isabella, quien, sin saber que Fabio es en realidad una joven disfrazada, termina quedando prendada del sirviente. Mientras tanto, hace su aparición Fabrizio, el hermano mellizo de Lelia. El padre de ambos lo encuentra, luego de buscar a su hija fugada, y cree que él es Lelia. Para que no vuelva a escaparse, lo encierra en el cuarto de Isabella. Cuando ella lo ve, cree que es Fabio y se entrega a él. Cuando Flamminio se entera de esta situación, se enfurece con Lelia/Fabio, pero ella revela su verdadera identidad y confiesa que hizo todo por amor. Finalmente, las dos parejas se casan y la historia termina bien.

Una última fuente que vale la pena mencionar es *Apolonio y Sila* (1581) de Barnabe Rich, probablemente la más directa de todas (Elam, 2008, p. 61; Palmer, 1967, p. 208). Aquí también la trama versa sobre una joven enamorada que decide travestirse para protegerse de una situación conflictiva. En este caso, Sila decide viajar en barco a visitar a su enamorado Apolonio, pero el capitán del barco intenta violarla. Ella se escapa saltando al mar en medio de una tormenta y las mareas la llevan a las costas del reino de Apolonio. Asustada por los sucesos, decide disfrazarse de varón para sentirse más segura y entra como sirviente en la corte. Apolonio le pide que corteje a una viuda en su nombre y se repite la trama que ya glosamos a propósito de *Los engañados*. Como veremos, esta es a grandes rasgos la historia principal que encontraremos en *Noche de Reyes o Como queráis*. Viola y su hermano mellizo Sebastian naufragan y llegan por separado a la costa de Iliria. Ella entabla amistad con un capitán que le permite entrar en la corte del duque

Orsino disfrazada de eunuco. El duque (de quien Viola se enamora muy rápidamente) corteja insistentemente a Olivia, quien está de luto por las muertes de su padre y de su hermano. Esta adinerada condesa ha decidido guardar su luto por años y no desposar a nadie durante ese período. Ella cuenta, a su vez, con un séquito relativamente numeroso: su pedante sirviente Malvolio, su astuta acompañante Maria, su beodo tío Sir Toby Belch junto a su limitado amigo Sir Andrew Aguecheek, el observador Fabian y el polifacético Feste. El escenario rápidamente se prestará a una serie de confusiones cuando Viola, disfrazada del eunuco Cesario, sea enviada por el duque Orsino a cortejar a Olivia, pero ella quede prendada por la belleza del sirviente. Mientras tanto, Maria, Fabian y Sir Toby decidirán hacer una broma para darle una lección al presumido Malvolio, haciéndole creer que su ama Olivia está enamorada de él; simultáneamente, Toby quiere hacerle creer al tonto de Andrew que su sobrina también está enamorada de él. Como si esta red de confusiones fuera poco, en el segundo acto hace su aparición Sebastian junto a su rescatista y nuevo amigo Antonio (quien está claramente embelesado por el rescatado) en los terrenos del duque. El resto de los personajes, habituados a ver a Viola como Cesario, confunden a los hermanos, dándose una serie de eventos disparatados que sólo cobrarán sentido hacia el final cuando Sebastian y Viola se reencuentren y se sucedan las bodas que coronan toda buena comedia, junto a la expulsión de Malvolio, único personaje que no ha logrado acomodarse a este nuevo momento de la historia.

Como puede verse, la trama principal, plagada de los enredos derivados del travestismo de una joven y su similitud con su hermano mellizo, es ciertamente deudora de dos de las fuentes que revisamos²⁰¹, comedias que son a su vez herederas de las historias de Plauto y Terencio. La subtrama que incluye a la servidumbre (Feste, Maria, Malvolio y Fabian) y a dos nobles (Sir Toby, que es un viejo aristócrata, y Sir Andrew, que es un nuevo rico) es invención shakesperiana²⁰². Por su parte, el título de la obra evoca un escenario festivo: la noche de Reyes (también conocida como la doceava noche o la noche de epifanía) refiere al último de los festejos de Navidad, que celebra la adoración de los reyes magos (o sabios) al niño Jesús y es uno de los momentos más

²⁰¹ De todos modos, como indica L. G. Salingar (1958, p. 121), si Shakespeare conocía efectivamente estas fuentes (algo que debemos recordar que son especulaciones), alteró significativamente el material que lo inspiró. Desde la perspectiva del crítico, el Bardo amplía la historia haciéndola por momentos más melancólica y por otros más romántica, hace improbables las situaciones vividas por las y los protagonistas en más de una ocasión (piénsese, por ejemplo, en la confusa y veloz boda de Olivia y Sebastian), además de privar a las heroínas de iniciativas claras (ambas se enamoran después de los acontecimientos iniciales) y de sus soportes familiares (ambas parten de la premisa de que han perdido a sus familias).

²⁰² Aunque E. K. Chambers hace algunas conjeturas de algunas deudas menores principalmente relativas a los nombres que usa Shakespeare en esta subtrama (Cf. 1930, pp. 406-407).

importantes de las fiestas de invierno. De todos modos, debemos recordar algo que ya hemos trabajado detenidamente en el primer capítulo de esta investigación, a saber, que Shakespeare está escribiendo en un período de transición en el que las celebraciones tradicionales estaban poniéndose en jaque. Según François Laroque (1999, pp. 148-9), originalmente los festejos navideños eran un período de tregua de los conflictos sociales y buscaban restaurar los sentimientos de fraternidad universal, disposición que se veía reforzada por sus raíces en las Saturnales romanas con sus ritos de inversión y por los valores medievales relativos a la *hospitalitas*, que conminaban a los ricos a recibir a los pobres en sus mesas y practicar la caridad. No obstante, como vimos, estos valores y estos antiguos festejos estaban siendo atacados desde distintos flancos, algo que provocaba cierta ambivalencia en las celebraciones isabelinas.

Teniendo en cuenta este contexto, no resulta particularmente sorprendente que la crítica se haya dividido con relación a cómo encasillar una obra cuyo título refiere explícitamente a esta compleja celebración y que, como si esto fuera poco, está acompañado por un título alternativo que invita a lectores y espectadores a hacer “lo que quieran” con la pieza teatral. De un lado de la biblioteca crítica encontramos interpretaciones que buscan resaltar el carácter festivo de la obra. Si bien no hay demasiadas alusiones a la celebración navideña *per se*, el propio nombre del bufón es particularmente sugestivo (Feste es “fiestas” en italiano) y en general se acepta que Sir Toby Belch (cuyo apellido puede traducirse sugerentemente por “eructo”) es una especie de maestro de fiestas que se ocupa de “convertir la noche en día” (Salingar, 1958, p. 118). Para Enid Welsford (1961, pp. 251-2), la obra está en absoluta sintonía con las Saturnales romanas y su clima es de irrealidad, juventud y alegría. Cesar Barber (2012, p. 277) también insiste en la herencia romana y considera que la inversión de roles y sexos son los típicos y necesarios de la temporada de fiestas. Aunque estos autores no niegan que la obra tenga momentos sombríos (como parecen tener todas las comedias shakesperianas), el acento sin dudas está en la herencia festiva. Para ellos, los temas de esta pieza son el travestismo, la iniciativa de los personajes femeninos en los asuntos del amor, la bebida, las bromas, los juegos de palabras y fundamentalmente la alegría.

Otro grupo de críticos insiste justamente en ese costado “sombrio”, que no es tenido tan en consideración por el primer grupo, al punto que catalogan a la obra como una de las primeras “comedias sombrías”. No por nada, sostiene Ralph Berry (1982), estamos hablando de la *doceava* noche de una celebración. Es interesante intentar imaginar cómo nos sentiríamos después de doce días de fiesta ininterrumpida, ya que eso

nos puede ayudar a sopesar y poner en perspectiva esta valoración. Tal vez el título esté indicando no solo un momento celebratorio, sino además un tiempo que anhela la culminación de un chiste que fue demasiado lejos (la escena del cuarto oscuro, que analizamos oportunamente en el segundo capítulo, lleva esta apreciación al paroxismo)²⁰³. Por supuesto, una cosa no quita la otra: es el deseo de fiesta conviviendo con el anhelo de su culminación, es la coexistencia de la alegría liberadora con la angustia que conllevan ciertas acciones celebratorias, es la simultaneidad del amor y la crueldad. Es el grotesco.

Una crítica similar se desprende de la lectura que Thad Jenkins Logan hace de la pieza. Para el crítico, el mundo de esta obra es sin dudas nocturno (y, en este sentido, festivo), pero su costado “celebratorio” ha perdido completamente su inocencia. *Noche de reyes* es, en palabras del autor, una “anatomía de la fiesta” (1982, p. 224). De hecho, algo que remarca y que retomaremos en nuestro análisis subsiguiente es que Feste (el único habitante por derecho propio en este mundo festivo) tiene un carácter ciertamente sombrío²⁰⁴. Él y Malvolio son los únicos personajes de los que sabemos que tienen un trabajo que deben cumplir, mientras los otros viven una suerte de fiesta perpetua. El bufón

²⁰³ Berry llega a decir que el objetivo de esta pieza teatral es, por un lado, que la comedia festiva se reconecte con su costado más oscuro, cruento y sanguinario (como las luchas de osos, típicas y celebradas en la época de Shakespeare). Pero también lo que busca esta pieza es que el público se avergüence de sí mismo: que reconozca que, luego de celebrar el inicio de las bromas gastadas a Malvolio, sienta una profunda incomodidad y arrepentimiento ante la crueldad de la *dark room scene*. Para este crítico, Malvolio es el único personaje que lleva sobre sus hombros el peso del “mundo real” que necesariamente sostiene el “mundo festivo” en el que se despliegan los acontecimientos que narra Shakespeare. Si el final de *Noche de Reyes* resulta tan agrídulce es porque ese “mundo real” jura vengarse de todos aquellos que se sumaron alegremente a gastar una broma. Consideramos muy interesante esta lectura, sobre todo si tenemos en cuenta que las últimas palabras de la obra son enunciadas por Feste. Se trata de una canción ciertamente ambivalente que analizaremos más adelante. De todos modos, es importante que ya dejemos abierto un interrogante: ¿no nos está anunciando el bufón que estamos ante el epílogo de una fiesta que está muy pronta a acabarse y que dará paso a un mundo mucho más cruel del que conocieron los personajes hasta el momento? Quienes busquen ir más allá de este epílogo serán castigados o expulsados, tal como veremos que le sucederá a Falstaff en el próximo capítulo.

²⁰⁴ No solo Feste, es claro. Estamos hablando de un cierto carácter sombrío de la obra en general, aunque no deja de ser llamativo el carácter sombrío de un personaje que por definición debería ser gracioso. Según reporta Logan, “Hay muy pocos juegos de palabras soeces en *Noche de Reyes*; según mi recuento, hay veintinueve referencias a la locura en la obra, veintidós referencias a la enfermedad, veinticinco a la maldad y treinta y siete a la destrucción y la muerte” (1982, p. 236). Podría parecer paradójico este uso del lenguaje si consideramos la estructura festiva de la obra. Pero, como remarca el crítico, si tenemos en cuenta no nuestros prejuicios y preconceptos relativos a la fiesta, sino la naturaleza de la fiesta tal y como la presenta la pieza, entonces la estructura festiva y el lenguaje que allí se utiliza resultan absolutamente compatibles. Vale aclarar que esto no significa que no haya juegos de palabras en general o una exploración creativa del lenguaje. Como sostiene Terence Eagleton (1967), en los intercambios de esta obra el lenguaje aparece como una fuerza creadora de la que surgen nuevos significados cuyos límites no están anclados a una realidad clara, cognoscible y prefijada. Las metáforas aquí pueden operar de manera creativa y destructiva. Todo aquello que se describe con el lenguaje (que Eagleton llama “realidad”) puede ser, al mismo tiempo, falsificado por el propio lenguaje. Más adelante volveremos a estas cuestiones.

aparenta ser el único personaje cuerdo de toda la obra o, al decir de Kenneth McLeish y Stephen Unwin, “parece ser el único adulto en un cumpleaños infantil” (2014, p. 290).

Nancy Lindheim (2007), por su parte, lee esta composición teatral como un asunto inquietante y cínico debido a que las bodas finales no terminan de resolver por completo los mandatos de clase y heteronormativos que se esperarían de una comedia. Adam Zucker (2016) entiende esta pieza como una experiencia teatral sobre errores sumamente elaborados que obliga a pensar los matices sociales, estéticos y lingüísticos del yerro, no en su versión honesta o alocada, sino en su forma más abyecta. Joan Hartwig (1973), a su vez, se ha ocupado de mostrar cómo la obra obliga a la audiencia a repensar su propia identidad al hacerla partícipe de un conjunto de experiencias ambivalentes, algo que se anuncia ya desde el título alternativo de la obra (*Como queráis*). No es por nada, entonces, que Keir Elam defina la pieza de la que aquí nos ocuparemos como una “obra escurridiza” (2008, p. 3) o que D. J. Palmer considere que el tema principal sobre el que versa la obra es la mutabilidad (1967, p. 202). Todo lo que parece una interpretación clara se transforma rápidamente en su contrario y nos deja frecuentemente en el estupor.

Las complejidades interpretativas no culminan en la forma en la que las y los intérpretes han leído y actuado *Noche de Reyes*. El nombre del escenario en el que transcurren los acontecimientos encierra en sí mismo otras complicaciones. Dijimos que la costa a la que llega Viola tras el naufragio es la de Iliria (*Illyria*). Para Penny Gay (2003) y Dale Priest (1991), el propio nombre de la ciudad pertenece al universo semántico de la ilusión y el sinsentido: *Illyria – Illusion – Delirium* (Iliria – Ilusión – Delirio). Como nos indicaba Palmer, nada parece fijo en esta ciudad cuasi mítica y la mutabilidad típica de un mundo festivo parece ser la única ley. Pero el problema no culmina aquí, porque, como remarca también Priest, Iliria también pertenece al universo semántico de la enfermedad y la decadencia: *Illyria – Illness* (Iliria – Enfermedad)²⁰⁵. En Iliria hay romance, ilusión, algarabía, bromas y camaradería; pero también hay muerte, amenazas, crueldad, desconfianza e imposiciones. Pensar que nos estamos enfrentando a una simple comedia romántica sería abordar la pieza con anteojeras. Iliria lejos está de ser el benévolo bosque de Arden de *Como gustéis* o el fantástico bosque de Atenas de

²⁰⁵ No parece casual que, cuando Viola llega a la costa y le responden a dónde llegó, ella se pregunta: “¿Y qué haré yo en Iliria / si mi hermano está en Elíseo?” (1.2.3-4). En la mitología griega, los Campos Elíseos son una parte del inframundo destinado a las almas bienaventuradas (hombres virtuosos y héroes). Se plantea desde el comienzo un interesante contraste entre el escenario en el que se desarrollarán los equívocos de la comedia y el “paraíso”. Lo que transcurre aquí podrá ser, entonces, más benévolo en términos generales que lo que podría suceder en una tragedia, pero no deja de ser un escenario humano con sus imperfecciones, límites y sufrimientos.

Sueño de una noche de verano. A diferencia de estos mundos verdes, *Noche de Reyes* muestra una ciudad aristocrática divorciada de la naturaleza. En Iliria nadie es quien dice ser, todo se muestra como un artificio y todas las relaciones amorosas solo apuntan al placer. No hay verdaderas relaciones de amistad, todos engañan o sufren engaños y ni siquiera contamos con la resolución pacífica y feliz que esperaríamos de una comedia.

Esto que advertimos aquí puede verse ya desde el comienzo de la obra. La primera escena del primer acto comienza con los lamentos del mal de amores del duque Orsino. Nos enteramos de que, desde que conoció a Olivia, el duque no ha podido dejar de pensar en ella: todo lo que no tenga que ver con ella está “disminuido y degradado”, su deseo no deja de acosarlo, siente que el aire que respira es impuro y se siente débil como un ciervo, presto a ser cazado. Sus sirvientes, Valentine y Curio, no logran animarlo y solo son portadores de malas noticias. Olivia no los está recibiendo y les ha dicho que ha decidido guardar el luto por las muertes de su padre y su hermano²⁰⁶ durante siete años: “Tendrán que pasar siete años para que los cielos / puedan llegar a ver su rostro a la luz del sol, / pues cual novicia de clausura irá cubierta con un velo / y, a diario, rociará su aposento / con lágrimas de amargura” (1.1.27-31)²⁰⁷. Esto no desanima a Orsino, sino que alimenta su mal de amores. Él piensa que, si una dama posee un corazón tan delicado como para rendir semejante tributo a su hermano, entonces su devoción será absoluta cuando uno solo “logre matar todos los demás afectos que la habitan” (1.1.37). Nos enfrentamos a un escenario sombrío, entonces, no solo por el excesivo luto ante las muertes de los familiares de una de las heroínas de la historia, sino, además, por la pretensión de que el amor se erija como un afecto tan absoluto que borre a todos los demás. El amor y la pena no tienen medias tintas.

La segunda escena no se queda atrás. Aquí es donde conocemos a Viola y nos enteramos de que ha sobrevivido al naufragio, pero la duda queda en relación con su

²⁰⁶ En la escena siguiente nos enteramos de que el padre de Olivia lleva muerto un año y que al poco tiempo murió su hermano (1.2.37-9).

²⁰⁷ Este es uno de los puntos que nos obligan a presentar reparos a ciertas lecturas que (aunque reconozcan costados sombríos o ambivalentes) hacen de Iliria un escenario completamente festivo o una especie de carnaval eterno. Barber (2012), por ejemplo, sostiene que los dos primeros actos no cuentan con acontecimientos relevantes, sino que en ellos transcurren momentos en los que “no pasa nada” y simplemente los personajes hablan entre ellos (tal vez sea un poco malintencionada la pregunta, pero ¿no es esto lo que sucede en la mayor parte de prácticamente todas las obras teatrales, i.e. gente hablando entre sí?). Thad Jenkins Logan (1982), que es crítico de la lectura de Barber, también ve a Iliria como un espacio en cuya atmósfera se respira la libertad y la licencia, pero estas se reducen a las de los personajes aristocráticos, caracterizados por sus privilegios, riqueza, elegancia, juventud y ocio. Para Logan, Iliria es “lo que quieran”... los aristócratas. Coincidimos en este punto. De todos modos, nos cuesta ver que los acontecimientos se reduzcan a eso. Si tan despreocupada y ociosa fuera Iliria, no nos encontraríamos con una apertura tan abiertamente sombría.

hermano Sebastian. Ella conversa con el capitán del barco naufragado, quien la pone al corriente de que la tierra que pisan es Iliria y que quien la gobierna es el duque Orsino. Él le advierte también que el duque está prendado de Olivia, una condesa a quien describe como una virtuosa mujer. Viola decide en este momento ocultar su identidad hasta la “ocasión propicia”. ¿Qué es lo que la preocupa? ¿Por qué toma esta decisión? Ella no nos da explicaciones. Por supuesto, podríamos tratar de extraer conclusiones a partir de las fuentes que Shakespeare usó, pero sería una absoluta especulación. También podríamos suponer que una mujer joven en una geografía desconocida en los tiempos del Bardo corría ciertos peligros y tenía pocas herramientas para defenderse o valerse por sí misma. Lo cierto es que la propia joven cree recordar que su padre lo conocía a Orsino. Como sea, Viola decide disfrazarse de eunuco para entrar en la corte del duque y le pide al capitán que guarde su secreto.

Bufonadas

Planteado el escenario con tintes lóbregos, encontramos algún alivio con las entradas de Sir Toby Belch y Maria en la tercera escena, personajes que tienen rasgos bufonescos. No son, por supuesto, bufones *de jure*: no tienen los atavíos correspondientes, no están contratados y no cuentan con la libertad de palabra necesaria. Sí podría decirse que terminan enlazando distintos eslabones de la jerarquía social con su matrimonio: a fin de cuentas, Maria es una sirvienta y Toby un aristócrata. Y no solo eso: ellos también pueden funcionar como lazos con el público gracias a la complicidad que precisa toda comedia²⁰⁸. Estos personajes buscan hacernos reír con sus travesuras y, en este sentido, asumen rasgos bufonescos. Pero, como veremos, sus bromas no tienen límites y pueden llegar demasiado lejos. A ellos no les interesa que sus congéneres puedan actuar en un mundo al que puedan llamar su hogar (como venimos sugiriendo que buscan hacer los bufones con la risa ambivalente que provocan), sino simplemente *burlarse de otro*.

La primera intervención que escuchamos por boca de Belch es una queja: “Por todos los demonios, ¿qué se propone mi sobrina tomando de esa forma la muerte de su

²⁰⁸ Dijimos oportunamente que los bufones permiten enlazar la jerarquía social, pero también la teatral: el bufón es un vínculo entre quienes están arriba y abajo del tablado. Los *fools* y *clowns* suelen romper la “cuarta pared” o dar pistas interpretativas a lectores y espectadores. La broma que Maria y Toby gastan a Malvolio requiere, sin dudas, la complicidad con el público y es posible que en la puesta en escena los actores aprovechen para hacer gestos sugestivos a la audiencia. A fin de cuentas, ella y él tienen actitudes bufonescas y son capaces de adoptar muchas de las herramientas propias del bufón. Veremos que Feste también hace uso de este recurso.

hermano? ¡Enemiga de la vida es la tristeza!” (1.3.1-2). Dijimos unas líneas más arriba que este personaje es una suerte de maestro de fiestas que desea que la vida en Iliria sea una celebración constante, pero la muerte de sus familiares y el luto de su sobrina le impiden llevar adelante este (¿cínico?) plan. Maria, de hecho, trata de poner ciertos límites a este desborde: “Los excesos en la bebida te perderán. Ayer oí a mi ama quejarse por eso así como del imbécil caballero [*foolish knight*] que una noche trajiste aquí para que la requebrase”²⁰⁹ (1.3.13-5). Maria se está refiriendo a Sir Andrew Aguecheek. Según Sir Toby, “no hay hombre de su talla [*tall*] en toda Iliria” (1.3.18), expresión que refiere a su habilidad en el uso de armas, a su fortaleza en el combate y a su valentía en general. Bondades que se suman a su pensión anual de tres mil ducados, a su habilidad musical con la viola da gamba y su manejo de idiomas extranjeros. Palabras más, palabras menos, Sir Andrew “posee todos los dones de la naturaleza” (1.3.27)²¹⁰.

Rápidamente nos enteramos de que todo esto (o casi todo) es una mentira. Su propio nombre da cuenta de su delgadez, cobardía y disposición enfermiza (*ague* significa “fiebre” y *cheek* son los cachetes de la cara o del trasero). Y por si nos quedaba alguna duda, la propia Maria responde que “todo en él es natural [*natural*], y es también un natural idiota [*fool*]” (1.3.28). La elección de palabras no es azarosa. En el tercer capítulo de esta investigación dimos cuenta de dos grandes tipos de bufones: los naturales y los artificiales. Los primeros eran aquellos que movían a la risa “naturalmente” por cierta condición física o mental, es decir, sin artificios. Sir Andrew es presentado y tenido por todos los personajes de esta obra como un tonto natural, como una persona que tiene serias dificultades para comprender las elaboradas estratagemas de sus camaradas y que cuenta con pocas virtudes para hacer un uso adecuado de su fortuna. Este es el único dato verdadero en la descripción que nos ha dado Sir Toby: Aguecheek es rico. Es por ese motivo y por su insensata prodigalidad que a Belch le interesa mantener una relación con él (del mismo modo que veremos que hace Falstaff con otros personajes). Su vínculo con Sir Andrew le asegura los recursos económicos para sostener la fiesta.

²⁰⁹ Como ya advertimos, cuando citamos pasajes de *Noche de Reyes* lo hacemos apelando a la traducción de Miguel Ángel Conejero (Shakespeare, 2018), ya que respeta la fuente y la división del verso y la prosa. No obstante, en otras ocasiones apelaremos a la traducción de Emir Rodríguez Monegal (Shakespeare, 2007a), cuya elección de palabras y modismos resultan más familiares a las y los lectores rioplatenses, pero que no ha tenido el cuidado de respetar la división de prosa y verso, además de recortar arbitrariamente algunas líneas. En las pocas ocasiones en las que la traducción de Rodríguez Monegal nos complazca más, haremos la advertencia correspondiente, como es el caso del pasaje que acabamos de citar. Cuando no se aclare nada, la traducción es la de Conejero.

²¹⁰ Traducción de Rodríguez Monegal.

Las limitaciones de Aguecheek quedan en evidencia muy rápidamente. Luego de este intercambio entre Maria y Sir Toby, Sir Andrew hace su entrada:

Sir Andrew: Dios os guarde, mi señora viborilla [*shrew*].
Maria: Y a vos, y a vos, señor mío.
Sir Toby: Cortesía, señor Andrew, cortesía...
Sir Andrew: ¿Quién es?
Sir Toby: La doncella de mi sobrina.
Sir Andrew: Mi señora Cortesía, desearía conoceros mejor.
Maria: Me llamo María, mi señor.
Sir Andrew: ¡Mi buena señora María Cortesía! (1.3.44-50)

Todo el diálogo es un malentendido de lo más divertido. La palabra que usa Sir Andrew para referirse a Maria (*shrew*) es la que inicia el entreverado intercambio, ya que es un término que puede ser cariñoso (y probablemente esta era la intención de Aguecheek), pero coloquialmente también refiere a una mujer de mal temperamento. Esta última acepción es la que Sir Toby entiende que el recién llegado está usando y es por ese motivo que lo llama a ser cortés. Pero de nuevo hay una equivocación. Como Andrew es un personaje sumamente limitado, no entiende que las palabras pueden tener más de un significado o conformar juegos con dobles sentidos. Por este motivo, cree que Toby lo está corrigiendo: la joven no se llama *shrew*, sino Cortesía. Aunque Maria intenta corregirlo (esta vez de verdad), Andrew sigue sin entenderlo.

Las equivocaciones continúan a lo largo de toda la escena. Maria y Toby comienzan un despliegue de dobles sentidos sexuales que dejan tan perplejo a Andrew que en un momento no le queda más alternativa que admitir que no está entendiendo la broma (1.3.68). Maria comprende que la tomada de pelo tiene su límite y se retira, pero Belch se queda con su limitado amigo, quien anuncia que al día siguiente retornará a su hogar:

Sir Toby: ¿Y *pourquoi*, mi buen caballero?
Sir Andrew: ¿Qué cosa significa *pourquoi*? ¿Qué sí o que no? Tenía que haber dedicado más tiempo a las lenguas extranjeras y no a la esgrima, la danza o la pelea de osos. ¡Me habría gustado tanto dedicarme a las artes! [...] A fe mía, que mañana me vuelvo a casa, Sir Toby... ni siquiera puedo ver a vuestra sobrina y, si la viera, cuatro contra uno a que no me acepta. El propio conde vive a tres pasos y es quien la corteja.
Sir Toby: Nada quiere saber de él. No quiere nada que la supere en rango, dinero, edad o talento. ¡Yo mismo la vi jurarlo! ¡No desesperes hombre! (1.3.83-100)

Como decíamos, Sir Toby no quiere que su amigo se vaya porque es el patrocinador de sus fiestas. Así que, para asegurar su permanencia, le asegura que puede

cortejar a su sobrina. Andrew podrá ser un tonto, pero no deja de darse cuenta tanto de que tiene competencia (Orsino, que lo supera en rango, en riqueza y muy probablemente en talento), como además de que la joven Olivia no desea ver a nadie. Esta situación no place a Toby, quien no deja pasar la oportunidad de pedirle (de manera pasivo-agresiva) que se quede: el duque Orsino es en efecto mejor que el tonto de Andrew, pero Olivia desea a alguien que no la supere en ningún aspecto. Sus limitaciones quedan nuevamente puestas en evidencia: no solo tiene un manejo nulo de lenguas extranjeras, sino que además pone en el mismo nivel a la esgrima, la danza y la lucha de osos. Esta última era sumamente popular en la época de Shakespeare, pero ciertamente no era considerada un entretenimiento adecuado para la aristocracia. Como sea, Toby logra su cometido: Andrew decide quedarse y probar suerte con Olivia.

Es recién en la quinta escena que conocemos a Feste, el bufón que nos interesa analizar en este capítulo. En cuanto escuchamos su diálogo con Maria podemos entender que hay algo que está funcionando mal:

- Maria:** O me dices dónde has estado o mis labios no se abrirán para tu descargo. ¡No se me vaya a meter un pelo! Mi señora hará que te cuelguen por tu tardanza.
- Feste:** ¡Sí, sí, que me cuelguen! Que no habré de temer ni a colores, cuellos o collares [*fear no colours*].
- Maria:** Habla en cristiano.
- Feste:** Pues que ya no temeré nada.
- Maria:** ¡Menuda respuesta para Cuaresma [*lenten*]! Muy bien sé yo de dónde sale eso de “colores, cuellos y collares”.
- Feste:** ¿Sí? ¿De dónde, mi buenísima señora Maria?
- Maria:** ¡De la guerra! Podéis explicarlo por ahí, pues sois necio [*fool*].
- Feste:** Aumente Dios la sabiduría [*wisdom*] a los que mucha tienen y permita que los necios usen la que les queda [*talents*]. (1.5.1-15)

El bufón se ha ausentado durante un período y es necesario que dé explicaciones. ¿Por qué lo ha hecho? No podemos más que hipotetizar al respecto, ya que no se presentan las razones en la obra. Debemos recordar que una sucesión de muertes precede a los acontecimientos de la pieza: de la familia de Olivia, del padre y de la tripulación del barco de Viola y Sebastian, además de la creencia por parte de Viola de que su hermano ha fallecido, y viceversa. Ciertamente es que estas muertes suceden antes y fuera de escena, algo que permite que la obra se acerque a una comedia. Lo que podemos preguntarnos, considerando que Olivia ha decidido desterrar de su hogar todo lo que no se adecue al atuendo de luto por el lapso de siete años, es si un bufón tenía posibilidad de actuar en ese contexto. Lo que se está relatado en la pieza evidentemente da comienzo a un nuevo momento de la vida de los personajes y eso es, efectivamente, lo que veremos a

continuación. El luto habría sido llevado al paroxismo por parte de Olivia (en contraposición a lo que sucedía en el hamletiano reino de Dinamarca) y ahora se torna necesario establecer un corte.

Feste, entonces, se ausentó durante un período y debe dar explicaciones. Pero, lejos de sentirse amedrentado ante la amenaza, alienta a su interlocutora a que cumpla con lo que promete: “¡Qué me cuelguen!”. Si está muerto, ya no temerá a los *colours*. En el próximo capítulo volveremos sobre este término, tan caro a Falstaff, pero reparemos en la glosa que se opera en la traducción: colores, cuellos y collares. La palabra, en efecto, es muy rica en acepciones. El *OED* recupera distintas maneras en las que este término era utilizado en el período isabelino: cualidad o atributo de un objeto que es percibido por el ojo (la tintura de algo o alguien), vergüenza (que se manifiesta en las caras sonrojadas), insignia militar o caballeresca (como banderas, escudos o estandartes), falseo o apariencia de algo (en el sentido de “colorear” la verdad, la ley o los hechos), pero también identidad (que se descubre cuando se muestran “los verdaderos colores” de algo o alguien). El uso que hace Feste recupera varios de estos sentidos: *to fear no colours* significa no tener miedo (es decir, ser valiente) y al mismo tiempo reafirmar los “propios colores”, es decir, la propia identidad. Pero también es un juego de palabras: el bufón no tiene miedo a ningún “collar”, es decir, a ninguna horca. No teme lo que pueda pasarle a su cuello.

¿No es un ingreso curioso para un gracioso profesional? Veremos que no es la única vez que Feste responde con una respuesta en “tono de cuaresma”, i.e. no festiva. Si tenemos razón al afirmar que el bufón no podía quedarse en la casa de su ama sin cambiar su identidad, entonces necesitaba retirarse. Pero ahora que busca volver, es preciso que dé una buena explicación o, en palabras de Maria, que se prepare para la batalla. Cuando ella se retira e ingresan Olivia y Malvolio, Feste se dice a sí mismo: “Ingenio [*wit*], si te place, inspírame bufonadas [*fooling*]. Los hombres de ingenio que creen poseerte no son generalmente más que unos imbéciles [*fools*]. Yo sé muy bien que me faltas, pero es posible que algún día me crean sabio. ¿Qué dices, Quinápalo?²¹¹ Más vale un tonto ingenioso que un ingenio tonto [*better a witty fool than a foolish wit*]²¹² (1.5.30-34). Feste sabe que es un *fool*, sin duda alguna; pero sucedió algo que provocó que echara en falta su ingenio. Es consciente de que está viviendo un delicado período de transición y

²¹¹ Es un nombre de fantasía que parodia a las autoridades latinas. En la edición de Arden, Elam indica que puede estar inspirado en las discusiones lógicas y retóricas de Quintiliano, cuya *Oratoria* era ampliamente estudiada en el período isabelino. El editor, además, sugiere que es posible que Shakespeare esté imitando la forma en la que Rabelais se burlaba de las *auctoritates* (Shakespeare, 2008, p. 186, n. 33).

²¹² Traducción de Rodríguez Monegal.

es preciso proceder con cautela. Con cautela bufonesca, es decir, con comentarios lo suficientemente ingeniosos como para ayudar a su ama a paliar la melancolía mediante el señalamiento tanto de la necesidad de menguar el luto como del carácter transitorio de la felicidad y de la tristeza.

Si teníamos dudas sobre la hostilidad de Olivia hacia la profesión de gracioso de Feste, su primera intervención la aclara:

- Olivia:** ¡Fuera! ¡Llevaos al bufón!
- Feste:** ¿No habéis oído, compadres? Llevaos a la dama...
- Olivia:** ¡Basta! Bufón, te quedaste seco y sin gracia. Estoy harta de ti; además, te has vuelto poco honrado.
- Feste:** Esos son defectos, *madonna* mía, que se arreglan con consejos y un buen trago. Dadle bebida a un seco bufón y ya no será un bufón seco. [...] Os ordenó la dama que os llevarais al bufón [*fool*]: lleváosla, pues, a ella.
- Olivia:** Señor, fue a vos a quien ordené que se llevaran.
- Feste:** ¡Error fue ése del más alto grado! Señora mía: *cucullus non facit monachum*²¹³, que es lo mismo que decir que no llevo el hábito de bufón en el seso. Dadme licencia, mi *madonna*, y probaré que sois bufona [*fool*].
- Olivia:** ¿Y cómo vas a probarlo?
- Feste:** Con toda destreza, *madonna*.
- Olivia:** Venga la prueba.
- Feste:** Os he de catequizar primero; contestadme, mi buen ratoncito virtuoso. [...] ¿Por qué estáis tan afligida?
- Olivia:** Buen bufón, porque mi hermano ha muerto.
- Feste:** Sé que su alma fue al infierno, *madonna*.
- Olivia:** Sé que su alma está en el cielo, bufón.
- Feste:** ¿Por qué os afligís entonces, *madonna*, si el alma de vuestro hermano voló al cielo? Llevaos al bufón, caballeros. (1.5.35-69)

Feste nos advirtió que iba a hacer uso de sus talentos y de su ingenio. Eso es lo que hace para defender su lugar en el séquito de Olivia y ayudarla a paliar la melancolía en la que está envuelta. Ella lo acusa de haberse vuelto un “bufón seco”, es decir, un gracioso sin gracia, sin ingenio y sin talento²¹⁴. Feste necesita revertir esta situación y se embarca en un juego de piruetas silogísticas: si el hermano de Olivia fue un buen hombre, no hay nada de qué preocuparse, ya que su alma debe estar disfrutando de las bondades

²¹³ En latín: La capucha no hace al monje. Del mismo modo, el *motley* no hace al bufón e inversamente la falta de atavíos bufonescos no hacen a una persona sabia. Al decir que no lleva el *motley* en el seso, Feste quiere decir que no es un bufón natural, pero además indica que, aunque Olivia no esté vestida como él, eso no le quita a ella su calidad de *fool*.

²¹⁴ Recordemos que la sequedad se vinculaba fundamentalmente con los dos extremos de la vida. Se entendía que los humores de un niño tendían a ser calientes y secos, mientras que en la vejez, fríos y secos. Olivia, al decir esto, está catalogando al bufón como un niño (un adulto-niño es un bufón natural, al estilo de Sir Andrew, a quien Olivia no le encuentra ningún atractivo) o como un anciano (los ancianos, como sabemos, tendían a la melancolía). En cualquiera de los dos casos, el bufón dejaría de ser un profesional. Esta “sequedad” del bufón es confirmada poco más tarde por boca de Malvolio: “Me asombra que vuestra señoría encuentre complacencia en un bribón [*rascal*] tan escurrido; no ha mucho vi cómo le vencía uno de esos bobos de taberna con piedras en el cerebro. Miradle, ¡qué desarmado está ya! Estos se quedan sin palabras si no se les sigue el juego ni se les ríen las gracias” (1.5.80-5).

del cielo (o de los Campos Elíseos de los que nos había hablado Viola algunas escenas atrás). Pero si el hermano fue vicioso, entonces sin dudas su alma debe haber descendido a los infiernos, y en este caso sí tiene sentido adoptar por un prolongado tiempo los colores de la tristeza. Como sabemos, Olivia hace ya un año que guarda el luto; por lo tanto, el alma de su hermano debe estar en el infierno. Por supuesto, la condesa lo niega y es justamente por esto que Feste la tilda de *fool*: si tan confiada está en que el alma de su hermano se encuentra en la isla de los bienaventurados, es hora de abandonar el luto. Estar triste por un alma virtuosa es una tontera y una necedad (*foolery*). Si los guardias tienen que llevarse a la persona más necia, entonces deberían llevársela a ella.

Afortunadamente, Olivia recibe con buena cara la humorada y admite que “quien de verdad es generoso, liberal, inocente y de naturaleza noble, no toma por bolas de cañón lo que no son sino flechas para cazar pájaros. Nada hay de ofensivo en un bufón descarado” (1.5.89-92). Las palabras exactas que usa la condesa se pierden un poco en la traducción: ella se refiere, específicamente, a un *allowed fool*, es decir, a un *fool* autorizado, con licencia de decir lo que quiera. Feste está más que satisfecho con esta apreciación, pero quien no parece estarlo es, por supuesto, Malvolio, el blanco perfecto de cualquier bufón: pedante²¹⁵, trepador²¹⁶, narcisista²¹⁷ y santurrón²¹⁸, es un personaje que siempre vela por su propio bienestar egoísta y habla pestes del resto si tal situación le reporta algún beneficio. En más de una ocasión, el mayordomo de la casa asume el rol de personaje altanero religioso (aunque pocas veces señalado en el texto, parece ser un

²¹⁵ “En verdad pienso que las personas sensatas que se divierten con estos bufones solo son bufones de sí mismos [*fools’ zanies*]” (1.4.84-85) arguye despectivo contra Feste, agrediendo inadvertidamente a Olivia en su juicio. El término que usa Malvolio al final de su frase (*zanies*) cayó en desuso en el inglés moderno. La palabra estaba vinculada al grupo de los *zanni* de la *Commedia dell’Arte* italiana (Arlecchino, Colombina, Brighella y Pulcinella), pero en el inglés de la época se refería específicamente a una persona que imita de una manera ridícula lo que hace su amo. Estaríamos hablando de una copia de la bufonería, una especie de escalón más bajo aun en la escala social.

²¹⁶ “¡Si llegara a ser el conde Malvolio...!” (2.5.32, trad. Rodríguez Monegal) dice para sí mismo luego de encontrar la falsa carta que ha escrito Maria haciéndose pasar por su ama.

²¹⁷ Es justamente esta característica que Maria detecta con facilidad la que les permite a ella y a sus compañeros gastar una broma con tanta facilidad. Malvolio está convencido de su astucia y habilidad, pero no es más que la encarnación de un ingenio tonto (*a foolish wit*). De hecho, cuando Olivia, preocupada por su salud mental, lo manda a encerrar por Sir Toby, Malvolio es incapaz de entender qué es lo que está sucediendo y sigue creyendo que son juegos de seducción: “¡Ahahá! ¡Conque comenzáis a saber quién soy! ¡Sir Toby nada menos para cuidarse de mí! Esto a la perfección encaja con la carta. Le envía a propósito para que yo le muestre mi menosprecio” (3.4.62-4).

²¹⁸ “Señores, ¿estáis locos [*mad*] o qué os pasa? ¿Carecéis de todo ingenio [*wit*], modales y educación que atronáis como herreros a esta hora de la noche? ¿Tomáis la casa de mi ama por una taberna, pues de tal suerte maulláis sin piedad ni remordimiento esas coplas de pregonero? ¿No os infunden respeto el sitio, las personas y la hora [*time*]?” (2.3.85-90, trad. Rodríguez Monegal) exclama Malvolio indignado luego de encontrar la fiesta que están llevando adelante Sir Toby, Sir Andrew, Feste y Maria. La propia Maria lo describe como un “demonio de puritano” que “tan complacido de sí mismo está y de su excelencia que piensa que verle es amarle” (2.3.139-44).

puritano). Como pudimos comprobar oportunamente cuando analizamos el texto de Erasmo, la bufonería tenía una relación tensa tanto con los pomposos y pedantes académicos como con las hipocresías de los religiosos. El chiste académico lo señalamos al pasar, pero veremos cómo se sigue desplegando a lo largo y a lo ancho de la obra: Feste usa recurrentemente el latín, se sirve de silogismos y apela a autoridades inventadas. La burla a los religiosos podemos verla de manera más clara cuando se disfraza de clérigo en la *dark room scene*. Todo esto, por supuesto, no implica que los bufones tuvieran algún problema con la religión en general o que promulgaran el ateísmo; no se burlaban del culto en sí mismo, sino de aquellas personas que, proclamando hipócritamente los valores religiosos, no hacían sino corromperlos mediante sus acciones (Otto, 2001, pp. 157-60, 173-7)²¹⁹. Malvolio encarna farsescamente el personaje y este es uno de los motivos por los que nunca termina de encajar en la trama y pasa a ser el blanco de todos los bromistas. Dicho de manera clara, si el mayordomo fuera todo lo correcto que dice ser cuando interactúa con el resto de los personajes, no buscaría perjudicar a nadie ni beneficiarse a sí mismo a costa de los demás. Por el contrario, se limitaría a hacer bien su trabajo como Kent en *Rey Lear* o Adam en *Como gustéis*. Malvolio es un hipócrita tan inmerso en sus ardidés que, lejos de ser incorporado al final de la obra, solo puede amenazar al resto de los personajes: “me vengaré de todos vosotros”²²⁰ (5.1.371). ¿Logra Malvolio concretar

²¹⁹ A esta situación debe sumarse, como indica Beatrice Otto, la sospecha que en general tenía la Iglesia medieval hacia la risa y la burla. Esta postura era sin dudas deudora de la postura aristotélica: “decimos que las cosas serias son más valiosas que las risibles y lúdicas, y que la actividad más seria siempre es la de la parte mejor o del hombre mejor; y la actividad de lo que es mejor es siempre más valiosa y capaz de producir dicha” (EN X 6 1177a4-5). En línea con esto, Otto sostiene que, desde la perspectiva eclesiástica (y, según la autora, es una idea que aún encontramos en la actualidad), “para ser tomado en serio, es preciso ser serio; [y] que el humor es frívolo y no es adecuado para los asuntos importantes” (2001, p. 174). Si bien es cierto que esta idea todavía halla encarnadura en nuestros días, afortunadamente no todo el mundo lo cree: de otro modo, esta investigación (en la que se toma seriamente la humorada) sería imposible.

²²⁰ Trad. Rodríguez Monegal. Consideramos que la traducción de Conejero de esta línea tan importante tiene un gran problema. En su edición de Cátedra, traduce: “¡He de vengarme de todos los confabulados!”. La línea original en inglés reza: “*I’ll be revenged on the whole pack of you*”. La palabra fundamental de esta frase es, desde nuestra perspectiva, “*you*” (ustedes/vosotros). Dependiendo de lo que haga el actor en escena, el deíctico puede referir tanto a los confabulados como al público del teatro. Para Ralph Berry, por ejemplo, una buena puesta en escena debería incluir a todos (actores y espectadores): “Vemos a un Malvolio que debe dirigirse a sus torturadores escénicos [...]. Imaginemos a un Malvolio en el centro del escenario, dirigiéndose a los que están abajo: está rodeado por [...] hileras de espectadores, que quizás todavía se burlan de él, y gira sobre sus talones al menos 180 grados para ver ‘a todos vosotros’” (1982, pp. 118-9). Estas apelaciones a la audiencia eran recurrentes en el teatro isabelino y dada la ambigüedad que vimos que caracteriza a la obra, es muy posible que la puesta haya contado con esta provocación. En la escena final de *Hamlet* sucede algo similar. Ya a punto de morir, el príncipe danés dice: “Vosotros [*you*], que lucís pálidos y tembláis ante esta escena, / de la que sois los actores mudos o la audiencia, / si me quedara tiempo antes de que me detuviera / este cruel oficial, la rigurosa muerte, podría / deciros [*tell you*]... Pero dejémoslo” (*Ham.*, 5.2.318-22). ¿A quién se refiere Hamlet? Es claro que no le está hablando a Horacio, a quien a continuación trata de *thou*. Podríamos pensar que se refiere a un conjunto de actores silenciosos que contemplan la matanza que se despliega en escena, al público que mira azorado el final de esta pieza, o –¿por qué no?– a todas las personas que, pálida y temblorosamente, contemplan lo sucedido: actores y

esta venganza? Dejaremos planteada la pregunta para retomarla más adelante. Por el momento baste decir que muestra algo que Feste no para de señalar insistentemente: toda tristeza y toda felicidad es momentánea, todo orden humano es precario y siempre habrá restos que reclamarán su inclusión.

Aclaremos: no buscamos demonizar a Malvolio. Ya hemos dicho en más de una ocasión que los personajes shakesperianos son como caleidoscopios: tienen múltiples costados que pueden ser apreciados según cómo leamos o cómo sean llevados a escena. En este sentido, no podemos más que volver a insistir en el carácter grotesco de las obras teatrales shakesperianas y en la ambigüedad y riqueza de los personajes que las habitan. Al comienzo de este capítulo decíamos que esta pieza es particularmente problemática en términos genéricos. Si esto es así es fundamentalmente por la complejidad de los personajes de Malvolio y Feste²²¹. El bufón es un profesional de la risa que comienza la obra aceptando la muerte para evitar más preocupaciones, que es acusado de tener el cerebro seco y que –como veremos– no para de insistir sobre el carácter transitorio de la felicidad. El mayordomo, por su parte, es el hipócrita aguafiestas con el que nos negamos a empatizar al comienzo de la obra. Aceptamos muy rápidamente la broma que pergeñan los conjurados en la *kitchen scene* (que analizaremos a la brevedad), nos alegramos de que haya un castigo para el personaje cascarrabias, celebramos el momento en el que Malvolio hace el ridículo frente a Olivia, nos reímos cuando lo llevan al cuarto oscuro... hasta que la broma se vuelve demasiado larga y pesada²²². Y es ahí donde recapitulamos y reflexionamos: junto con Feste, Malvolio es el único trabajador de la obra. Si Malvolio busca detener la fiesta en la cocina no es porque *a él* en particular le moleste, sino porque

espectadores. Vale aclarar que aquí también se está rompiendo la “cuarta pared” de la que hablamos unas líneas más arriba. Por supuesto, ni Malvolio ni Hamlet son bufones. El primero, muy a su pesar, a veces se comporta neciamente (a la manera de Polonio); el segundo se hace pasar por loco a lo largo de toda la obra, pero en este momento tan dramático ya se ha despojado de sus atavíos otarios. Esto nos sirve para mostrar que las herramientas típicas de la bufonería no son exclusivas de ella. Si dijimos oportunamente que la apelación al público era una actitud bufonesca, esto se debió a que, en las obras populares de las fiestas medievales, el rol del bufón era característicamente el de funcionar como un nexo entre actores y espectadores. Como ya mostramos en más de una ocasión, Shakespeare se vale de estas herencias, pero las complejiza y amplía, dándole herramientas bufonescas a personajes que viven en un mundo enloquecido. Como sea –y volviendo al asunto original de esta nota–, consideramos que la indeterminación del *you* que enuncia Malvolio es parte de la riqueza de la obra y que limitar la frase parece una resolución demasiado simple.

²²¹ Según David Willbern, “a pesar de su antipatía mutua, Malvolio y Feste son hermanos simbólicos: ambos están alejados del mundo festivo y melancólico de Iliria, pero forman parte de él” (1978, p. 89).

²²² Este es uno de los momentos en los que, para Edward Berry, se disuelve la diferencia tajante que conforma a los Otros en la dramaturgia shakesperiana. Según el intérprete, “todos los personajes que cumplen el rol de ‘otro’ en las comedias tienen permitido al menos uno o dos momentos en los que los espectadores, y a veces otros personajes de la obra, son forzados a ponerse en su lugar y reconocer su esencial humanidad. En esos momentos, la diferencia entre ‘mismidad’ y ‘otredad’ se disuelve” (2004, p. 127).

es su trabajo. Como veremos, es la propia Olivia la que se lo pide. Pero, aunque no hubiera sido así, aunque su acción hubiera estado motivada por su propio fastidio, ¿cuál es el problema con ello? ¿Cuántas veces pedimos silencio a nuestros vecinos a altas horas de la noche de un día hábil? ¿Cuántas veces fuimos Malvolio? ¿Nos merecíamos, por pedir una noche de descanso tranquilo, ser puestos en ridículo frente a nuestros empleadores y ser encerrados en un cuarto oscuro mientras nos tomaban por locos? Esta es la reflexión que hacen intérpretes como Ralph Berry y Thad Jenkins Logan. Ellos no caen en la rápida conclusión de que al final Malvolio era un “pobre tipo”, pero tampoco lo dejan encasillado en el lugar de un personaje despreciable que se merecía el castigo. El mayordomo, más bien, parece respetar a grandes rasgos las normas de la cortesía que promulgaba Baltasar Castiglione, aunque su pedantería a veces lo llevara a posicionarse hipócritamente o a hablar de manera antipática.

La escena que estamos narrando queda interrumpida por la llegada de Cesario. Olivia, que no para de rechazar a los cortesanos del duque Orsino, le pide a Malvolio que la excuse y, una vez que el mayordomo se retira de escena, le dice a Feste: “Ya habéis visto, señor mío, cuán anticuadas están vuestras bufonadas [*your fooling grows old*] y qué poco complacen a mi gente” (1.5.109). La acusación es ciertamente curiosa. Aunque la condesa acusó al *fool* de haberse “secado” algunas líneas antes, después de eso bromeó con el bufón y hasta lo defendió de los agrios comentarios de Malvolio. Feste desestima lo que dice su ama alegando que ella habla por sí misma y no por todos en la corte, pero es una respuesta que no nos termina de satisfacer. Ciertamente Olivia está hablando por sí misma y, como mucho, también por su mayordomo. El bufón le aclara con su alocución que ella no puede arrogarse la potestad de hablar por nadie más. A fin de cuentas, más allá de las advertencias de Maria, el desprecio de Malvolio y la conversación con Olivia, por el momento no estamos al tanto de ninguna otra opinión relativa al bufón. Esto que aclara Feste es sin dudas cierto. ¿Pero será posible que, en efecto, la bufonería esté “quedando vieja”? No debemos olvidar que, en términos históricos, estamos en el ocaso de una profesión que en el Medioevo había tenido un gran éxito y que pudo ser explotada de una manera muy eficaz en la literatura del Renacimiento. Sabemos que Feste es el único de los bufones que analizamos que permanece sobre el escenario hasta el final. Pero también somos conscientes de que la canción con la que cierra el bufón la obra es ciertamente melancólica. ¿No será posible que Olivia esté advirtiéndole algo que el bufón solo llega a comprender sobre el final de la pieza, a saber, que en la nueva racionalidad moderna su forma de comprender el mundo será desplazada?

La seriedad de este momento queda interrumpida por Sir Toby, quien entra completamente borracho a escena. Luego de un breve diálogo muy entretenido sobre la borrachera entre Olivia y Feste, Malvolio vuelve para anunciar que Cesario insiste en ver a la condesa. No vamos a detenernos en el bello intercambio entre las dos heroínas de la historia, en el que Olivia se enamora a primera vista de este joven que, al decir del mayordomo “anda entre dos aguas” (1.5.155). Solo lo dejamos indicado en función del desarrollo de la trama. Estamos, a fin de cuentas, en un punto de inflexión: sin quererlo, Olivia ha abandonado el luto²²³. Pero este abandono no es por ninguno de los varones que la cortejaban (más opulentos, más longevos y –al menos en el caso de Orsino– más elevados en rango), sino por un joven andrógino cuyo pasado, presente y futuro son inciertos.

El segundo acto comienza presentándonos dos nuevos personajes: Antonio y Sebastian. Como dijimos más arriba, los hermanos no saben que el otro ha sobrevivido al naufragio. Así como Viola logró llegar gracias a las mareas a la costa de Iliria, Sebastian fue rescatado por Antonio y llevado a una localidad cercana, de la que no sabemos el nombre. Por el diálogo que mantienen entre ellos en esta primera escena del segundo acto podemos deducir que el rescatista se ha enamorado del joven, pero este decide partir a Iliria. Sebastian no da muchos motivos, más allá de argüir que pesa sobre su cabeza una “mala estrella” y que no quiere que sus sombras turben la vida del bueno de Antonio. Por supuesto, como podemos esperar en una comedia de equivocaciones, el enamorado no se quedará serenamente en su casa, sino que perseguirá al joven Sebastian a Iliria, aunque eso le pueda costar la vida: un poco más adelante nos enteramos de que hace unos años entró en disputas con el duque Orsino por sus delitos de piratería en las costas de Iliria, motivo que le impide volver a ingresar a la ciudad. Cuando estos dos personajes vuelvan a entrar al escenario en la tercera escena del tercer acto, se verificarán las consecuencias de estos enredos.

²²³ Es un gesto literal. En medio del diálogo, Olivia le pregunta a Cesario/Viola: “¿Traéis embajada de vuestro amo para negociar con mi rostro? Creo que os estáis excediendo en el papel; pero, sí, descorramos el telón para que podáis ver la escena. Fijaos bien, señor, ¿algún cambio en la representación del cuadro? ¿Alguna imperfección?” (1.5.224-8). La forma en la que Conejero traduce estas líneas es ciertamente preciosa porque el rostro de Olivia se convierte en una metáfora teatral: el velo del luto es el cortinado que al fin se corre para mostrar la escena de su rostro. Lo cierto es que aquí Shakespeare no se está valiendo de la metáfora teatral (tan frecuente en su dramaturgia), sino que hace que Olivia revele su rostro como si estuviera sacando una cortina de polvo de un retrato que Orsino quisiera comprar. Como sea, lo cierto es que, a partir de este momento, la condesa comienza a tratar a Cesario/Viola de una manera completamente distinta. Un claro indicio de esto es el recurso al verso con claros tintes petrarquistas.

La tercera escena de este acto nos interesa especialmente. Es la famosa *kitchen scene*, en la que Toby, Andrew, Maria y Feste celebran hasta que son interrumpidos por Malvolio. Se trata de un momento sumamente interesante, ya que está lleno de bufonería y, además, es cuando los conjurados comienzan a tejer sus planes para vengarse del mayordomo. La escena comienza con los aristócratas haciéndole honor a la definición de sí mismos que proporciona Aguecheek: “yo creo que estamos hechos de comida y de bebida”²²⁴ (2.3.11-2). Apostados en la cocina listos para seguir bebiendo, la conversación de los dos amigos es interrumpida por Feste: “¿Cómo están estas almitas mías? ¿Nunca visteis ese retrato donde hay dos y un tercero [*the picture of We Three*]?” (2.3.16). Queremos detenernos aquí. ¿A qué está haciendo referencia Feste? El cuadro “*We Three*



Imagen 13. *We three loggerheads* (ca. 1600). Artista desconocido. Shakespeare’s Birthplace Trust.

Loggerheads” (o, en castellano, “Nosotros, los tres necios”) era una pintura muy conocida en el período isabelino (ver Imagen 13). Allí puede verse a dos bufones: uno está mirando a su compañero y el otro, que tiene un báculo bufo, observa al espectador. El chiste del cuadro apunta a que nos preguntemos quién es el tercer *loggerhead*, ya que la imagen solo muestra dos bufones (o necios, o “cabezas de tronco”). En general, se arguyen dos interpretaciones. La primera puede ser útil para aquellas personas a las que les cuesta procesar una burla: el tercer bufón es el muñeco que corona el báculo bufo. El cuadro admite esta interpretación y transmite tranquilidad a personas excesivamente serias.

²²⁴ Esta descripción inocente por parte de Aguecheek responde a la filosófica pregunta que hace socarronamente Belch: “¿No dicen que estamos hechos de cuatro elementos?” (2.3.10). Lo interesante de esta conversación en la que Toby quiere convencer a su amigo de trasnochar es que invierte caravalescamente una serie de proverbios del período. Primero, el gordinflón Belch quiere convencerlo apelando al proverbio latino *diluculo surgere celeberrimum est* (“despertarse temprano es lo más saludable” o, como diríamos en nuestras geografías, “a quien madruga, Dios lo ayuda”). Por supuesto, aquí opera un trastocamiento: como están bebiendo después de la medianoche, Toby arguye que es como si estuvieran madrugando. Pero Aguecheek solo entiende de manera literal: “Todo lo que se sabe es que acostarse tarde es acostarse tarde” (2.3.4). Sir Toby no se rinde y comienza una argumentación en tono socrático con la pregunta a la que referimos al comienzo de esta nota. Para la tranquilidad de Belch (y de quienes leemos o presenciamos este diálogo), la excesiva literalidad de Sir Andrew lo lleva a enunciar la sencilla definición que sin dudas también es deudora del carnaval: estamos hechos de comida y de bebida, de pura materialidad. Esta sencillez que proporciona el “bufón natural” es lo que necesita el *clown* para poder continuar con su ronda de bebida y comida.

Pero hay una segunda interpretación (ciertamente más divertida): el tercer *loggerhead* es quien contempla la imagen. Lo que hace Shakespeare con la introducción de este cuadro en el diálogo es de lo más interesante, ya que abre el problema de la interpretación o, como dice Keir Elam, “pone en primer plano al espectador no solo como intérprete, sino también como objeto de investigación” (2008, p. 11). La pregunta aquí es, por supuesto, quién es el verdadero *fool*. Depende de cómo leamos este intercambio, o de cómo sea puesto en escena, quiénes terminarán siendo los *loggerheads*. Las dos lecturas sobre el cuadro son posibles aquí también: quienes necesitan mayor seriedad en sus vidas pueden pensar que los tres necios son los tres varones bufonescos que están sobre escena; pero también es posible, por ejemplo, que Feste se haga a un lado para señalar a Andrew, Toby y los espectadores. De este modo, el bufón, que funciona como vínculo entre jerarquías y entre lo que sucede arriba y abajo del tablado, nos está invitando a convertirnos a nosotros mismos en objeto de indagación: ¿somos tan serios como pretendemos? ¿Es posible que hayamos errado en la interpretación que hacemos sobre nosotros mismos? Según Elam, Feste “nos advierte del peligro de convertirnos en *fools* a través de la interpretación” (ibid., p. 11) y, agregaríamos, incluso a nuestro pesar.

Uno de los tantos problemas que aborda *Noche de Reyes* es, entonces, cómo leemos e interpretamos la pieza teatral misma. El asunto está cifrado en el título alternativo que propuso Shakespeare: podemos interpretar “lo que queramos”. Pero cuidado. Como advierte Elizabeth Freund, “ninguna obra de arte ni ninguna interpretación está libre de la historia, la sociedad o cualquier otro sistema de significación o comunidad interpretativa que ocupemos” (1986, p. 472). En este sentido, la pieza teatral no se nos presenta como un artificio que da cuenta de sí mismo, ni como la proyección de los pensamientos y deseos del autor, ni mucho menos como el neutro resultado de una pretendida lectura arquimédica. Más bien, la obra es como un mapa en el que pueden localizarse las diversas interpretaciones que pueden contribuir a *una mejor comprensión del mundo* que se presenta frente a los ojos. Como sostiene Hannah Arendt,

Comprender, a diferencia del tener información correcta y del conocimiento científico, es un proceso complicado que nunca produce resultados inequívocos. Es una actividad sin fin, en constante cambio y variación, a través de la cual aceptamos la realidad nos reconciliamos con ella, es decir, tratamos de estar en casa en el mundo. [...] Comprender no tiene fin y no puede por tanto producir resultados definitivos. Comprender es el modo específicamente humano de estar vivo; pues toda persona individual necesita reconciliarse con un mundo al que nació como un extraño, y en el cual, en razón de la unicidad de su persona, sigue siendo por siempre un extraño. (2005, pp. 371-2)

Feste, dijimos, nos da herramientas para pensar la obra y a nosotros mismos. Como todo bufón, él nos guía en este proceso mediante la risa. En el tercer capítulo de nuestra investigación prestamos particular atención a la risa bufonesca: grotesca y ambivalente, esta nos ayuda a lidiar de una manera más amena con la grieta que se abre entre nuestros deseos individuales y aquello que la sociedad espera de nosotros. Ese hiato no es sencillo para nadie y puede incluso resultar traumático para muchos. Aquí consideramos que las piezas teatrales que investigamos son herramientas válidas que ayudan al infinito proceso de comprensión de nuestro mundo común. Shakespeare, por supuesto, no tenía forma de saber cómo iban a ser leídas sus obras en el siglo XXI, pero eso no es lo importante. Lo que nos interesa remarcar aquí es que el dramaturgo sí era consciente de que las obras teatrales no son cáscaras muertas susceptibles de ser interpretadas de una manera unívoca. Y la pista de ello nos la proporciona el bufón: nos ofrece una mirada más benévola que ayuda a que podamos reírnos de nosotros mismos y, así, que podamos hacernos responsables del mundo común sin sacrificios.

Continuemos con la escena de la cocina. Decíamos que el clima del encuentro es festivo. Andrew celebra las bufonadas que ha hecho Feste la noche anterior, lo felicita por sus dotes como cantante y le pide, junto a Toby, que entone una melodía de amor:

Oh, amada mía, vos ¿a dónde vais?
¿No oís el canto del que tanto os ama?
¿No oís un canto, por lo bajo canto, por lo alto canto?
Oh, amada mía, vos ¿a dónde vais?
Si en un breve instante, un feliz amante,
Todo el mundo sabe, ¿más placer os da? [...]
¿Qué es amor? Amor no es siempre.
Amor es sonrisa y gozo.
Es ahora; no es mañana:
Dadme, os pido, una razón para esperar.
Bésame, amor, más de mil veces,
Que soy mancebo y la hermosura se va. (2.3.37-50)

Si decidimos volcar en su totalidad la canción, que más tarde fue musicalizada por nada menos que Thomas Morley, es porque nuevamente da cuenta de los reparos que Feste tiene en relación con la perpetuidad de la felicidad o de la tristeza. *O mistress mine!* es lo que le canta un amante a su amada pidiéndole que se quede, que ceda al amor que le ofrece aunque sea por un instante. El amante sabe que la felicidad que les va a proporcionar el amor es momentánea y actual (es “ahora”, “un breve instante” y “no es siempre”) y que la belleza no es duradera, pero aun así es imperioso disfrutar el breve

momento²²⁵. La canción se entona en un momento festivo, pero sus sentidos subyacentes apuntan a lo efímero de la felicidad y del amor, algo que los otros personajes de la obra parecen haber olvidado, aunque Feste intente recordárselos una y otra vez.

El griterío y los cánticos de los varones quedan interrumpidos con la llegada de Maria, quien pregunta, azorada: “¿Qué triquitraque es este? Quede yo como embustera si no es cierto que mi señora no despierta ahora mismo a su mayordomo Malvolio para que ahora mismo os eche a la calle a todos” (2.3.68-70). Pero el griterío no se detiene, aunque ella redoble su pedido (“¡Callaos por el amor de Dios!” [2.3.81]). Es posible, por supuesto, que la intervención sea en tono jocoso y entre risas, pero lo cierto es que el barullo no se detiene. La predicción de la astuta Maria se cumple y aparece Malvolio a cumplir con su trabajo:

Malvolio: Respetables señores míos, ¿os habéis vuelto locos? ¿Qué es esto? No os queda ni juicio, ni educación, ni decencia... Algarabía de caldereros parece. ¡A estas horas de la noche! ¿Qué os figuráis? ¿Qué es taberna la casa de mi señora, vociferando coplas de remendón sin el menor miramiento o control de vuestra voz? ¿No queda ya respeto por las personas, ni por el lugar o la oportunidad del momento?

Sir Toby: ¿Quién dice que la canción no era oportuna? Anda y que te cuelguen.

Malvolio: Con franqueza, Sir Toby; me encarga mi señora que os comunique que el recibiros como pariente en su casa no supone la aceptación de vuestro vivir disipado. Si sois capaz de deponer esa vuestra actitud seréis bienvenido en la casa. De lo contrario, tenéis que marcharos, aunque dudo que tengáis educación para despediros.

Sir Toby: (*Canta.*) Adiós mi corazón pues tengo que partir...

Maria: Oh no, querido Sir Toby.

Feste: (*Canta.*) Su ojo anuncio es, que el vivo ha muerto ya...

Malvolio: ¡Oh, será cierto!

Sir Toby: (*Canta.*) Jamás yo moriré...

Feste: (*Canta.*) En eso vos erráis...

Malvolio: ¡Mucho os honra decir eso!

Sir Toby: (*Canta.*) ¿Lo echo ya de aquí?

Feste: (*Canta.*) En mucho os demoráis.

Sir Toby: (*Canta.*) ¿Lo expulso ya de aquí? ¿Lo hago sin piedad?

Feste: (*Canta.*) ¡Oh, no, no, no! ¡No os atreváis! (2.3.82-107)

Como dijimos unas líneas más arriba, Malvolio ingresa a la escena a cumplir con su trabajo: Olivia le ha encargado que restituya la paz de una casa que todavía (al menos

²²⁵ Por supuesto, como ya hemos visto en varios pasajes de esta obra, la interpretación queda abierta fundamentalmente por la polivalencia de *mistress*, que puede ser una dama (en el sentido de una señora con autoridad o con el poder de disponer cosas y personas) o una puta. Comprendido en el primer sentido es que volcamos nuestra interpretación en el cuerpo del texto: el amante se reconoce a disposición de *su* señora, es decir, su ama en los asuntos del amor. Pero también puede leerse en un segundo sentido sexual y la brevedad del amor se referiría, en este caso, al lapso del acto sexual. Consideramos que esta ambivalencia debe respetarse y, de cualquier modo, el acento sigue estando puesto en la brevedad de la felicidad y en lo pasajero del goce amoroso.

en apariencia) está de luto. Y no solo eso: el mayordomo le advierte a Sir Toby que la paciencia de la dueña de la casa está llegando a su límite y que, si continúa comportándose de esta manera, terminará en la calle. Belch hace lo que cualquier tío borracho haría en una ocasión semejante: se burla. Y lo hace en el tono jocoso que ya había adoptado el convite, es decir, cantando con el bufón profesional. De todos modos, el contraste en el tono del canto es sumamente interesante. Sir Toby comienza entonando lo que parece ser una canción de amor (“adiós mi corazón pues tengo que partir”) para responder a la chicana de Malvolio (a saber, que ni siquiera tiene la educación necesaria para despedirse como un caballero). Feste, como buen camarada del *clown*, le responde a Toby con otra canción y comienzan un diálogo cantado. Lo notable de este intercambio (más allá de que es una forma sumamente divertida de burlarse de quien está ejerciendo el poder en un ámbito festivo) es la diferencia de tono entre el *fool* y el *clown*: allí donde Toby se ocupa de desplegar referencias típicamente carnavalescas (su incapacidad de morir y la necesidad de expulsar a la autoridad sin piedad), Feste le recuerda que este ámbito festivo está por concluir (se equivoca al pensar que no va a morir y no es necesario apelar a la crueldad para expulsar a Malvolio). El diálogo es sin dudas festivo, pero el tono se modera al quedar tironeado entre dos formas de pensar el mundo.

Todo este intercambio se interrumpe cuando Malvolio pierde la paciencia y anuncia que se retirará, no sin antes advertirle a Maria que va a informar de su complicidad con los juergueros. Esto es lo que termina de despertar el ansia de venganza de la dama de compañía y comienza entonces a pergeñar su plan: “Pondré cartas de amor misteriosas en su camino [...]. Sé imitar muy bien la letra de mi señora” (2.3.148-53). Sir Toby, como buen bromista, está encantado con la estratagema y la comprende enseguida: “Pensaré, por las cartas que vais a dejarle, que son de mi sobrina y que está enamorada de él” (2.3.158-9). La chanza es ciertamente cruel, pero nos olvidamos de esto por la inquina que nos despertó Malvolio unas líneas más arriba. Como lectores y espectadores deseamos que la fiesta continúe, pero como esto ya no es posible, queremos darle una lección al que la ha interrumpido. Como tendemos a empatizar con los personajes festivos, creemos sin problemas que el mayordomo es un “diablo puritano” que quiere escalar en la jerarquía social mediante embustes y sin honestidad. Creemos sin problemas que Malvolio merece el castigo.

Maria se retira entonces de la escena con la promesa de escribir la carta, mientras Toby y Andrew se quedan conversando. Las pocas líneas que restan después de esto son tan breves como interesantes. En primer lugar, porque Feste, tan cantarín y dicharachero

hasta la partida de Malvolio, se llama repentinamente a silencio. Todo el plan se urde sin que el bufón diga nada, ni a favor ni en contra. Feste no es propiamente parte de este plan con tintes crueles. Cuando finalmente llegue la escena del cuarto oscuro será llamado para cumplir un papel, pero no parece interesarle participar activamente de la estratagema. En segundo lugar, esta última parte de la escena de la cocina es interesante por la forma en la que comienza a hablar Toby. Si antes veíamos que apelaba a argumentaciones retóricas y palabras extranjeras para burlarse del tonto de Andrew o del necio de Malvolio, ahora privilegiará los monosílabos y lo hará, curiosamente, después de confirmar su interés romántico hacia Maria. A partir de ese momento y hasta el final de la escena solo oiremos palabras monosilábicas, con la necesaria excepción de “*money*” (dinero), es decir, aquello que Toby necesita para seguir bebiendo. Esto nos interesa porque, como explicamos oportunamente, los rústicos y bufones solían tener líneas monosilábicas y ligadas a las raíces sajonas del idioma inglés en las obras de teatro, en contraposición a los elaborados usos retóricos y recursos extranjeros de los personajes encumbrados. La idea que subyacía era que las palabras monosilábicas de origen sajón eran consideradas más “transparentes” que las de origen latino o francés, es decir, que no ocultaban otros sentidos. Dijimos a propósito de ello que, para los isabelinos, las personas que usaban estas palabras eran más confiables: no se trataba de un problema de estatus, sino de una cuestión ética. Los rústicos y los bufones podrán no ser tan instruidos, pero son más francos en lo que dicen. Que repentinamente veamos esta transformación en Sir Toby nos da la pauta de su carácter híbrido, ambivalente y grotesco, a medio camino del *clown* y del aristócrata, algo similar a lo que veremos que sucede con Falstaff²²⁶.

Feste vuelve a hacer una aparición en la escena siguiente, pero en la casa de Orsino. Allí vuelve a entonar una melodía sombría para el duque y su paje Cesario/Viola:

¡Oh, ven! Ven, muerte, ven...
Que yo te recibo en este cajón de ciprés.
A volar, a volar, dulce aliento...
Que por cruel doncella me lamento...
Mi blanco sudario, cubridlo de mirto,
Cubridlo de hojas...

²²⁶ Si bien son solo tres intervenciones, el cambio de tono es notable. Las reponemos aquí: “¡Venga a la cama, mi caballero! Vais a tener que pedir que os traigan más provisión de monedas [*Let's to bed, knight. Thou hadst need send for more money*]”, “¡Tú busca más dinero, señor mío! Y si no la consigues fácilmente, puedes llamarme capón [*Send for money, knight. If thou hast her not i'the end, call me cut*]” y la última enteramente monosilábica “Venga, vamos... flamearemos un buen vaso de jerez, que ya es tarde para irse a la cama ahora... Ea, mi caballero, venga, buen caballero mío [*Come, come, I'll go burn some sack, 'tis too late to go to bed now. Come, knight; come, knight*]”. Las ansias por conseguir más dinero para la fiesta, el amor por el jerez y el uso de monosílabos serán características que veremos repetidas en el caso de Falstaff, lo que establece un paralelo notable entre los dos Sirs.

Que he de representar yo mismo, mejor que nadie,
El papel de mi propia muerte.

¡No pongáis flores, ni aun de las más tiernas,
Sobre mi ataúd negro!
No venga nadie –ni aun el más amigo–
A despedir mi cuerpo o a enterrar mis huesos.
Que quiero evitar tantos miles de suspiros, que quiero esconderme
Para que amante no pueda
Nunca llorar por mí... (2.4.49-64)

Como puede verse, hay una iteración y recurrencia del tema de la muerte y de la finitud del amor en las intervenciones del bufón, pero estas no se dan en presencia de Olivia, sino de los otros personajes. La condesa, de hecho, parece ser la única consciente del carácter definitivo de la muerte; el resto no tiene por qué detenerse a pensar en ello, con la clara excepción de los gemelos, quienes parecen haber olvidado rápidamente los acontecimientos ligados al naufragio para abocarse enteramente a los asuntos concernientes al amor. Es como si Feste supiera que el final de las comedias shakesperianas es mucho más complejo que lo que las comedias generalmente exigen y quisiera advertir a todos que la felicidad que sin dudas alcanzarán en algún momento no será como en los cuentos de hadas, en los que héroes y heroínas son felices para siempre. Al mismo tiempo, se cuida de hacer estas reflexiones para Olivia, quien ha llevado la consciencia de la finitud al paroxismo con su luto de siete años.

Orsino, después de escuchar esta melancólica melodía, le ofrece a Feste un pago “por su trabajo [*pains*]” (2.4.66), pero el bufón lo rechaza alegando que cantar es un placer para él. Entonces Orsino insiste: “Pues tómallo por tu placer” (2.4.69). La respuesta que le da el *fool* va a tono con lo que veníamos diciendo: “Cierto, señor; que el placer se paga un día u otro” (2.4.70). Una vez hecho el pago, el duque despide a todos menos a Cesario y Feste no se va sin antes hacer uso de su licencia bufonesca para burlarse un poco del tono exagerado de la melancolía erótica que sufre Orsino por Olivia. Lo encomienda a Saturno, el planeta que, como ya vimos, estaba astrológicamente identificado con las patologías ligadas a la melancolía. Además, hace un conjunto de referencias analógicas a los cambios de humor y a la inestabilidad que caracteriza al duque: le recomienda que un sastre le haga un jubón de tafeta tornasolada, le dice que su alma es de ópalo (piedra que puede tener múltiples colores, dependiendo de la perspectiva y la luz) y le recomienda zarpar al mar (aludiendo a la inestabilidad del agua y al típico tema de la nave de los locos). Orsino es un gobernante que no gobierna por estar demasiado preocupado por el amor y que actúa como un loco que no puede aceptar no ser correspondido. De hecho, la

escena culmina con el pedido por parte de Orsino de que Cesario vuelva a la casa de Olivia bajo el pretexto de que el amor que él tiene por ella es demasiado grande. Desde la perspectiva del duque, el amor femenino es un apetito mudable que puede ser influido lo suficiente como para que cambie, en contraposición al suyo y al de los varones en general que “devora todo” como lo hace el mar. No obstante, al final veremos cómo el objeto de este amor que Orsino profesa hacia Olivia cambia muy rápidamente por la joven Viola, una vez que ella haya confesado su verdadera identidad.

El segundo acto culmina con la puesta en marcha del plan de los conjurados. La quinta escena nos vuelve a mostrar un Malvolio lo suficientemente desagradable como para que aceptemos que la estratagema es necesaria para que se transforme. Maria, Toby, Andrew y el recientemente incorporado Fabian miran tras un arbusto el recorrido que el mayordomo hace por los jardines de la condesa mientras expresa sus deseos de contraer matrimonio con Olivia para poner a Belch y Aguecheek en sus lugares. El monólogo se ve interrumpido cuando el mayordomo se topa con la carta escrita por Maria, que simula ser de la condesa. En la carta, la falsa Olivia confiesa a Malvolio su supuesto amor y le da un conjunto de estrafalarias instrucciones que el mayordomo deberá seguir si desea casarse con ella. La escena es ciertamente graciosa no solo por el ridículo al que el “diablo puritano” está siendo sometido, sino por los chistes y dobles sentidos sexuales que Malvolio no entiende.

El mayordomo no es un tonto como Andrew, pero su excesiva seriedad le impide ver algo que Feste expresará al comienzo del tercer acto: “¡Qué tiempos éstos! Para un hombre de talento [*a good wit*], una frase es un guante de gamuza, que con tanta facilidad puede volverse del revés como del derecho [*turned outward*]”²²⁷ (3.1.11-12). Y remata esta reflexión alegando que “las palabras son verdaderas prostitutas desde que las promesas las han deshonorado [*words are very rascals, since bonds disgraced them*]” (3.1.19-20). Al respecto, Elam indica que podría haber dos formas de interpretar esta afirmación: o que las palabras han perdido su dignidad desde que los contratos vinculantes han reemplazado a los juramentos, o que las palabras mismas han perdido su honor al romper sus grilletes [*bonds*] con demasiada frecuencia (Shakespeare, 2008, p. 252, n. 19-20). Sea un caso, el otro, o ambos, lo cierto es que el universo de las palabras está trastocado y el conjunto de semejanzas que ayudaba a observar y comprender el mundo ya no puede darse por hecho. La situación es tan problemática que el propio bufón

²²⁷ Trad. Rodríguez Monegal.

reconoce que no puede dar cuenta de este hecho sin recurrir a palabras, y al ser estas tan deshonestas y falsas, lo más probable es que termine fallando al sentido de lo que pretende expresar (3.1.22-24). Como dijimos oportunamente, esta preocupación era típica de la época y se extendió hasta bien entrado el siglo XVII: Bacon, Hobbes y Descartes también expresaron críticas al trastocamiento del universo del lenguaje. Pero Feste, en contraposición a los filósofos que buscan zanjar el divague libre de palabras, se piensa a sí mismo como un “corruptor²²⁸ de palabras” (3.1.35) que “da vueltas a todo el orbe, como el sol, que brilla por todas partes” (3.1.38-9). Las personas, las palabras con las que se expresan y el mundo que habitan está trastocado y enloquecido. Pero estos dislocamientos son la patria del bufón. Feste es la persona que mejor representa a su época y por eso no se muestra como algo que no es, en contraposición al resto de los personajes que continuamente se disfrazan literal o figuradamente; su papel está a tono con un mundo en crisis en el que todavía no es posible encontrar el “buen sentido” que aporte explicaciones claras y distintas a todo lo que está *out of joint*.

Viola, a pesar de ser parte de este juego de máscaras y disfraces, comprende cabalmente el papel que Feste está jugando en la comedia del mundo:

Listo es el tunante y, por tanto, buen bufón [*is wise enough to play the fool*].
 Su forma de interpretar requiere mucho talento [*wit*].
 No solo ha de conocer el temple de aquellos que burla,
 Sino también su calidad y lo oportuno [*time*] que sea;
 Y abalanzarse, como halcón, sobre toda paloma
 Descubierta por sus ojos. Oficio, sí, tan laborioso
 Como pueda llegar a serlo el arte del más sabio.
 Que es buena la locura que se muestra con talento,
 Pero cuán malo es que al talento lo abandone la cordura. (3.1.59-67)

Esta descripción, junto a lo que ya había advertido Olivia unos actos atrás (que nadie debería ofenderse por los dichos de un bufón), es una imagen fiel de la bufonería: esta necesita sabiduría y un peculiar ingenio que le permita al bufón leer adecuadamente los tiempos y las personas, de modo que pueda pronunciar sus bromas en el momento oportuno. Si logra hacerlo, el bufón es en realidad una persona sumamente sensata, mientras que aquellos que se pretenden sabios y son incapaces de entender el mundo en el que viven no son sino quienes han perdido la sensatez. Pero... en un mundo, un espacio y un escenario en el que las palabras, las personas, las cosas y el tiempo se encuentran

²²⁸ Trad. Rodríguez Monegal. Repárese en la elección de palabras: es un corruptor, no un corrector. Esto abona a la hipótesis de que los bufones no moralizan sobre el mundo, como creía Jaques y como hacen los melancólicos. Los bufones, en más de una ocasión, se aprovechan y contribuyen a este desorden del mundo que reconocen como efectivo.

descoyuntados, ¿no son los bufones –que *expresamente* reconocen sin ocultar a nadie que la locura (*foolery*) da vueltas por todo el orbe– quienes mejor comprenden ese mundo? ¿No será hora de que escuchemos con más seriedad la risa de la bufonería?

La siguiente aparición de Feste en la obra tiene lugar recién al comienzo del cuarto acto, luego de que Toby convenciera a Andrew de batirse a duelo con Cesario por el amor de la condesa, de que Antonio fuera apresado y de que Malvolio hiciera el ridículo frente a Olivia. Cuando el bufón vuelve a subir a escena, lo hace en compañía de Sebastian, a quien confunde con Cesario. Luego de que el joven lo desconociera, Feste no puede más que exclamar que “nada en suma es lo que es [*nothing that is so, is so*]” (4.1.9), expresión que debe complementarse con otra que hará cuando esté torturando a Malvolio en la *dark room scene* unas líneas más adelante: “lo que es, es lo que es [*that that is is*]” (4.2.14-5). Feste, como buen bufón, parodia los típicos silogismos utilizados por la academia. En el primer caso, lo usa para responder irónicamente a Sebastian, a quien confunde con Cesario y piensa que está simulando no conocerlo. En el segundo caso, pretende parodiar a un párroco enviado para conversar con Malvolio y ayudarlo, cuando en realidad pretende convencerlo de que está loco (como vimos unos capítulos atrás). Ambas afirmaciones están en tensión con el momento en el que son proferidas: Feste dice que “nada es lo que es” cuando se encuentra por primera vez con el verdadero Cesario, es decir, con aquella persona en la que Viola pensó cuando asumió su disfraz varonil (su hermano Sebastian). A su vez, Feste sostiene que “lo que es, es” cuando busca convencer a un hombre cuerdo de que está loco mientras está disfrazado de una profesión que no es la propia. Esto no es un problema para Feste que, como buen habitante del carnaval, puede hacer carne las paradojas y contradicciones. A fin de cuentas, el bufón es un corruptor de palabras que pone de manifiesto los pliegues identitarios del mundo. Como sostiene Elam en sus anotaciones de la edición de Arden, ambos axiomas son verdaderos y hasta complementarios, aunque el momento en el que son proferidos provoque confusión. En efecto, en *Noche de Reyes* nada es lo que parece ser: Cesario no es un eunuco, Sebastian no es Cesario, Antonio no es un delincuente, el amor de Orsino no es auténtico, el amor de Olivia es intercambiable, la carta de Maria es falsa, Sir Topas no es un clérigo y Malvolio no es el villano que querríamos que fuera. Pero, al mismo tiempo, aquello que verdaderamente es logra restablecerse hacia el final o permanece siempre fiel a sí mismo: la bufonería de Feste, las identidades de los gemelos y la necesidad de dar un fin a la fiesta y restituir un cierto orden.

Esto es, en efecto, lo que vemos al final de la obra. En una de las escenas más confusas y difíciles de ser puestas ante un público, Shakespeare se ocupa de desenredar la trama. Al igual que en *Como gustéis*, la última escena comienza con una conversación liviana (en este caso, entre el duque y el bufón), algo que permite aliviar un poco los cargados momentos a los que estamos a punto de enfrentarnos antes del desenlace. Pero, como ya hemos repetido en más de una ocasión, los momentos graciosos nunca son simples alivios cómicos en los dramas shakesperianos²²⁹. Veamos el diálogo:

- Orsino:** Os conozco muy bien. ¿Cómo estáis, amigo?
Feste: A decir verdad estoy de maravilla según mis enemigos, y mal, muy mal, al decir de mis amigos.
Orsino: Queréis decir justo lo contrario: de maravilla, según vuestros amigos.
Feste: No, mi señor, mal, muy mal.
Orsino: ¿Cómo es eso posible?
Feste: Pues porque en alabándome me hacen parecer asno, cosa que a mis adversarios les resulta evidente, que asno soy. Así que gracias a mis enemigos sé lo que soy y por culpa de mis amigos me siento burlado. Así pues, si las conclusiones son como los besos y si negar por cuatro equivale a afirmar por dos²³⁰, por eso digo que estoy mal según mis amigos y maravillosamente según los que no lo son. (5.1.9-21)

El enredado argumento de Feste está a tono con sus anteriores afirmaciones (que nada es lo que parece y que lo que es, es lo que es). Todas apuntan al problema de la identidad y a la posibilidad de conocer al mundo y a sí mismo de una manera adecuada. Para decirlo resumidamente, el problema de *Noche de Reyes* es el de la interpretación: ¿cómo interpretamos las acciones y dichos de los otros? ¿Cómo nos interpretamos a nosotros mismos? El duque Orsino, como remarca Joan Hartwig (1973, pp. 512-3), se conoce muy poco a sí mismo. En su conversación con Feste, el bufón le está proporcionando una perspectiva diferente para conocerse mejor a sí mismo: no escuchar las críticas que nos hacen y prestar el oído únicamente a aquello que nos deleita puede

²²⁹ Este gesto no es exclusivo de la pieza que tenemos entre manos. Si pensamos en *Hamlet*, hay dos momentos muy similares al que presentamos aquí: el diálogo entre los sepultureros en la primera escena del último acto (al que ya referimos en más de una ocasión) y la conversación disparatada entre el príncipe y el cortesano Osric en la última escena de la obra, justo antes de que se desate la matanza. En cualquiera de estos casos, los diálogos ayudan a descomprimir un momento sumamente opresivo y nos ayudan a prepararnos para enfrentar los acontecimientos que están a punto de suceder. De todos modos, como veremos en el caso de Feste y Orsino, como ya vimos en el caso de los sepultureros y como sucede también en la conversación entre Hamlet y Osric, hay críticas subrepticias. Como dice Hamlet inmediatamente después de que Osric se retira, el cortesano “solo ha captado el tono de su tiempo” (*Ham.*, 5.2.169-70). El trato disparatadamente cortés que adopta Osric es nada más y nada menos que el que tiene esa época que Hamlet interpreta como corrupta y que, como sabemos, está a punto de terminar.

²³⁰ En lógica, dos negaciones resultan en una afirmación, algo que lleva a Feste a sostener que cuatro negaciones son dos afirmaciones. La alusión a los besos es cuanto menos controversial para las y los lectores contemporáneos. La idea aquí es que, si una mujer se niega cuatro veces a que la besen, por lógica está afirmando doblemente su deseo de ser besada.

llevarnos a tener una perspectiva absolutamente tergiversada de quiénes somos. Orsino no quiso oír las burlas de Feste, ni las críticas de Cesario/Viola, ni mucho menos las negativas de Olivia. El duque no se conoce a sí mismo. Él solo sabe que quiere cumplir con un capricho: el de seducir a una mujer que no lo quiere. Cuando los acontecimientos finalmente le golpean en la cara, Orsino reacciona con violencia. Repasemos rápidamente este desenlace. Al final del acto anterior, Olivia se casó con Sebastian creyendo que era Cesario. La condesa finalmente lo recibe al duque, pero para anunciarle esta novedad. Orsino, que escucha esta noticia con Cesario a su lado, queda azorado por la traición de su paje. Cesario/Viola tampoco puede creer a sus oídos, ya que él/ella no ha contraído matrimonio, hecho que lo/la lleva a negar el relato de la condesa. El párroco responsable de la alianza, entonces, es convocado a escena para que atestigüe lo acontecido y Orsino termina de encolerizarse: decide matar a su sirviente y Viola accede a su destino final por amor al duque (y para horror de la condesa). Este truculento momento es interrumpido por Sir Andrew, quien pide un médico para Toby. Confundiéndolo con Cesario, Aguecheek y Belch habían decidido batirse a duelo con el eunuco sin saber que este era, en realidad, Sebastian. Para fortuna de todo el mundo, este accidentado suceso permite que los personajes comprendan que han estado presos de un conjunto de equívocos. Finalmente se encuentran los dos gemelos sobre la escena y es Antonio (quien busca defenderse para liberarse de la prisión) el que mejor expresa el desconcierto general al preguntarle a Sebastian: “¿Cómo pudisteis dividirlos en dos? [*How have you made división of yourself?*]” (5.1.216). El *yourself* de la expresión inglesa es sumamente interesante, ya que apela tanto al pronombre como a la identidad de la persona. Lo que Antonio marca es una división del sí mismo, de aquello que hace que Sebastian sea quien es²³¹. Pero, como nos había advertido Feste, las apariencias engañan, y pronto veremos quién es quién.

La presencia simultánea de los gemelos sobre el tablado permite que las tensiones se diluyan, pero el final no deja de ser desconcertante. Nada sabemos de la liberación de Antonio, Olivia acepta sin reparos haberse casado con un hombre que pensaba que era otro (y que, dicho sea de paso, también acaba de descubrir que en realidad siempre fue una mujer) y Orsino muda repentinamente un juicio pretendidamente inamovible y decide

²³¹ Italo Calvino hace de esta premisa una literalidad preciosa en su novela *El vizconde demediado*. En ella, un vizconde es partido exactamente a la mitad en una guerra, pero sus porciones sobreviven: una contiene toda su bondad y la otra, toda su maldad. Solo cuando logra reintegrarse puede volver a ser él mismo. Algo similar parece suceder aquí. Si bien Viola y Sebastian son dos personajes distintos, resultan difíciles de diferenciar para el resto de las y los personajes.

contraer nupcias con Viola (todavía disfrazada de varón). Feste y Fabian vuelven a entrar a escena para traer noticias de Malvolio. Como recordarán las y los lectores del análisis de la *dark room scene* que emprendimos con cuidado unos capítulos atrás, el mayordomo había pedido escribir una carta a su ama para dar explicaciones de su errático comportamiento. Feste, entonces, se dispone a leer la misiva:

- Feste:** Atenta a la información, pues es bufón [*fool*] quien lee la carta de un loco [*madman*]. (*Lee frenéticamente.*) “En el nombre de Dios, señora mía...”.
- Olivia:** ¿Qué sucede? ¿También vos desvariáis?
- Feste:** No, señora, que solo leo el desvarío... y si vuestra señoría quiere las cosas como son, ha de permitirme que la entone con *vox* adecuada.
- Olivia:** Os lo ruego, leedla como un cuerdo [*right wits*].
- Feste:** Ya lo hago *madonna* mía. Pero leerla como un cuerdo es leerla como la leo. Así pues, mucha atención, mi princesa, y abrid bien los oídos. (5.1.284-92)

Olivia ya no tiene tiempo para las bufonadas de Feste. Ella y su comitiva quieren resolver el conflicto abierto por los equívocos. Por eso, hace caso omiso a lo que dice el bufón y le encomienda a Fabian que lea la carta. Pero de nuevo nos encontramos ante una reflexión muy atinada: todo lo que se está viviendo en Iliria es un delirio, ¿por qué no habríamos de hacerle justicia a los acontecimientos narrándolos exactamente como son? Porque, aunque hayamos llegado al final, los héroes y heroínas se niegan a reconocer que la forma de darle solución a los conflictos es obtusa y problemática. Lo que es, es lo que es. La aristocracia de Iliria no está lista para abrir los oídos a esta verdad y por eso nada es lo que parece ser.

Aunque Orsino insiste que Malvolio sea retenido luego de su partida furiosa y su promesa de vengarse de todos, la historia lejos está de tener el final tranquilo y feliz que esperaríamos de una comedia. Y esto es justamente lo que podemos atestiguar con la canción final de Feste:

Hubo un tiempo en que yo era un niño, un niño
—diga ¡hey! con la lluvia, diga ¡ho! con el viento—
Y el más pequeño de los juguetes era todo diversión
—que la lluvia es diaria; diga ¡hey!, diga ¡ho!—

Mas cuando llegué a convertirme en hombre grandulón
—diga ¡hey! con la lluvia, con el viento diga ¡ho!—
La gente se escondía del truhán y del ladrón
—que la lluvia es diaria; diga ¡hey!, diga ¡ho!—

Y cuando —¡ay de mí!— esposa llegué a tener
—con el viento diga ¡ho!; con la lluvia diga ¡hey!—
Jamás pude enriquecerme ni aun siendo un fanfarrón
—que la lluvia es diaria; diga ¡hey!, diga ¡ho!—

Y así llegué a viejo despacio, despacito
–diga ¡hey! con la lluvia, diga ¡ho! con el viento–
De taberna en taberna, de porrón en porrón
–que la lluvia es diaria; diga ¡hey!, diga ¡ho!–

Ya hace mucho tiempo que el mundo comenzó
–con la lluvia digo ¡hey!; con el viento digo ¡ho!–
Y nada importa ya pues que ya acaba la función,
Despidiéndonos contentos si a todos os gustó.
–que la lluvia es diaria; diga ¡hey!, diga ¡ho!– (5.1.384-403)

Hay dos cosas que sería oportuno, antes de terminar, resaltar de esta canción final. La primera es la repetición de la frase “la lluvia es diaria”. Esta es la misma frase que había utilizado el *fool* de Lear en medio de la escena de la tormenta. Allí, podríamos pensar, la frase resultaba oportuna: a fin de cuentas, el bufón y el rey estaban literalmente bajo la lluvia y, además, parecía estar “lloviendo a diario” (en un sentido metafórico) en la vida de Lear. Aquí, en cambio, estamos en una comedia que pretende ser festiva y cuyo título nos indica que se está viviendo de hecho en una temporada de fiestas. ¿Feste no está, acaso, volviendo a advertir a los personajes de la obra que la felicidad obtenida es frágil y poco falta para que “vuelva a llover”? Esto parece reafirmado por el segundo elemento que queríamos resaltar, a saber, el parecido con el monólogo de las siete edades de Jaques en *Como gustéis*. Oportunamente vimos cómo el melancólico se valía de esta idea popular según la cual la vida humana estaba signada por siete edades. Vimos, también, cómo modificaba el orden de esta sucesión para poner en realce su idea acerca de la putrefacción del mundo. Aquí, Feste recupera el gesto de las edades, pero las reduce a cuatro (niño, hombre, esposo y viejo) y deja la historia trunca. Para Feste ya no importa mucho cómo acaba la historia: el mundo ha comenzado hace mucho y la función ya acabó.

Recapitulación

Unos capítulos atrás sugerimos que hay dos formas complementarias de entender la bufonería: la del *fool* y la del *clown*, siendo el primero más astuto, profundo y cauteloso, y el segundo más torpe, grosero e indiscreto. Esta duplicidad tuvo su peculiar encarnadura en *Como gustéis* en la relación especular entre Touchstone y Jaques; aquí la encontramos en Sir Toby y Feste. Pero cuidado. Feste es presentado en la lista de papeles como “*clown, Olivia’s jester*”, algo que resulta particularmente significativo, ya que ningún personaje se refiere en ningún momento de la obra a Feste como *clown*, sino que siempre es nombrado como *fool* (y en alguna ocasión como *mad* o *madman*). Es como si el resto de

los personajes se resistiera a nombrarlo según lo esperado y nos indicaran que este bufón tiene otra serie de características que las que esperaríamos de un *clown*. Este rol, en cambio, parece asumirlo Sir Toby: gordinflón, descarado y bromista, solo busca formas de continuar la fiesta y darle una lección al único personaje que puede hacer de villano. Con sus acciones degrada la pompa de la corte y se atreve a llevar a cabo una serie de acciones que el astuto y cauteloso Feste no haría: maltratar y burlarse abiertamente de Malvolio (un inferior en términos jerárquicos), aprovecharse de la estupidez y la fortuna de Sir Andrew y fomentar escaramuzas violentas con el mero objeto de divertirse. Toby y Feste contribuyen a poner en cuestión un cierto (des)orden de las cosas y del mundo: el primero degrada su entorno con sus convites y su matrimonio con Maria, una subordinada; el segundo socorre a Olivia, a Orsino y a Viola en sus respectivas melancolías sin dejar de advertirles de la fragilidad de toda condición.

Lo cierto es que la fuerza gravitatoria de Sir Toby parece ser tal que llega a necesitar un contrapeso que eleve sus bromas pesadas a burlas estratégicas para reconducir la acción. Este contrapeso lo ejerce Maria: es ella quien se percató de los puntos débiles de Malvolio, quien entiende cómo usarlos, quien redacta la carta falsificando fielmente la letra de su ama, quien planta la misiva estratégicamente y quien infla el equívoco. Es justamente esta astucia la que enamora a Sir Toby. Esta pareja encarna los dos extremos de la bufonería: la torpeza y la astucia, la broma pesada y el juego estratégico. Feste oscila como un péndulo entre estos dos extremos. No nos olvidemos de que ingresa a la obra con un reproche de Maria: tiene que dar razones de su ausencia porque es preciso que la *folía* siga teniendo encarnadura incluso cuando buscan desterrarla. Esta plebeya entiende perfectamente el papel terapéutico de la bufonería. El ingreso a la obra signará a Feste como un *fool* mercurial. No obstante, en sus encuentros con Sir Toby y en la escena del encarcelamiento de Malvolio tenderá al otro extremo, sacando a relucir un costado socarrón y hasta cruel que no habíamos creído posible en el propio Feste. Al comienzo de este capítulo indicamos que este bufón hace carne como ningún otro el espacio liminar que habita. En efecto, Feste no termina de encarnar ni al *fool* ni al *clown*, sino que muestra cómo los límites de esta caracterología son difusos o, dicho de otro modo, que el de bufón es un rol que no termina de “encajar” nunca en ningún lado, que siempre se encuentra en movimiento y que comporta una enorme plasticidad que depende de la exigencia de sus congéneres a quienes presta constantemente oído.

Más tarde volveremos sobre estas complejidades. Por el momento baste lo dicho. En el próximo capítulo podremos ver cómo todas estas cuestiones también pueden darse en el bufón tal vez más famoso de toda la dramaturgia shakesperiana: Sir John (o Jack) Falstaff. Él es un Sir clownesco como Toby, un gran compañero como el *fool* lo es de Lear, un experto en juegos de palabras como Touchstone y tiene un agudo ingenio como Maria y Feste. Falstaff condensa las más preciosas y las más desagradables características de los bufones. Y será el que termine siendo expulsado del mundo con la mayor de las crueldades.

Capítulo VII

Desterrad al bufón y desterráis al mundo entero. Risa y grotesco para una crítica de la crisis

Dentro de la corona hueca
Que circunda las sienas mortales de un rey
Mantiene la Muerte su corte, y allí se sienta la bufona [*antic*]
Burlándose de su majestad y sonriéndole a su pompa,
Permitiéndose un respiro, una pequeña escena
Para jugar al monarca, ser temida y matar con su mirada,
Cubriéndose de vanidoso orgullo y vanos conceptos,
como si esta carne que amuralla nuestra vida
fuese de bronce inexpugnable, y habiéndose divertido así,
viene al final y con un pequeño alfiler
atravesada la pared de su castillo y ¡adiós rey!
Cubrid vuestras cabezas y no os burléis de la carne y la sangre
Con solemne reverencia. Desechad el respeto,
La tradición, la forma y la ceremoniosa obediencia,
Pues solo me habéis malinterpretado todo este tiempo.
Vivo de pan como vosotros, siento necesidades,
Saboreo el dolor, necesito amigos. Así expuesto,
¿Cómo podéis decir que yo soy un rey? (*R2*, 3.2.165-82)

El lamento que acabamos de leer pertenece al rey Ricardo II cuando todavía gozaba de su corona en la preciosa obra homónima que le dedica William Shakespeare. No nos ocuparemos de ese drama histórico en estas páginas, pero la reflexión que presenta el pronto a ser depuesto rey contiene la clave de las reflexiones que presentaremos a continuación. Ricardo detecta algo fundamental: la muerte y la risa están íntimamente conectadas. La Muerte personificada en este pasaje emplaza su macabra corte en el interior de la corona hueca de los reyes. La ocupación de esta soberana, según el melancólico Ricardo, es hacerles creer a los monarcas que son más importantes que sus súbditos, a pesar de que, como cualquier otro hombre, los reyes viven del pan, sienten necesidades, sufren y anhelan compañía. Nos encontramos, sin dudas, ante un *memento mori* típico del período isabelino²³². Pero esto no es todo. Este pasaje tiene un mellizo en otra obra del ciclo inglés a la que sí nos abocaremos en este capítulo. En la primera parte de *Enrique IV*, Falstaff le pregunta al joven príncipe Hal: “¿Habrá horcas en Inglaterra

²³² Para un abordaje sistemático sobre el problema de la muerte en Shakespeare es muy recomendable la lectura del texto de Harry Morris, para quien el dramaturgo “aparentemente era incapaz, incluso en sus creaciones más felices, de olvidar por un momento que ‘nada contra ese tiempo puede tener defensa’” (1985, pp. 239-240). La frase dentro de la frase es un fragmento del célebre Soneto XII del propio Shakespeare (trad. Ramón García González).

cuando el rey seas tú?, ¿audacia refrenada con las riendas mohosas [*antic*] que llaman la ley? Tú, cuando seas rey, no cuelgues al ladrón” (1.2.46-9). Lo que en *Ricardo II* aparece como una figura de la muerte, en *I Enrique IV* se transforma en una parodia grotesca de la autoridad. Para Ricardo, la bufona (*antic*) es la Muerte; para Falstaff, lo mohoso (*antic*) son las leyes. Para Ricardo, quien se ríe es la Muerte que engaña a los seres humanos haciéndoles creer que por naturaleza tienen diferencias que, en realidad, no existen. Para Falstaff, quienes se ríen son las leyes, el orden y las autoridades, que se erigen mohosas en la cumbre del orden humano. ¿Qué pasó con el tiempo, el mundo y el escenario para que resulte posible esta transformación? En este capítulo intentaremos dar una respuesta poniendo el foco en un personaje en particular: Sir John (o Jack) Falstaff.

Iniciaremos este recorrido con la recuperación de una palabra a la que dedicamos unas cuantas líneas en el primer capítulo de esta investigación: *grotesco*. No es una elección azarosa. En efecto, la palabra que funcionó como puntapié en este capítulo (*antic*) es definida principalmente a partir de la idea del grotesco. Como indica el *OED*, *antic* es el equivalente inglés del italiano *grottesco*, al menos desde la publicación de las *Crónicas* de Hollinshed en 1548. Como ya indicamos oportunamente, el término “grotesco” no pertenece a la literatura por derecho propio, sino que es un préstamo de la arquitectura (algo muy típico del período, que se vuelve evidente con la publicación de grandes obras literarias y científicas que muestran hermosos *frontispicios* en sus portadas). Si se recuerda lo que dijimos oportunamente sobre la Controversia Marprelate, que enfrentó a puritanos y antipuritanos en una guerra literaria de caricaturas grotescas e insultos variados, se entenderá mejor, ahora, el modo en el que la historia ayudó a delinear a uno de los bufones más aclamados de Shakespeare. Cuando el Bardo escribió *I Enrique IV*, el nombre original que le había sido asignado a este jocoso personaje era el de Sir John Oldcastle, un conocido rebelde lolardo²³³ que se había levantado en armas contra el rey Enrique V. Para algunos era un héroe; para otros, un traidor. Independientemente de esta discusión, lo cierto es que la grotesca construcción que Shakespeare hace de este afamado personaje se encuentra en profunda deuda con las caricaturas que la prensa antipuritana había hecho unos años antes de la publicación de su drama histórico. Como

²³³ El lolardo es un movimiento religioso y político proto-puritano de fines del siglo XIV y comienzos del XV. Entre sus objetivos principales estaba la reforma de la Iglesia. Los lolardos consideraban que lo principal debía ser la devoción a Dios y no la jerarquía eclesiástica. En 1415 el movimiento lolardo fue declarado hereje en el Concilio de Constanza.

veremos, el escándalo fue tal que el Bardo se vio obligado a cambiar el nombre de Oldcastle por el de Falstaff.

Una vez planteado el contexto histórico en el que adquirirá consistencia nuestra lectura, abordaremos las obras shakesperianas que tienen como protagonista al rechoncho personaje bufonesco que nos interesa, con el objeto de dilucidar con cuidado lo que tienen para decirnos. Si bien priorizaremos dos de las tres piezas que se conocen con el nombre de “enriada” (las dos partes de *Enrique IV* y *Enrique V*), no dejaremos a un lado la comedia *Las alegres esposas de Windsor*, que proporciona una nueva espesura al festivo Falstaff. Recordemos que, hasta el momento, revisamos tres bufones con características distintivas. Lo que nos interesa resaltar en este capítulo es que Falstaff, el más celebrado y el más viejo en la cronología de las obras shakesperianas que aquí analizamos, condensaba prácticamente todas las características de los bufones que analizamos hasta el momento. No creemos que esto sea casual. Si algo resaltamos a lo largo de la exposición es que el triunfo de la Razón por sobre otras formas de lidiar con la crisis del tiempo y del mundo requirió un retiro de la bufonería para su desarrollo. Temporalmente, Falstaff es el que más cerca está de los tiempos de la *Merry England* y muy probablemente eso lo haga más fiel a las formas festivas de las que tanto hablamos. Pero el anhelo de orden de este tiempo en crisis se manifiesta, como es usual, en el teatro del Bardo: la expulsión de Falstaff es, tal vez, la más cruel de todas las que vimos hasta el momento. Una vez concretada, los retiros de los demás bufones serán de otro cariz. Pero luego iremos a eso. Por el momento, tratemos de disfrutar al gordinflón Jack.

Las fuentes de la construcción de un personaje grotesco

Digamos dos palabras sobre el concepto que necesitamos traer a nuestra mesa de trabajo para simplificar la marcha de las y los lectores por estas páginas. En el primer capítulo dijimos que el grotesco es uno de los elementos que caracterizaba, en la Edad Media y en el Renacimiento, al carnaval y la fiesta. Allí puntualizamos que el concepto no aludía simplemente a la posibilidad de hallar lo bello en lo feo. Más bien, dijimos, cuando hablamos de grotesco nos referimos a la superposición simultánea de lo bello y lo feo, pero también de lo cómico y lo terrorífico, de la vida y la muerte, de la simetría y la desproporción. Esa fusión de contrarios, por un lado, provocaba cierta incomodidad: la de saber que el mundo no es tan ordenado como aparenta, la de constatar que la razón despierta no puede desentrañar todos los misterios, la de comprender que aquellas

soluciones que parecen sencillas y abarcadoras siempre dejan un espacio imposible de clausurar. Por el otro, nos da cierta esperanza, ya que nos permite imaginar aquello que pensábamos que era imposible: trastocar el mundo conocido. La simultaneidad temporal y espacial de los contrarios (de los binomios dicotómicos que estructuran nuestro mundo) es lo que caracteriza al carnaval y a las fiestas que, como venimos mostrando, estructuran la dramaturgia shakesperiana. Es por este motivo que las obras del Bardo no nos permiten acomodarnos tranquilamente en la comedia del mundo y entretenernos cándidamente con una puesta en escena, sino que ponen ante nuestros ojos un espejo que nos devuelve una imagen perturbadora que no parece estar demasiado distorsionada. Esto se explica por el uso del grotesco, que muestra aquello que a menudo intentamos ocultar u olvidar. Al ubicar esas trazas inquietantes y siniestras que lo caracterizan en la superficie, el efecto es que tomemos distancia de nosotros mismos y adoptemos una perspectiva crítica. Si logramos cruzar este umbral, el desenlace es la risa característica de la comedia (una risa, por supuesto, ambivalente); si no, el efecto puede asumir los rasgos de una pesadilla.

En las palabras introductorias de este capítulo señalamos la importancia que tiene la “Controversia Marprelate” tanto para comprender de qué manera ingresa el grotesco en la literatura isabelina como para la construcción del personaje de Falstaff. Sobre la primera cuestión ya habíamos hablado a grandes rasgos en el primer capítulo. Allí habíamos indicado que el paso a la clandestinidad del puritanismo trajo aparejada una lucha de escritores que había tenido como protagonista a un predicador ficticio llamado Martin Marprelate. Bajo este pseudónimo los puritanos despotricaban contra la jerarquía eclesiástica anglicana y denunciaban de manera grotesca y caricaturesca las hipócritas cercanías que la Iglesia de Inglaterra tenía con el catolicismo. Para hacerles frente, el oficialismo religioso contrató a dramaturgos (a Lyly y Nashe, entre otros), que hicieron de Marprelate un objeto de burla con las mismas herramientas grotescas que los puritanos habían utilizado. De esta manera, el predicador pasó a ser él mismo un hipócrita que, mientras denunciaba los excesos de la Iglesia, encarnaba las licencias carnales típicas del carnaval. Lyly y Nashe lo imaginaron gordinflón, borracho y putaño, lo que permitió desacreditar la prédica puritana.

Con el encarcelamiento de los puritanos y la destrucción de su imprenta se dio un cierre a esta controversia que tuvo el acompañamiento atento del público general. Por supuesto, lo que la jerarquía eclesiástica esperaba era que el asunto culminara allí. Pero el grotesco y el espíritu festivo no son fácilmente controlables. Marprelate se había convertido en un personaje de la cultura popular. Así, la lucha contra la astucia puritana

en un intercambio de escritos grotescos pervivió durante varios años en el imaginario isabelino. Según indica Kristen Poole, Martin Marprelate continuó siendo una figura popular por al menos 50 años. Esto explicaría en parte la inclusión de un personaje como Oldcastle/Falstaff por parte de Shakespeare siete años después de concluida la lucha antipuritana. De hecho, según la autora, Will Kemp, un afamado bufón que integró la compañía de actores *The Chamberlain Men*, habría interpretado el papel del predicador Martin en más de una ocasión. Verlo de nuevo en escena representando el rol de Oldcastle/Falstaff no habría hecho más que hacer revivir un recuerdo que todavía se encontraba fresco en las mentes del período (Poole, 1998, pp. 104-5).

Nos referimos al personaje que nos interesa con un doble nombre debido a que el propio Shakespeare decidió cambiar su denominación luego de que los descendientes de Sir John Oldcastle pusieran el grito en el cielo. Para muchos –y particularmente para los puritanos–, Oldcastle era un mártir, un héroe que había muerto luchando por los valores que el movimiento loldo compartía con el puritanismo, antes incluso de que esta corriente religiosa se hubiera establecido formalmente. Shakespeare, que buscaba servirse del estereotipo vicioso del puritano para otorgar profundidad y un tono cómico a la historia del hijo pródigo que signa las dos partes de *Enrique IV*, se vio obligado no solo a cambiar el nombre del personaje, sino incluso a dedicar un epílogo aclaratorio a establecer con absoluta nitidez que el personaje gordinflón, borracho y putaño nada tenía que ver con el viejo Oldcastle. A pesar de ello, quedaron muchas trazas en las obras: proverbios, alabanzas y expresiones puritanas (expresadas principalmente por Falstaff), burlas a las formas de vida puritanas (dirigidas especialmente a Falstaff) e incluso una alusión subrepticia a Oldcastle en la escena en la que conocemos a Hal y su acompañante, en la que el príncipe se refiere a Falstaff como “mi *viejo* muchacho del *castillo*” [*my old lad of the castle*] (*IE4*, 1.2.34, énfasis añadido).

Lo interesante en relación con el nombre de nuestro bufonesco amigo no culmina aquí. Desde las ediciones del folio hechas por Nicholas Rowe (1709 y 1714) y Alexander Pope (1723 y 1728) hasta principios de la década de 1980, se creía que Falstaff había tenido una aparición previa en *1 Enrique VI*²³⁴. La confusión se dio a raíz de la presencia

²³⁴ Los acontecimientos históricos relatados en *1 Enrique VI* son posteriores a los que suceden en *1 y 2 Enrique IV*, pero Shakespeare escribió primero las piezas dedicadas a Enrique VI. Para aclarar las cronologías: los reinados que abarca el “ciclo inglés” son: Juan (1199-1216), Ricardo II (1377-1399), Enrique IV (1399-1413), Enrique V (1413-1422), Enrique VI (1422-1471), Ricardo III (1483-1485) y Enrique VIII (1509-1547). A las obras que les dedica, Shakespeare las escribió en este orden: *1 Enrique VI* (c. 1590), *Rey Juan* (c. 1590), *2 Enrique VI* (c. 1591), *3 Enrique VI* (c. 1592), *Ricardo III* (c. 1593), *Ricardo II* (1595), *1 Enrique IV* (1596), *2 Enrique IV* (1597), *Enrique V* (1599) y *Enrique VIII* (1613).

en esa obra de otro personaje histórico, llamado Sir John Fastolf, que comparte algunos rasgos con Falstaff. Según anota prolijamente George Walton Williams (1975, 1979), en el cuarto que sirvió como modelo para las ediciones en folio había algunas erratas e inconsistencias en la escritura del nombre. Esto llevó a los editores a creer que John Fastolf era una especie de “borrador” de Falstaff. Pero, como ya dejamos indicado en nuestro tercer capítulo, en el momento en el que Shakespeare escribía había un uso relativamente libre y poco normado de la lengua. Esto provocaba que, en efecto, aparecieran en las obras distintos nombres haciendo referencia a los mismos personajes. Aquí coincidimos con Williams en que no tendría mucho sentido que Shakespeare, luego de enfrentarse a las quejas de los descendientes, hubiera reemplazado a Oldcastle por Fastolf. ¿Qué sentido habría tenido que le pusiera el nombre de otro personaje histórico que le podría traer nuevos problemas? Además, semejante decisión le habría quitado espesor al propio nombre de Falstaff, que, como ha indicado más de un crítico, es un juego de palabras: *false* (falso) o *fall* (caída) y *staff* (cosa, palo, cetro)²³⁵.

Ahora bien, ¿por qué nos interesa este entresijo? Porque no parece casual que la crítica haya dado por sentada esta capacidad de Falstaff de resucitar. En efecto, el personaje muere poco antes de los acontecimientos narrados en *Enrique V*. En esta obra, la primera escena rústica es el relato de su fallecimiento, lo que convierte en un sinsentido su aparición en el transcurso del reinado de Enrique VI. No obstante, semejante posibilidad no habría sido tan problemática por una razón fundamental. Falstaff sí aparece como uno de los protagonistas en *Las alegres esposas de Windsor*, una comedia que Shakespeare escribió entre 1597 y 1602. Este dato nos da la pauta de que es una obra escrita después de *2 Enrique IV* (1597), cuyo final nos muestra a un Falstaff vivo, pero muy desmejorado. Como veremos, el deterioro corporal del bufón funciona como una metáfora de la decadencia del cuerpo político. En contraposición, al Falstaff que encontramos en *Las alegres esposas*, si bien está en bancarrota, se lo ve muy animado. ¿Qué indica esto? Que Shakespeare no está haciendo una “biografía” de Sir John que comience en las dos partes de *Enrique IV*, continúe en *Las alegres esposas* y culmine en *Enrique V*. Si no, no se explicaría la repentina mejoría del bufón. Además, debemos tener en cuenta que la fecha de escritura de *Las alegres esposas* también pudo haber sido posterior a la de *Enrique V* (1599), obra en la que, como dijimos, se anuncia la muerte del

²³⁵ Que, dicho sea de paso, tiene su contraparte en *1 Enrique IV: Hotspur* (el enemigo espejado del príncipe Hal) es la conjunción de *hot* (caliente, rápido) y *spur* (espuela). Y también en el propio nombre de Shakespeare, que puede ser entendido como la suma de *shake* (agitar) y *spear* (lanza).

grotesco personaje. Teniendo en cuenta que Falstaff podía volver a aparecer en una obra luego de su propia muerte, a la crítica no tenía por qué parecerle tan extraño que Shakespeare hubiera querido “ensayar” este personaje en una obra en la que históricamente no podría haber estado vivo, como lo es *I Enrique VI*.

Al respecto, las y los lectores podrían objetar con mucha razón que los tiempos de la ficción y de la literatura no tienen por qué seguir la cronología del calendario. Tranquilamente, el Bardo podría haber escrito una suerte de “precuela” en *Las alegres esposas* de los acontecimientos narrados en la enriada y, por qué no, podría haber hecho lo que indicó la crítica durante casi tres siglos: hacer resucitar a Falstaff, muerto al inicio de *Enrique V*, en *I Enrique VI*. No nos interesa, entonces, lo que pudo haber querido hacer Shakespeare al nombrar a dos personajes de manera similar y al hacer reaparecer a uno de ellos luego de su muerte, y esto por algo obvio: no tenemos forma de saberlo. Lo que sí creemos que es relevante es que la crítica haya naturalizado la capacidad de este personaje popular de no morir. En la dramaturgia shakesperiana hay muchos Antonios, Helenas y Adanes, pero a nadie se le ocurrió pensar que podrían ser el mismo personaje. En el caso de Falstaff sí, incluso a pesar de que el nombre no fuera exactamente el mismo. Creemos que esta naturalización tiene que ver justamente con la deuda con el grotesco que tiene la bufonería: como buen personaje festivo, Falstaff no puede terminar de morir, y por eso conseguimos verlo incluso allí donde parece que es imposible. Su existencia trastoca el orden y su presencia se vuelve insostenible para el reinado de Enrique V, pero no soportamos verlo expulsado ni podemos dejarlo morir. Consciente o inconscientemente, la crítica ha seguido buscando sus trazas incluso cuando toda la evidencia que reúne la sensata razón parece ir en contra.

Como vemos, no es un dato menor que Shakespeare haya decidido construir este personaje que tanto nos interesa con las herramientas del grotesco que la fiesta popular y la controversia Marprelate le habían legado. El Bardo no escribió en el vacío. Por el contrario, se hizo eco de un imaginario que rondaba en su época, imaginario que, como dijimos, tiene trazas cómicas, pero peligrosas para el orden establecido. Es probable que para las y los espectadores del período no haya sido demasiada sorpresa la expulsión de Falstaff de la diestra del poder. Así y todo, también era sabido que los personajes como Falstaff o como Marprelate no mueren fácilmente: ellos son quienes habitan el mundo carnavalesco en el que la muerte no aparece como algo definitivo y la vida se erige como la protagonista indiscutida. A continuación veremos, entonces, cómo se presentan estas cuestiones principalmente en la primera y segunda parte de *Enrique IV* para demostrar la

hipótesis que guía nuestro escrito: que los bufones aportan claves valiosas para comprender el trastocamiento del mundo, del tiempo y de los escenarios de la vida de los pueblos, es decir, lo que solemos llamar política.

Bufonadas

La estructura de las obras que tenemos entre manos ya indica datos interesantes a la hora de emprender el análisis prometido. Cada una de las dos partes de *Enrique IV* tiene cinco actos, subdivididos internamente en escenas. La segunda parte cuenta, además, con un prólogo y un epílogo, sobre los que nos detendremos oportunamente. Algunas de las escenas tienen un “rostro” indudablemente serio, y otras, uno cómico. Como es de esperarse, las escenas serias tienen sus diálogos enteramente en verso y acontecen en la corte o el campo de batalla. Por su parte, las secciones cómicas se presentan casi en su totalidad en prosa (con algunas paródicas excepciones) y suceden en la taberna, en la calle o alguna locación con claros tintes plebeyos. Hasta aquí podemos ver cierta regularidad: Shakespeare va ubicando casi por turnos a estas escenas serias y cómicas, trasladándonos sucesivamente de la Corte a la taberna y de la compañía de grandes señores que enuncian largos argumentos en verso (en particular, lo que en inglés se conoce como *cant*: discursos pomposos, santurriones y frecuentemente hipócritas de naturaleza moral, religiosa o política) a la de borrachos, crápulas y rústicos que tienen rápidas y astutas luchas de ingenio plagadas de insultos y dobles sentidos (lo que en el idioma del Bardo es denominado *flyting*²³⁶).

Pero Shakespeare hace algo más. Especialmente en la primera parte, hay una serie de escenas que se resisten a ser catalogadas como serias o cómicas. Nos referimos aquí a las protagonizadas por el enemigo espejado del príncipe Hal: el joven Enrique Percy,

²³⁶ Sobre este concepto puede profundizarse recurriendo al erudito texto de Margaret Galway (1935), que se ocupa de enumerar las escenas que contienen este tipo de lucha verbal en la dramaturgia del Bardo. La autora se ocupa de catalogar distintos tipos de *flyting* que allí aparecen (principalmente, el “directo”, que consiste en afirmaciones simples y claras y es típicamente adoptado por varones, y el “indirecto”, que refiere a insinuaciones y es, según Galway, típicamente femenino) y sostiene que este constituye un fenómeno complejo que no puede definirse simplemente como una pelea o la descripción poco halagüeña de algún personaje (esté presente o no). El *flyting* puede adoptar la forma de anatemas, denuncias, calumnias o insultos más o menos elaborados con una buena cuota de ingenio, que tienen un efecto cómico que contribuye a la profundidad de la construcción de los personajes y de la obra. A veces, “no sólo son bellas piezas de vituperio, sino que también proporcionan un espectáculo tranquilizador de la fragilidad humana” (Galway, 1935, p. 187). Aquí dudamos en catalogar los ásperos intercambios entre Hal y Falstaff como “bellos” o “tranquilizadores”; por el contrario, los trataremos más bien bajo la óptica del grotesco. Así y todo, coincidimos con la idea de que este retorno y caricaturización de aquello que es considerado por otros como debilidades o deformidades corporales constituye una forma de poner en escena la fragilidad humana.

apodado Hotspur. Temerario, precipitado y sediento de honores y gloria, este noble encarna la caricatura del caballeresco mundo medieval que, lenta pero sostenidamente, va quedando atrás²³⁷. Podríamos decir, entonces, que hay tres personajes que signan, respectivamente, cada “tipo de escena”: en la serias, el caballito de batalla es el rey Enrique IV; en las cómicas, el protagonista indiscutido es Falstaff; en las escenas farsescas –que pretenden ser serias, sin llegar a serlo por completo y que, por lo tanto, imitan un tanto exagerada y cómicamente la dignidad de la corte–, el héroe es Hotspur²³⁸. No es un dato menor que este personaje muera al final de la *Primera Parte*. Su ausencia en la *Segunda Parte* es realmente sentida: allí, las escenas serias asumen una mayor gravedad y vemos cómo los momentos cómicos disminuyen, pero cuentan con la aparición de nuevos personajes que permiten que el grotesco aumente y que, con ello, prosperen las metáforas de la enfermedad del cuerpo político.

Detengámonos en el personaje que nos interesa aquí. Para ello, nos serviremos también de algunos elementos provistos por una obra cómica que no es parte del ciclo inglés, pero que tiene a Falstaff como protagonista: *Las alegres esposas de Windsor*. Recordemos la trama rápidamente. En esta obra, como ya vimos en el segundo capítulo de esta investigación, Sir John intenta seducir a dos mujeres casadas que son amigas entre

²³⁷ De hecho, directores de teatro y críticos literarios han tenido muchas dificultades para encasillar a este personaje. Durante muchos años, Hotspur fue considerado un contrapeso trágico a las bufonadas de Falstaff. Esta dupla llegó, incluso, a opacar el rol del príncipe Hal, haciendo de Enrique Percy el héroe de la Primera Parte. Esta situación se revirtió años más tarde, cuando se reparó en las exageraciones de Hotspur relativas a la obtención de glorias y la sed de venganza (es decir, un personaje que bien podría anticipar al joven Laertes en *Hamlet*). De esta manera, Percy dio un salto del cariz trágico al cómico, al mostrarlo como incapaz de contener sus impulsos. Este es el carácter que tiene, por ejemplo, en la adaptación cinematográfica de Orson Welles *Campanadas de medianoche*. Poco tiempo más tarde, con las interpretaciones historicistas, pasó a privilegiarse el trasfondo histórico de Hotspur para pensarlo como un personaje “no político”. Como es de esperarse, las revisiones no culminaron aquí, y cada rama de interpretación teatral proveyó distintas versiones de este carismático y polifacético personaje. Sobre estos cambios, puede revisarse el texto de Roberta Barker (2003), quien se sirve de la categorización teatral que el viejo Polonio hace en *Hamlet*: Hotspur es, en efecto, trágico-cómico-histórico.

²³⁸ Si quien lee tiene interés en saber cómo catalogamos las escenas, dejamos a continuación un cuadro comparativo que puede resultar visualmente más accesible que un listado:

| <i>Primera Parte de Enrique IV</i> | | | <i>Segunda Parte de Enrique IV</i> | | |
|------------------------------------|-----------|-------------|------------------------------------|-----------|-------------|
| Serias | Farsescas | Cómicas | Serias | Farsescas | Cómicas |
| 1.1 | 1.3 | 1.2 | 1.1 1.3 | | 1.2 |
| | 2.3 | 2.1 2.2 2.4 | 2.3 | | 2.1 2.2 2.4 |
| 3.2 | 3.1 | 3.3 | 3.1 | | 3.2 |
| 4.3 4.4 | 4.1 | 4.2 | 4.1 4.2 | | |
| 5.1 5.2 5.5 | 5.3 5.4 | | 5.2 5.5 | 5.4 | 5.1 5.3 |

Seguimos las divisiones escénicas del cuarto acto de la *Segunda Parte* según están indicadas en la edición de Cambridge a cargo de Giorgio Melchiori (2007b). Como puede verse, las escenas serias van en aumento a medida que avanzan ambas obras. Además, casi no aparecen momentos “intermedios” luego de la muerte de Hotspur. Indicamos únicamente como farsesca la escena en la que encarcelan a Doll y Quickly debido a que sin dudas tiene tintes cómicos, pero los acontecimientos lejos están de presentarse como graciosos. No deja de ser relevante que esta escena es el preludio y la antesala de la expulsión de Falstaff.

sí: Alice Ford y Margaret Page. El objetivo de la conquista no es, como dijimos, alcanzar el amor verdadero, sino saldar sus deudas en la taberna y continuar sin inconvenientes su holgada vida de placeres. Como suele suceder en las comedias (Bamber, 1982), las mujeres son más astutas que los varones. En efecto, parte del trastocamiento cómico es proponer una perturbación del orden reputado como normal, que coloca a los varones jerárquicamente por encima de las mujeres. Pues bien, las señoras Page y Ford conversan entre ellas y con la señora Quickly²³⁹ para hacer una alianza y vengarse de él. A su vez, Pistol y Nym, dos amigos de Falstaff enojados por el maltrato constante que sufren, deciden informar a los maridos los planes del bufón. El señor Page hace caso omiso de las advertencias, pero el celoso señor Ford desconfía y se obsesiona con atrapar *in fraganti* a su esposa con Sir Jack. Para lograrlo, se disfraza de un tal Señor Brook. Bajo las ropas de este personaje inventado le dice a Falstaff que quiere seducir a Alice Ford, pero como es casada y demasiado honesta, teme no lograrlo: “Ella reside tan seguramente en la excelencia de su honor [*honour*]²⁴⁰, que la locura [*folly*] de mi alma no se atreve a presentarse” (*MWW*, 2.2.190-191). Con vistas a allanar su camino, le pide a Sir John que la seduzca, arruine ese tan mentado honor y obtenga a cambio una suma de dinero. Por supuesto, esto cuadra perfectamente en el humor de Falstaff: no solo tiene la oportunidad de seducir a una mujer que potencialmente pueda saldar sus deudas, sino que además puede obtener un pago por ello. Por supuesto, todo esto sale muy mal: en la primera visita del gordinflón Jack a la casa de la señora Ford, las alegres esposas le dicen que se acercan sus maridos, así que le piden que se esconda en una cesta de ropa sucia. Una vez escondido, ellas les piden a los criados que tiren esa ropa al río. Falstaff, mojado y humillado, decide insistir en su cometido. En su segunda visita vuelve a pasar lo mismo: las amigas le dicen que los maridos están llegando y le piden que se disfrace de “la bruja” de Brentford, la tía de Alice. Como vimos en el segundo capítulo, Ford, que odia a esa mujer, la/lo golpea hasta que se va de la casa. Es luego de este suceso que las señoras Page y Ford les cuentan a sus maridos todo lo que han hecho. Francis Ford, avergonzado, pide disculpas a su esposa, y él y su amigo George Page se suman a la última travesura: darle una lección a Falstaff en compañía de todo el pueblo de Windsor. Así, sucede lo

²³⁹ Este, al igual que Falstaff, es un personaje compartido con *IH4* y *2H4*, pero en este caso no es la tabernera, sino el ama de llaves del Doctor Caius, el prometido de la joven Anne Page. En esta obra también aparecen otros personajes, como Pistol, Nym, Bardolph y el juez Robert Shallow, pero ellos mantienen sus roles.

²⁴⁰ Remarcamos el uso de esta palabra porque, como veremos en *IH4*, el honor es uno de los tantos valores que Falstaff se ocupa de poner en cuestión.

que ya narramos y analizamos en el segundo capítulo: Falstaff es castigado por su accionar, pero, como es una comedia, queda invitado a los festejos finales.

Como las y los lectores recordarán, aquí había una trama romántica simultánea. Anne Page, la hija de uno de los matrimonios, quiere casarse con el joven Fenton, a pesar de que sus padres tienen otros planes mucho más lucrativos para ella: su madre quiere desposarla con el Doctor Caius, un pomposo doctor francés, y su padre con el sobrino del juez Shallow: Abraham Slender. Es una comedia, por lo que todo “termina bien”: los jóvenes pueden casarse. En el medio de la escaramuza, Anne y Fenton aprovechan la confusión y, con la ayuda de Quickly, se escapan para contraer nupcias, mientras Slender y Caius quedan humillados. Por supuesto, a Falstaff no se le escapa que, si bien él ha cumplido el rol de chivo expiatorio, uno de los matrimonios también termina quedando en ridículo. Es que, como ya dijimos en el tercer capítulo, lo típico de la comedia es también que los jóvenes triunfen sobre los viejos²⁴¹.

Pues bien, decíamos que consideramos necesario abordar al personaje de Falstaff de una manera integral, es decir, teniendo en cuenta no solo su aparición en la enriada, sino también en la comedia que acabamos de glosar rápidamente. Esta decisión puede resultar un poco controversial, teniendo en cuenta que, para una buena parte de la crítica, la “esencia” de este personaje se encuentra en los dramas históricos y, principalmente, en la primera parte de *Enrique IV*. Lo cierto es que, como indica Ian Moulton, esa parte de la crítica condensa a los lectores más conservadores: aquellos que no paran de insistir en

²⁴¹ Podemos apelar a algunos ejemplos para ilustrar esta aseveración. *Sueño de una noche de verano* comienza con la imposición por parte del padre de Hermia de casarse con Demetrio, a pesar de que la joven está enamorada de Lisandro. La exigencia es extrema: Egeo le pide a Teseo que, si su hija no se somete a su orden, se cumpla la ley de Atenas: “He de darla a este hombre o a la muerte / que, según ley, se cumplirá enseguida” (*MND*, 1.1.43-5). Luego de la confusa noche de verano que las y los jóvenes comparten en el bosque, Demetrio declara que ya no le interesa casarse con Hermia, lo que da vía libre para que la joven se case con su enamorado. Al viejo Egeo no le queda más alternativa que aceptar el desenlace y los jóvenes triunfan. En *El mercader de Venecia*, el viejo prestamista Shylock parece haber triunfado luego de que Antonio no puede saldar la deuda que había contraído para ayudar al joven Basanio, motivo que lo lleva a exigir el cobro de una libra de carne del cuerpo de Antonio, la garantía del préstamo. Pero lo que nadie sabe es que la bella Porcia y su criada Narissa se disfrazaron, respectivamente, de juez y asistente. Desde su rol de jueza, Porcia le advierte a Shylock que, si corta apenas un poco más de una libra, será condenado a muerte y todos los bienes confiscados. Ante esta perspectiva, el viejo prestamista se arrepiente, pero Antonio exige un resarcimiento: que Shylock se convierta al cristianismo y que le dé todos sus bienes a su hija Jessica, a quien había desheredado por escaparse y casarse con un cristiano. Los viejos de la historia (Antonio y Shylock) quedan derrotados: pobres y en soledad. Los jóvenes se van a disfrutar su felicidad en abundancia y compañía a la ficticia ciudad de Belmont. En las tragedias sucede lo contrario. En *Romeo y Julieta*, los jóvenes amantes luchan por su amor durante toda la obra, pero las enemistades históricas entre los Montesco y los Capuleto terminan provocando la muerte de los dos jóvenes amantes. En *Hamlet*, los jóvenes quedan atrapados en una red de exigencias y mandatos antiguos que impiden que puedan construir algo nuevo. En *Othello*, las viejas y aristocráticas costumbres venecianas fagocitan el odio xenóforo hacia un joven guerrero, que, capturado por los celos y la desconfianza hacia sus compatriotas, termina convirtiéndose en un asesino.

que la obra de Shakespeare es universal y trascendente y que constituye la expresión más fina del humanismo cristiano. Curiosamente, es esa misma parte de la crítica la que ha endiosado a Falstaff. Según Moulton, estos autores tienden a privilegiar la *Primera parte* porque muestra de manera más clara la astucia de un varón adulto que puede vivir con absoluta libertad sin rendirle cuentas a nadie. En contraste, la *Segunda parte* nos muestra un Falstaff que ha cedido demasiado a los placeres corporales, que aparece como metáfora viva de la putrefacción y decadencia del cuerpo político y que puede vislumbrar su final. A su vez, en *Las alegres esposas* somos testigos de cómo dos mujeres astutas pueden vencer sistemáticamente al cómico personaje, dejándolo en completo ridículo. Coincidimos en este análisis con Moulton: estos viejos miembros de una élite munidos de un conjunto de valores masculinos caídos en desgracia solo quieren aceptar al Falstaff que mejor refleja sus deseos (2003, pp. 233-7). Aquí intentaremos pensar al personaje bufonesco en todas sus capas. A fin de cuentas, no por nada insistimos en el carácter grotesco de las obras.

Entremos, ahora sí, en la descripción del personaje. Como indicó Rebecca Ann Bach (2015), lo que caracteriza a Falstaff en las tres obras es su cuerpo y su fervoroso deseo de preservarlo. Este hecho resulta central por diversos motivos. En primer lugar, por aquello que el propio Falstaff indica como específico de la condición carnal/corporal. En segundo lugar, por las características propias del cuerpo en el período shakesperiano. En tercer lugar, por las relaciones que esos cuerpos humanos asumen con los no-humanos.

Vayamos en orden. Tanto en la primera parte de *Enrique IV* como en *Las alegres esposas*, Falstaff hace de la fragilidad [*frailty*] el elemento característico de la condición corporal. Excusándose frente al príncipe Hal, sostiene: “tú ves que hay en mí más carne que en otros hombres, y por lo tanto más fragilidad” (*IH4*, 3.3.135). En *Las alegres esposas*, se excusa ante Quickly: “que piense lo que es un hombre, que lo considere en su debilidad [*frailty*], y luego juzgue acerca de mi mérito” (*MWW*, 3.5.43). Falstaff se está apropiando de una expresión proverbial. En los textos sacros, la condición corporal/carnal es una condena: la fragilidad de la carne es la facilidad con la que los seres humanos cedemos ante la tentación de los deseos corporales. No obstante, aquí aparece como la justificación de acciones necesarias para preservar la propia vida²⁴². Si lo que nos

²⁴² Se trata de un mecanismo típico en Falstaff, quien recurre frecuentemente a la paradiástole para reconfigurar y reinterpretar conceptos. Allí donde Hal y Poin leen decrepitud o pecado, Falstaff retruca convirtiendo estos elementos en lo característico del ser humano. Acerca de la importancia de la figura de la paradiástole en los discursos de Falstaff, puede revisarse el texto de Hattaway (2007).

caracteriza como seres corporales es la fragilidad, es menester que no la olvidemos a la hora de tomar decisiones. Nuestra condición corporal no es una condena, sino aquello que nos define como seres humanos, pero conlleva una fragilidad a la que no podemos hacer oídos sordos si pretendemos conservar aquello que, desde la perspectiva falstaffiana, es lo más valioso, a saber, la vida. En lugar de ponderar aquellos valores que llevan a jóvenes a sacrificarse en pos de una tradición, Falstaff nos recuerda que lo fundamental es la vida: “falsificar la muerte, cuando gracias a eso un hombre sigue vivo, es ser no una falsificación sino la verdadera y perfecta imagen de la vida” (*IHA*, 5.4.116-7). “La verdad –indica Bach– nada tiene que ver con la moral o con Dios; la verdad es el cuerpo” (2015, p. 176).

Lo cierto es que, y aquí vamos a las otras dos cuestiones, la forma de entender el cuerpo en este período era notablemente distinta de la nuestra. En primer lugar, como pudimos ver con detalle en el segundo capítulo, nos encontramos en un momento en el que se entiende que la salud del cuerpo está ligada a un cierto equilibrio entre cuatro humores que determinaban, a su vez, un carácter particular, dependiendo de la preponderancia de uno u otro y de la temperatura corporal. En segundo lugar, se entendía que todas las criaturas que habitaban el mundo sublunar tenían cuerpos análogos, o, dicho de otro modo, no podía señalarse *a priori* una superioridad del cuerpo humano por sobre los no-humanos²⁴³ (en todo caso, la superioridad humana estaba ligada al alma racional por medio de la cual la humanidad era consciente de la existencia de Dios, pero no al cuerpo, que lo ligaba al mundo de las bestias). La posibilidad de retornar a una cierta condición bestial era pues un riesgo siempre presente. Es por este motivo que las metáforas animales son tan recurrentes en la dramaturgia shakesperiana y, en particular, en el caso de Falstaff (que, dicho sea de paso, es el personaje que más comparaciones con animales tiene en toda la obra del Bardo). Así y todo, este carácter particularmente animal de Falstaff no lo hace menos humano. Casi cien años antes de la primera puesta en escena de las obras sobre las que aquí se reflexiona, Erasmo enseñaba –en boca de la Locura– que la investigación de verdades eternas y desafectadas (como el honor que denuncia el bufón) es la búsqueda de verdades inhumanas²⁴⁴. Si buscamos verdades específicamente

²⁴³ De hecho, hay estudios que hacen de Falstaff un semihumano. Confróntese, por ejemplo, el texto de Douglas Stewart (1977). Para un abordaje más general sobre la cuestión de la animalidad en Shakespeare, ver Bruce Boehrer (2002).

²⁴⁴ Hay muchos pasajes que atestiguan esta afirmación en el *Elogio de la Locura*. Puede repararse especialmente en la sección que se dedica a criticar a juristas, filósofos y teólogos (Erasmo de Rotterdam, 2013, pp. 96-108). Sobre los filósofos, dice: “la naturaleza se ríe en grande de ellos y sus conjeturas. Pues, respecto de que no haya nada comprobado, este argumento es más que suficiente: tienen

humanas, tal vez sea mejor escuchar a la Locura de Erasmo o al Falstaff de Shakespeare: la verdad se encuentra inscrita en nuestros cuerpos, y lo que hace que un tiempo loco sea soportable es intentar acercarnos con todas las fuerzas posibles a una experiencia alegre y riende. La bufonería y la locura nos invitan a volver a apropiarnos de nuestros cuerpos, a negar a que puedan ser reducidos a simples máquinas, a disfrutar y reír con ellos. En suma: nos invitan a vivir en este mundo.

Que esto no nos lleve, por supuesto, a idealizar a Falstaff como un compadre bonachón ni a pensar en él como un ateo sin preocupaciones por la condena del alma. Para empezar, él es un *clown* con todas las letras: se trata de un personaje terrenal que encuentra un enorme placer en hacer bromas pesadas, corromper palabras y personas, conversar con dobles sentidos y satisfacer a toda costa sus deseos corporales. En *Las alegres esposas* no le interesa que las señoras Page y Ford pierdan su buen nombre o que sus maridos se vuelvan el hazmerreír del pueblo. Así y todo, es consciente de que su vida terrenal puede condenar su alma. No por nada, en el relato de su muerte, Quickly indica un cierto arrepentimiento por parte del bufón, un llamado a Dios que podría conllevar un deseo de salvar su alma. Después de todo, como ya dejamos indicado, Falstaff es una reescritura del mártir Oldcastle y una caricatura grotesca del puritano. De cualquier modo, resulta interesante que las acciones que motoriza Falstaff permitan que el resto de las y los personajes puedan construir sus identidades y sus vínculos de una manera distinta.

Detengámonos un momento en este último punto. En el caso de *Las alegres esposas*, el bufón recibe tres castigos por intentar seducir a dos mujeres casadas. Pero esa seducción desencadena que las mujeres puedan tomar cartas en el asunto, apoyarse mutuamente y darles una lección, también, a sus maridos al obligarlos a admitir la honradez y fidelidad que las caracteriza (en contraposición a ellos mismos, celosos y desconfiados). Además, permite que Fenton y Anne Page, los jóvenes de esta historia, puedan casarse por amor y en contra de la voluntad lucrativa del señor y la señora Page. Falstaff se percata sin problemas de ello. Dice, sobre el final: “me alegra que, si bien os habéis ubicado especialmente para dispararme a mí, vuestra flecha haya salido torcida” (*MWW*, 5.5.204-6). Es gracias a la imprudencia y el descarado accionar del bufón

entre ellos mismos disputas inextricables sobre cada una de las cosas. Pero, aunque no sepan absolutamente nada, profesan no obstante saberlo todo, y aunque se ignoren a sí mismos y a veces no vean una fosa o una piedra obvia del camino, sea porque están mayormente cegados, sea porque sus almas se ausentan lejos, no obstante predicán ver con claridad las ideas, los universales, las formas separadas, la materia prima, las quiddidades, las eccedades, las formalidades, todas cosas tan sutiles que ni Linceo –creo– podría captar” (2013, p. 98). El hecho de que ni el mitológico príncipe con vista de lince pueda captar estas verdades abstractas da cuenta de la distancia que estas ideas tienen con la fragilidad y corporalidad humana.

que los lazos existentes se refuerzan y pueden contraerse nuevos vínculos basados en el afecto. Por supuesto, como este es el escenario de una comedia, Falstaff es perdonado e invitado a formar parte de los festejos finales. Un destino distinto le espera una vez que Enrique asuma su rol real. Pero no nos adelantemos. Revisemos con más cuidado cómo llega la historia hasta ese punto.

Empecemos por la obra dentro de la obra de la *Primera Parte* (1H4, 2.4). Esta sucede justo después de una broma que el príncipe Hal y su amigo Poins gastan a Falstaff y sus compadres: luego de robar a una comitiva que llevaba unas 300 libras consigo, Falstaff, Gadshill, Bardolf y Peto fueron a su vez emboscados por Hal y Poins disfrazados. Pero, lejos de combatir, los cuatro ladrones huyeron rápidamente, dejando atrás el botín. Con el pretexto de hacer de ese acontecimiento bochornoso uno heroico, deciden mostrarse abatidos para reprochar y acusar de cobardía a los que estaban ausentes, sin saber que habían sido ellos quienes los habían engañado desde el comienzo. Es entonces que todos se encuentran nuevamente en la taberna. Los engañados se presentan apaleados y sangrantes de lo que sabemos que son heridas autoinfligidas. El relato que Falstaff hace del acontecimiento es hiperbólico: el comienzo de una historia verosímil se exagera paso a paso en su desarrollo hasta que se torna insostenible. Llegado a este punto, el príncipe espeta: “Esas mentiras salen al padre que las hace nacer: gruesas como una montaña, patentes, palpables. Caray, panzón sesos de arcilla, necio testa nudosa, malparido, obsceno, bola de sebo grasienta...” (1H4, 2.4.189-91). A lo que Falstaff, indignado, responde: “¿Qué, estás loco, estás loco? ¿No es verdad la verdad?” (1H4, 2.4.192). Por supuesto, como sabemos y como pone de manifiesto el príncipe a continuación, la versión de Falstaff no es la verdadera. ¿Cómo podría, en la absoluta oscuridad que describió al comienzo de su relato, ver el detalle de las vestimentas de los atacantes que se multiplican por docenas a medida que avanza el disparate? ¿Pero por qué miente Falstaff? ¿Es solo para obtener un rédito?

Aquí es donde el asunto se pone interesante. La inmediata respuesta a la pregunta que acabamos de formular es que, en efecto, se trata de la mentira de un cobarde que ni siquiera intentó luchar para proteger lo propio, pero que busca defenderse de las acusaciones. No obstante, si reparamos en el pasaje con un poco más de cuidado, esta respuesta rápida comienza a hacer ruido a cada relectura. Luego de atraparlo, Hal ahora vuelve a preguntar a qué artilugio recurrirá Falstaff para esconderse de semejante vergüenza. Sir Jack contesta: “Por Dios, os reconocí tan bien como el que os hizo. Caramba, oíd, señores míos: ¿iba yo a matar al heredero declarado? [...] Caramba, sabes

bien que soy tan valiente como Hércules; pero atención con el instinto; el león nunca va a tocar al verdadero príncipe. El instinto es una cosa importante” (IH4, 2.4.221-5). Según su propio relato, Falstaff sabía que era el príncipe quien le estaba robando, y, si se comportó de manera aparentemente cobarde, fue por el instinto de no atacar al príncipe heredero. La autoidentificación de este rechoncho personaje con el de un animal permite que el recurso al instinto sea una justificación adecuada. A fin de cuentas, ¿no es el propio príncipe quien hace de esta identificación una especie de mantra que se repite constantemente a lo largo de la obra?

De más está decir que no pretendemos mirar con ingenuidad el artilugio retórico de Falstaff, sino tratar de dilucidar los sentidos de su accionar con el objeto de mostrar cómo este personaje bufonesco aporta claves valiosas para comprender el trastocamiento del mundo. De hecho, lo que aquí se está haciendo es “colorear” la verdad. La elección del término no es azarosa. Como indicó Michael Hattaway (y señalamos oportunamente en el capítulo dedicado a Feste), la palabra *colour* encierra en sí misma una enorme complejidad: puede referirse a las insignias de los escudos de los caballeros y prestarse a juegos de palabras con *choler* (la cólera, ligada a un desarreglo humoral) o *collar* (el lazo del verdugo), pero tiene, además, un sentido figurado que permite mostrar la relación entre el lenguaje retórico y la realidad que pretende retratar. Los “colores”, tomados en este último sentido, conforman “los valientes espectáculos y excesos de la retórica que envuelven o remodelan las desnudas costillas de la verdad” (2007, p. 76). En efecto, es en este sentido que el propio Falstaff llega a decir “tengo las guerras para colorearme” (2H4, 1.2.193) y Hal pretende que su amigo se presente “bajo sus verdaderos colores” (2H4, 2.2.131-2). El “coloreo” de la verdad que propone Falstaff en la escena que estamos analizando no es más que una reduplicación de lo que el propio Shakespeare está haciendo con el ciclo inglés: él tampoco pudo “ver” los acontecimientos²⁴⁵ (¿cómo habría podido si ni siquiera había nacido?). El pasado depende de los relatos y de cómo “coloreamos”

²⁴⁵ Sobre esto, Shakespeare puso un excelente chiste en la boca de Falstaff. Sobre el final de la primera parte, el bufón simula su propia muerte en la guerra para salvarse de Douglas. Poco más tarde y luego de matar a Hotspur, Hal lo encuentra y contempla azorado el cuerpo, aparentemente sin vida, de su amigo: “¿Qué? ¡Viejo conocido! ¿No pudo tanta carne [*flesh*] / guardar algo de vida [*life*]” (IH4, 5.4.101-2). Apenado, se retira y, ya fuera de escena, Falstaff se levanta. Luego de explicar la importancia de falsificar la muerte para preservar la vida, Sir John ve el cadáver de Hotspur: “Clavos de Cristo, me da miedo este pólvora Percy, por más muerto que esté: ¿qué tal si él también falsificó y se levanta? Por mi fe, tengo miedo de que él demuestre ser la mejor falsificación. Así que voy a asegurarme; sí, y voy a jurar que yo lo maté. ¿Por qué no podría levantarse él igual que yo? Nadie puede refutar me salvo unos ojos, y *nadie me ve*” (IH4, 5.4.118-22, énfasis añadido). Y lo dice... ¡en un teatro lleno de gente!

la memoria individual o colectiva²⁴⁶. La pretensión de conocer a ciencia cierta los acontecimientos históricos es vana. Ahora bien, suponemos (casi podríamos decir que sabemos) que las excusas de Falstaff no son más que eso: excusas. Como sea, Sir John está siendo fiel a lo que ya dijimos que caracteriza su personaje. Si para preservar su vida resulta conveniente correr ante lo que a todas luces se muestra como un peligro, entonces lo mejor es hacerlo sin preocuparse demasiado por la fama. A fin de cuentas, los muertos no recuperan la vida, aunque se los recuerde como valientes. Quienes permanezcan vivos podrán colorear su historia y luchar para que esa narración perviva sobre otras.

Luego de este intercambio signado por una lucha de astucias e insultos espejados, los interlocutores son interrumpidos por una persona perteneciente a la corte. Falstaff sale a hablar con él en nombre del príncipe y, cuando vuelve, comienza una discusión que podría adoptar tintes serios. Con la delicadeza a la que bien podría apelar el *fool* de Lear en momentos tormentosos o Feste en tiempos de luto, Falstaff pregunta a su amigo: “Hal, ¿no estás horriblemente asustado? Siendo el heredero declarado, ¿podría volver a escogerte el mundo tres enemigos semejantes a ese demonio de Douglas, ese espectro de Percy y ese diablo de Glendower?” (*IH4*, 2.4.301-5). Pero estamos en una taberna y no en el medio de una tormenta o en una casa que guarda el luto, así que el aire festivo lejos está de verse sofocado. Con la excusa de permitirle al príncipe ensayar la respuesta que dará a su padre luego de emborracharse en las vísperas de una guerra civil, nuestros

²⁴⁶ En *Sueño*, Hipólita (la amazona raptada por Teseo) expresa una idea sumamente interesante acerca de las formas de relatar las historias que pueden ayudarnos en nuestra reflexión. Luego de escuchar el relato de las jóvenes parejas sobre su travesía en el bosque aledaño de Atenas y la respuesta de Teseo que desdeña esta historia tildándola de “vieja fábula” y “juego feérico”, ella dice: “Pero la historia de lo sucedido / repetida por todos, y sus mentes / trastornadas así, del mismo modo, / son testimonio, no de fantasías, / sino de algo muy cierto; en cualquier caso, / extraño y admirable” (*MND*, 5.1.23-7). Para Hipólita, si un relato es narrado y repetido con consistencia, asume valor de verdad. De esta manera, eso que Teseo había expulsado por fantasioso se revela como algo potencialmente certero y se borrarían, así, los límites entre la imaginación y la realidad. Por supuesto, es necesario establecer distancia entre la flagrante mentira de Falstaff y los relatos de los jóvenes amantes (que efectivamente sienten que vivieron todo lo que cuentan). Pero, de nuevo, el punto no está en tratar de dilucidar con certeza matemática qué es verdadero y qué es falso por el hecho de que el fondo metafísico que garantizaba lo verdadero, lo bueno, lo bello y lo justo se quiebra con el advenimiento de la Modernidad. Como indica W. R. Elton, el Renacimiento está sufriendo una crisis epistemológica que se pregunta por la verdad en las contradicciones y las paradojas y las posibles separaciones entre la realidad y la ilusión. En este marco, Shakespeare “experimenta, ‘ensaya’ y cuestiona, de una manera abierta e inconclusa, el mundo de la experiencia” (1971, p. 190). La verdad se transforma en un campo de lucha. Para los jóvenes amantes de *Sueño* esto no es una cuestión a la que deban prestarle mucha atención: a fin de cuentas, sus problemas comenzaron y terminaron con la intervención de Puck y Oberon. O al menos eso es lo que relata Shakespeare (¿acaso pudo haber sido todo un sueño, que, como dice Lisandro, es “breve como el relámpago en lo oscuro / que en un rapto ilumina cielo y tierra, / y antes de que alguien pueda decir ¡mira! / las fauces de la noche lo devoran” [*MND*, 1.1.144-8]?). Falstaff, en contraposición a ellos, sí es consciente de la lucha que se despliega en el campo de lo verdadero y lo falso. Justamente por este motivo sabe que puede “colorear” su historia con la esperanza de que se convierta en el relato efectivo de los hechos.

protagonistas deciden montar una obra teatral, la “pieza dentro de la pieza” cuyo análisis habíamos anunciado y que es tiempo entonces de encarar:

- Príncipe:** Pues representa tú a mi padre, y sométeme a un interrogatorio sobre los detalles de mi vida.
- Falstaff:** ¿Quieres eso? De acuerdo. Esta silla va a ser mi trono; esta daga, mi cetro, y este cojín, mi corona,
- Príncipe:** Tu trono se estima en un taburete unido con clavos; tu cetro real, en una daga de utilería, y tu preciosa y rica corona, en una penosa y calva coronilla.
- Falstaff:** Bueno, si el fuego de la gracia no te ha abandonado del todo, ahora vas a conmoverte. Dadme una copa de jerez para que los ojos se me pongan colorados y parezca que estuve llorando, porque tengo que hablar con emoción, y voy a hacerlo en la vena del rey Cambises. (*IH4*, 2.4.310-9)

El pasaje es notable por varios motivos. En primer lugar, porque estamos ante un mecanismo típico del carnaval: la entronización paródica de un personaje bufonesco. Falstaff no solo va a responderle a Hal como piensa que lo haría su padre, sino que se disfraza y asume el rol paterno/real degradando todos los elementos simbólicos del cargo: el trono pasa a ser una silla, el cetro es una daga de utilería, y la corona es un cojín. Este mecanismo no es inocente. Recordemos que los acontecimientos (históricos y dramáticos) que anteceden lo relatado en esta obra son los del reinado de Ricardo II, depuesto por el ahora rey Enrique IV. Como nos ha enseñado Ernst Kantorowicz, con la deposición del antiguo rey se ha abierto el camino a una metamorfosis del realismo al nominalismo. “Ese concepto universal llamado ‘Realeza’ comienza a desintegrarse; su trascendental ‘Realidad’, su verdad objetiva y existencialidad divina, tan resplandeciente poco antes, se disuelve en la nada, se convierte en un *nomen*” (2012, p. 62). La esencia de la realeza ha cambiado, y lo único que prevalece es la condición humana de los reyes, condición que, por supuesto, comparten con todos sus congéneres. Esto es algo de lo que, como dijimos al comienzo de este capítulo, Ricardo es consciente: “Abajo, abajo voy. [...] / Abajo la corte, abajo el rey” (*R2*, 3.3.178-82). A partir de la deposición de Ricardo, la soberanía puede ser entendida como un artificio que depende de que todo el mundo crea que un nombre (rey) y un conjunto de cosas (trono, cetro, corona) tienen un significado simbólico preciso. Lo que Falstaff y Hal están poniendo de manifiesto con la obra dentro de la obra es el cambio de la esencia de la monarquía y la artificialidad y la fragilidad que ahora envuelven a la soberanía.

Por si esto no quedara claro con la explicitación que hace Hal de la ilusión teatral que es propia de los símbolos, Falstaff nos arroja una pista más. Al hacer alusión al rey

Cambises, nos obliga a posar la mirada en el *Euphes: La anatomía del ingenio* [wit] (1578) de John Lyly. Este texto fue lo suficientemente importante en el período como para inaugurar un nuevo estilo de prosa inglesa conocida como “eufismo”, que privilegia la forma por sobre el contenido de lo que se enuncia y se sirve de numerosos artilugios como perífrasis, aliteraciones, antítesis y preguntas retóricas. Se trata de un estilo altamente elaborado y artificial que se caracteriza por ser ampuloso y afectado. Al indicarnos que va a asumir el rol real “en la vena del rey Cambises”, Falstaff nos está adelantando que va a hacer una parodia de las formas artificiales, pretendidamente elevadas y –en más de una ocasión– privadas de contenido típicas de la corte.

Ya lo hemos señalado: Shakespeare no elige al azar cómo se expresan sus personajes. En el primer capítulo de esta investigación indicamos que durante el período isabelino se había inaugurado un momento de apreciación de los orígenes germánicos del idioma inglés. Esto, dijimos, llevó a muchos contemporáneos del Bardo a ponderar las palabras monosilábicas deudoras del sajón porque se sentían más “verdaderas” y transparentes (algo que, también apuntamos, aparece en el clownesco personaje del Sir Toby de *Noche de Reyes*). Las frases ampulosas propias de un Cambises son menos honestas que el estilo directo y coloquial de un Falstaff. No es casual, en este sentido, que la primera frase que enuncia Sir John en la obra está compuesta enteramente por monosílabos: “*Now Hal, what time of day is it, lad?*” ([“¿Qué tal, Hal, qué hora del día es?”] *IH4*, 1.2.1), en oposición tanto a la larga perorata agresiva que despliega el príncipe a continuación como al largo y retórico discurso que enuncia el rey Enrique IV en su primera aparición en escena.

Sigamos. Lo que expresa este rey de harapos y remiendos de la obra dentro de la obra es una dura crítica al príncipe Hal y su compañía, con la notable excepción de sí mismo: “Hay virtud en ese Falstaff. Con él continúa, a los demás destiéralos” (*IH4*, 2.4.354-5). Esta afirmación despierta indignación en el príncipe, por lo que ordena un intercambio de roles (¿Hace falta que señalemos nuevamente la artificialidad y fragilidad del monarca?). A pesar de la resistencia de su rollizo amigo, Hal se sienta en el trono y reprende a su hijo (a sí mismo), ahora representado por Falstaff. Pero se reprende a sí mismo... ¡por su amistad con Falstaff! La sarta de insultos no se hace esperar:

Hay un diablo que te persigue bajo la apariencia de un viejo gordo, un tonel humano es tu compañero. ¿Por qué te juntas con ese baúl de humores, con ese arcón trancado de bestialidad, ese paquete hinchado de hidropesías, ese inmenso pellejo de jerez, ese saco relleno de tripas, ese buey de Maningtree asado con morcillas en el vientre,

ese reverendo Vicio, esa Iniquidad con canas, ese Rufián padre, esa Vanidad entrada en años? [...] ¿Para qué valioso, salvo para nada? (*IH4*, 2.4.372-80)

La imagen de Falstaff como el retrato vivo de Marprelate aparece aquí con toda contundencia. El grotesco asume diferentes rostros: el de baúl de humores, el de bestia, el de cuerpo apestando, el de barriga preñada, el de Vicio encarnado, el de viejo borracho. Como sostiene Benjamin Bertram (2009, p. 301), Sir John se nos presenta a la manera de los retratos de Arcimboldo: como un compuesto de materiales que nunca terminan de fusionarse por completo. El cuerpo de Falstaff parece tener una fuerza centrípeta que atrae a todos los elementos festivos que tiene a su alrededor respetando su singularidad, es decir, sin anular las diferencias de cada fragmento.

Probablemente se deba a esta fuerza que los otros personajes tengan una fijación tan recurrente sobre el cuerpo de Falstaff en las tres obras en las que aparece. No se trata de algo progresivo. Por el contrario, es patente desde su primera aparición en la enriada, en la que Hal, luego de escuchar la pregunta de Falstaff por la hora, contesta: “¿Qué diablos tienes tú que ver con la hora del día? A menos que las horas fueran copas de jerez y los minutos pollos asados y los relojes lenguas de alcahuetas y los cuadrantes anuncios de burdeles y el mismísimo bendito sol una linda damisela caliente” (*IH4*, 1.2.5-8). Como su cuerpo es un conjunto grotesco de elementos festivos, el tiempo nada tiene que ver con él (como tampoco tenía que ver con Touchstone). Sir Jack, por su estilo de vida, está reñido con la prolija medición de los relojes que se precisa para la incipiente economía de mercado. Su presencia indica un trastocamiento en la forma de concebir el tiempo que privilegia no la producción, el trabajo y el cultivo, sino la fiesta: la temporalidad se mide en copas de jerez, pollos asados y prostitutas. La noche no está destinada al descanso, así como el día tampoco está reservado para el trabajo. Por eso, el príncipe Hal puede pensar en la compañía de Falstaff como una temporada de vacaciones que luego deberá ser redimida por un tiempo de cuaresma (*IH4*, 1.2.155-77).

Si ponemos foco en este pasaje relativo al cuerpo de Falstaff es porque también pone de manifiesto el descoyunte del tiempo²⁴⁷, algo que puede palpase en otros momentos de la primera parte. Poco antes de la escena del robo, dos porteadores conversan. Uno de ellos dice: “que me cuelguen si no son las cuatro de la mañana” (*IH4*,

²⁴⁷ Con esto queremos decir que hay numerosísimos pasajes que hacen referencia al grotesco cuerpo de Falstaff y que hacer un análisis de cada uno de ellos resultaría repetitivo y tedioso. Lo cierto es que cada vez que Sir John se relaciona con alguien en cualquiera de las tres obras, algún personaje hace algún comentario despectivo sobre su cuerpo y sus prácticas festivas. Nos restringiremos a aludir a aquellos pasajes que contribuyen a nuestra argumentación.

2.1.1), para afirmar un poco más tarde que calcula que deben ser las dos (2.1.27). Más adelante, el rey le dice al príncipe Hal: “Todas las esperanzas puestas en tu futuro [*time*] / se arruinaron y el alma de cada ser humano / profetiza sin falta tu segura caída” (3.2.36-8). Así como el tiempo presente al que alude el porteador parece estar fuera de quicio, el futuro que se espera para Inglaterra también se muestra incierto. Esto se confirma con la inminente guerra que el rey se apresta a librar contra los conjurados. Justo antes de que esta se desate, el rey le espeta al conde de Worcester –uno de sus enemigos–: “¿Queréis desanudar / el nudo ensortijado de tan odiosa guerra, / y volver otra vez a esa órbita obediente / donde vos irradiabais luz limpia y natural, / y no ser nunca más un errante meteoro, / un prodigio que causa temores y un portentoso / de daños destapado sobre tiempos nonatos?” (5.1.15-21). Este desquicio del tiempo que se esboza en la primera parte es confirmado por el Rumor que prologa la segunda:

Abrid bien los oídos, pues ¿cerraréis vosotros
 La válvula auditiva cuando habla alto el Rumor?
 Yo, de oriente al oeste declinante, sin pausa
 Despliego, con el viento por caballo de posta,
 Los actos²⁴⁸ que en la esfera de esta tierra [*ball of earth*] se inician.
 En mis lenguas se montan las calumnias constantes,
 Que en todos los idiomas yo sin falta pronuncio,
 Llenando los oídos humanos de falsías.
 Yo hablo de paz en tanto la hostilidad secreta
 Tras sonrisas de propia protección hiere al mundo [*world*].
 ¿Y quién sino el Rumor, quién sino yo tan solo,
 Prepara pavorosas revistas y defensas,
 En tanto que *al gran año* [*big year*], ya hinchado de otro mal,
 Se lo cree preñado de tanta guerra
 Y no existe tal cosa? Rumor es una flauta
 Soplada por recelos, sospechas, conjeturas,
 Y es tan fácil y tan sencilla de tocar
 Que el embotado monstruo de incontables cabezas,
 La multitud que oscila sin cesar discordante,
 Puede hacerla sonar. ¿Pero acaso hace falta
 Que anatomice así mi conocido cuerpo,
 Entre los de mi casa? (2H4, Inducción.1-22²⁴⁹, énfasis añadido)

El Rumor entra personificado con un traje lleno de lenguas. Es, como Falstaff, un personaje grotesco que alimenta y conforma a ese otro monstruo que es la multitud de incontables cabezas. Al igual que la Fama en la *Eneida* (2014, lib. IV, vv. 171-96), reporta

²⁴⁸ Juego de palabras: los actos son las acciones y las secciones que subdividen la pieza.

²⁴⁹ En la fuente, esta sección no figura como “prólogo” sino como “inducción”. La idea, según anota Giorgio Melchiori en la edición de Cambridge, es hacer una variación que no se limite a anunciar el tema de la obra, sino que lleve directamente a la acción a las y los espectadores. Aclaramos esta cuestión con la intención de ser fieles a la fuente, pero hablaremos de esta sección como “prólogo”, ya que el término “inducción” resulta bastante ajeno a la jerga teatral y puede traer algunas confusiones.

de manera indiscriminada hechos falsos y verdaderos. Por ello, se cree que un año que ya ha sido lo suficientemente malo a causa de la guerra está, a su vez, *preñado* de más inestabilidad. Por eso, surgen las sospechas, las conjeturas y los recelos que siguen dislocando un tiempo ya descoyuntado. El mundo está herido de la hostilidad sostenida por las lenguas de los rumores que recorren una Inglaterra sofocada por la guerra civil. Esas lenguas despliegan falsías cuya verdad o mentira no es puesta en cuestión: lo importante son los efectos que esos rumores tienen para el mundo común. El desorden del tiempo, como vimos en el primer capítulo, es también un desorden del mundo en general.

De hecho, el cuerpo político de la Inglaterra trastocada que retrata Shakespeare está lleno de analogías con el cuerpo físico de Falstaff. Luego de que la segunda escena culminara con el rey reflexionando que “los asuntos entre manos aguardan, / y *el enemigo engorda* mientras los hombres tardan” (*IH4*, 3.2.179-180, énfasis añadido), Falstaff comienza la tercera escena preguntando a Bardolf: “¿no estoy decayendo vilmente desde la última acción? ¿No estoy perdiendo peso? ¿No tiendo a desaparecer?”. La conversación que se despliega a continuación es digna de ser reproducida *in extenso*:

- Bardolf:** Sir Juan, estáis tan consumido que no vais a vivir mucho.
- Falstaff:** Caramba, ahí está. Vamos, cántame una canción de putas para alegrarme. Yo era tan entregado a la virtud como debe serlo un caballero; suficientemente virtuoso; juraba poco; no jugaba a los dados más de siete veces... a la semana; iba a las casas de putas apenas una vez cada quince... minutos; pagué el dinero que me prestaban... en tres o cuatro ocasiones; llevaba un buen compás de vida; y ahora vivo fuera de todo orden [*out of all order*], fuera de todo compás [*out of all compass*].
- Bardolf:** Caray, estáis tan gordo, sir Juan, que necesariamente tenéis que quedar fuera de todo compás, todo compás razonable [*out of all reasonable compass*], Sir Juan. (*IH4*, 3.3.9-17)

Hay varias cuestiones interesantes en este pasaje. Falstaff comienza esta escena siendo autoindulgente: hace de su antiguo virtuosismo un hecho y endilga a las malas compañías la perdición de su alma y su persona. Pero enseguida se convierte a sí mismo en objeto de burla. Falstaff se ríe de la pompa de la corte y también se ríe de sí mismo. Como remarca David Ellis, Sir Jack nos recuerda que, si bien muchas veces nos reímos *de* otros, también podemos reír *con* otros e incluso de nosotros mismos (2005, pp. 97-8). El reconocimiento de que hay algo gracioso *en* nosotros puede ayudarnos a lidiar con aquello que los otros consideran que es objeto de burla. Para retomar la retórica de Heller a la que apelamos en el tercer capítulo, Falstaff nos muestra cómo lidiar con el hiato entre

el *a priori* genético y el social-cultural, es decir, con el dolor de no poder cumplir con todas las expectativas que el mundo tiene puestas en nosotros. Y esto lo logra gracias a su ingenio:

Hombres de todo tipo se toman como un orgullo hacer chanzas sobre mí. El cerebro de este necio compuesto de arcilla, el hombre [*this foolish compounded clay-man*], no es capaz de inventar nada que provoque risa como no sea lo que invento yo o se inventa sobre mí. No solo tengo ingenio [*wit*], sino que soy la causa de que otros tengan ingenio. (2H4, 1.2.4-7)

El ingenio del bufón es el epicentro de las risas a lo largo de las tres obras. Es su ingenio el que mueve a la carcajada, sea porque se ríen de él o porque lo hacen con él. Ahora bien, si Falstaff fuera solamente un personaje bufonesco, esto sería completamente esperable. Pero no debemos olvidar que este bufón es también un *Sir*. La sola existencia de un noble con las características de Falstaff da cuenta de un sistema en desintegración, algo que se exalta cuando Sir John hace de su camarada Bardolf el “Caballero [*Knight*] de la Ardiente Lámpara” (1H4, 3.3.20). El bufón, cuya decadencia es puesta de manifiesto al comienzo de este intercambio, es una analogía y una parodia de un cuerpo político decrepito. Los antiguos símbolos (los *Sirs*, los *Knights*, los reyes y príncipes) están perdiendo su antiguo significado. El orden (*compass*) está fuera de sí porque el cuerpo ha perdido su antigua proporción (*reasonable compass*). Estamos, por supuesto, frente a un juego de palabras: *compass* es el orden y la circunferencia de una barriga.

No parece casual, entonces, que el conde de Worcester exponga su defensa ante el rey alegando: “Nutrido de nosotros os abultasteis tanto / que nuestro amor no osaba ni estar a vuestra vista / por miedo a ser tragado” (1H4, 5.1.62-4, énfasis añadido). El cuerpo político, al igual que el cuerpo de Falstaff, traga todo lo que tiene a su alrededor. Pero hay una diferencia fundamental. La Inglaterra encabezada por Enrique IV engulle para eliminar toda disidencia: no puede tolerar una insurrección en su seno. Por el contrario, como sostiene Benjamin Bertram, Sir John encarna los placeres sensuales no productivos que el cuerpo político busca regular o eliminar (2009, pp. 299-305). El cuerpo político no puede tolerar en su interior a los necios que juzgan al mundo de una manera diferente a la esperada: necesita que los individuos se ajusten a regla para mantener la salud del conjunto²⁵⁰. El cuerpo de Falstaff, por el contrario, abraza todo lo que puede resultar

²⁵⁰ Una vez más, Shakespeare parece anticipar en medio siglo la apuesta política de Thomas Hobbes, quien cristalizará una de las primeras grandes teorías sobre la soberanía. En la introducción a su *Leviatán* sostiene: “Por medio del arte se crea ese gran Leviatán llamado República o Estado (en latín *Civitas*), que no es sino un hombre artificial, aunque de mayor estatura y fuerza que el natural, para cuya protección y defensa fue destinado; y en el cual la *soberanía* es un *alma* artificial, que da vida y movimiento a todo el cuerpo; [...]

disruptivo porque, como ya dijimos, responde al tiempo festivo y no al productivo. Resulta notable que el bufón parezca consciente de todo este campo analógico del que estamos hablando. En la segunda parte, Sir Jack recita unas palabras que parodian los tratados de medicina de la época para justificar la importancia del consumo de jerez para conservar un buen equilibrio humoral e impedir que los jóvenes se vuelvan necios y cobardes. El alcohol, según este personaje, produce dos operaciones: evacúa los vapores necios del cerebro para convertir en inteligente y rápido a cualquiera que lo consuma y calienta la sangre para fomentar la valentía. De este modo,

Ilumina la cara, que como un faro le advierte a todo el resto de este *pequeño reino*, el hombre, que se arme; y entonces los vitales comunes y pequeños espíritus de tierra adentro se me convocan en torno al capitán, el corazón, que, *inmenso y henchido* por esta comitiva, lleva a cualquier hecho de coraje; y ese valor viene del jerez. [...] De allí viene que el príncipe Harry sea valiente; porque a la sangre fría que heredó naturalmente de su padre, él, como a una tierra magra, estéril y baldía, la ha abonado, labrado y cultivado con el excelente empeño del buen beber y una buena provisión de *fértil jerez*, y así se ha vuelto ardoroso y valiente. Si yo tuviera mil hijos, el primer principio humano que les enseñaría sería abjurar de pociones suaves y hacerse adictos al jerez. (2H4, 4.1.455-72, énfasis añadido)²⁵¹

La hinchazón del corazón, lejos de percibirse como un serio problema de salud, se interpreta como un signo de valentía. El cuerpo sobrio y comedido se transforma en una tierra baldía que sólo puede modificarse con el nutritivo abono que aporta el jerez. El consumo del alcohol pasa a ser un principio humano que debería seguir todo hombre de bien. Para Bertram, “esta estrategia cómica choca con la lógica de la organización social

la *concordia* es la *salud*; la *sedición*, la *enfermedad* y la *guerra civil*, la *muerte*” (2019, pp. 8-9, el énfasis es del autor). Desde la perspectiva de la soberanía, la salud del cuerpo político depende de la concordia entre las partes: por analogía con el cuerpo humano, se requiere que cada uno de los miembros que lo componen se ocupe adecuadamente de la función que le ha tocado. Para Falstaff, todo esto es indistinto. Como vimos en el primer capítulo, el funcionamiento de la fiesta está reñido con las lógicas de funcionamiento habituales. Dicho de otro modo, se espera que los individuos se salgan de sus procedimientos cotidianos y predecibles, que se liberen de los constreñimientos de la vida cotidiana. De todos modos, vale aclarar que la analogía entre el cuerpo humano y el político se modifica con la mirada mercantilista del siglo XVII. Queremos decir que cuando Shakespeare habla de la salud del cuerpo político y la liga a la cuestión de la riqueza y la industriosisidad, todavía tiene en mente un equilibrio interno con miras al bien común, reñido con las prácticas acumulativas, monopólicas y usurarias de individuos que buscan enriquecerse del comercio interno y externo. Esta mirada se modifica notablemente a partir de la década de 1620 con la publicación de varios textos con tinte mercantil que buscan hacer de las *commodities* privadas la materia prima del bienestar del *Commonwealth*. De este modo, se comenzará a privilegiar no tanto el consumo interno de lo producido al interior de la nación, sino el comercio externo y la acumulación libre de restricciones de los individuos. Parte de esta transformación puede verse en el *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil* de John Locke y, particularmente, en el enfoque que adopta para tratar la cuestión de la propiedad (2018, Capítulo V, especialmente §§ 47-51). Sobre el vínculo entre estas transformaciones económicas y las obras que aquí analizamos, puede revisarse el ya citado artículo de Bertram (2009) o, para un abordaje más amplio, el libro de Jonathan Gil Harris (2004).

²⁵¹ Sigo la división escénica que propone Giorgio Melchiori en la edición de Cambridge. Hay controversias al respecto desde las ediciones de Edward Capell del siglo XVIII. Otras ediciones sitúan este pasaje en 4.2.103-21.

colectiva en una época en la que el placer y la virtud solían situarse en campos opuestos y hostiles” (2009, p. 297). Lo hemos dicho: Falstaff está reñido tanto con los valores caballerescos que progresivamente se van dejando atrás (como el honor, la valentía y la virtud) como con los valores protocapitalistas que comienzan a asomar (como la productividad). Estos dos universos de valores miran con desagrado al mundo del placer porque este hace tambalear sus pilares. Un hombre dedicado a los placeres no puede ser honorable ni productivo. En este sentido, Sir John es, como dice el príncipe Hal, un “globo terráqueo [*globe*] con continentes pecaminosos” (2*HA*, 2.4.233).

Sir Jack es, entonces, un *distracted globe*²⁵². Con su fuerza centrípeta festiva, atrae todos los elementos típicos del carnaval: la inversión, la degradación, el grotesco y la risa. Es el protagonista de una obra dentro de la obra que lo convierte en el rey de Inglaterra y en su heredero de forma sucesiva, destroza el significado de los símbolos que requiere la majestad de la soberanía y pone en cuestión los sistemas de valores que sostienen al mundo medieval y al protomercantil. Falstaff privilegia la vida por sobre todas las cosas, por eso es capaz de “revivir” más de una vez. Por eso, también, puede convertir al jerez en el sustento principal de un reino: “el placer de comer y beber en compañía crea nuevas posibilidades para la conformación de lazos sociales que no estén basados en las jerarquías fijas de una comunidad orgánica” (Bertram, 2009, p. 305). La lógica falstaffiana desbarata el orden que requiere el organismo político para su correcto funcionamiento ya que pretende que las partes que lo conforman no se anquilosen en el desarrollo de una función específica. Contra la idea del honor y la virtud medieval, y contra la idea de la productividad y la austeridad mercantil, Sir John se erige como un personaje desproporcionado, grotesco y jocoso que impide las totalizaciones y las uniformidades. Es un retrato manierista que reúne elementos dispersos sin fusionarlos ni aplastarlos, sino que los incorpora respetando sus singularidades. Y ese retrato no solo muestra lo bello en lo feo, sino que expresa la simultaneidad de la vida y la muerte, la risa y el miedo, lo femenino y lo masculino, la locura y la razón. El cuerpo político naciente, que busca fundarse sobre la autoridad soberana y la industriosisidad mercantil, necesita con urgencia la expulsión de este monstruoso conjunto de desproporciones.

²⁵² Hacemos referencia a la frase hamletiana que analizamos oportunamente en el primer capítulo de esta tesis y a la que hemos aludido con recurrencia: “¿Qué te recuerde? –le dice el joven príncipe al espectro de su padre– / Por siempre, desventurado espectro, / mientras la memoria tenga un sitio / en este globo trastornado [*distracted globe*]” (*Ham.*, 1.5.95-7).

Sir Jack resignifica todas las diatribas que le dirigen: “Si es pecado ser viejo y alegre, más de un viejo que conozco está condenado” (*IH4*, 2.4.391-2). Niega las críticas de Hal y se redefine: dulce, amable, leal y valiente. Y por eso en la obra dentro de la obra ruego, disfrazado de príncipe, al príncipe que se había disfrazado del rey: “A él [a él: a Falstaff] no lo destierres de la compañía de tu Harry; desterrad al rollizo Jack, y desterrarás al mundo entero” (*IH4*, 2.4.397-8). Atrapados en la escena cómica, como espectadores de esta duplicación teatral típica de la comedia, tratamos de no prestar atención a la respuesta de Hal: “Lo destierro, voy a desterrarlo” (*IH4*, 2.4.399). La desdeñamos como si se tratara de un ruido molesto. A fin de cuentas, ¿quién podría ser tan cruel con un amigo? Pero sabemos que, efectivamente, esto es lo que sucederá al final de la segunda parte de *Enrique IV*.

Allí, el otrora príncipe Hal, ahora devenido Enrique V, le espetará a Falstaff:

No te conozco, viejo. Ponte pues a rezar.
 ¡Qué mal le van las canas a un necio [*fool*] y a un bufón [*jester*]!
 Largo soñé con alguien semejante,
 Así de harto, de inflado, de viejo y de sacrílego.
 Pero ahora, al despertarme, yo desprecio ese sueño. [...]
 No asumas que soy ahora lo mismo que antes fui;
 Porque bien sabe Dios, y ha de notarlo el mundo,
 Que a mi ser anterior ya de mí lo aparté,
 Tal como haré con quienes me hacían compañía.
 Cuando de veras oigas que yo soy el que era antes,
 Búscame y volverás a ser lo que antes fuiste,
 El nutriente y tutor de todas mis revueltas.
 Te destierro hasta entonces, bajo pena de muerte,
 Como hice con el resto de los que me desviaban,
 A diez millas de nuestra persona como mínimo. (*2H4*, 5.5.43-61)

El rey no puede mantener a Falstaff y sus seguidores a su lado si pretende ejercer su rol de manera adecuada. Lo identifica como “el nutriente y el tutor de [sus] revueltas” y lo destierra en tiempo y espacio: por diez millas hasta que se reforme. Aunque el nuevo rey le otorga a su viejo amigo una pensión, eso no garantiza la vida del bufón. La siguiente referencia a Falstaff será en *Enrique V*, cuando se nos anuncie que ha muerto de tristeza. Recuperando la retórica de Harold Bloom, podemos decir que Falstaff está fuera de lugar en los dramas históricos shakesperianos (2020, p. 175), algo que se repite en todos los bufones que analizamos. Como habrá de enseñarnos Thomas Hobbes unos cincuenta años después, la soberanía no puede permitir la conjura de los necios (*fools*), que son quienes hacen temblar la tercera ley de naturaleza, la de la justicia. Como hemos mostrado unas líneas más arriba, este bufón (*jester*) que es Falstaff es capaz de mostrar la artificialidad de la jerarquía y la fragilidad de sí mismo y de su viejo amigo, ahora devenido rey. Es

preciso que la bufonería sea expulsada. Bien. ¿Pero qué nos ha dejado? Diremos algo sobre esto en un momento. Pero antes nos quedan por abordar dos últimos asuntos.

En primer lugar, la cuestión de “los dos padres del (futuro) rey”. El príncipe Hal, en efecto, tiene o elige tener dos figuras paternas: el rey Enrique IV y el propio Falstaff. Hasta el momento en el que es convocado por la muerte de su padre biológico para asumir su papel real, su preferencia está puesta en el bufón. Hal entiende que su amistad con él es un período de vacaciones y también de aprendizaje necesario para prepararse adecuadamente para su futuro trabajo como rey (*IH4*, 1.2.155-77). Es posible que esta nutrida formación en las tabernas y en las calles le haya proporcionado un mejor conocimiento de su pueblo y sus necesidades, al tiempo que lo convertía en un monarca medido y astuto. Podría decirse que Hal es el único personaje de la dramaturgia shakesperiana que se comporta como un Maquiavelo, en el mejor de los sentidos: durante el día de su juventud conoció, bromeó, se emborrachó, conversó y compartió con el pueblo, para, por la noche (en su madurez), cambiar sus vestiduras y ocuparse de los asuntos políticos²⁵³. Ningún otro monarca de la dramaturgia shakesperiana se presenta con semejante astucia, flexibilidad y comprensión de los imprevistos de su propia preparación como el hombre de Estado que está destinado a ser.

Enrique IV en las dos obras, Hotspur en la primera y la corte francesa en *Enrique V* fallan sistemáticamente en ver esto. Desdeñan el pasado festivo de Hal y subestiman, debido a ello, su capacidad. El rey llega incluso a desear que su hijo fuera el joven Henry Percy por su gallardía y honor (*IH4*, 1.1.77-89). Esta desconfianza se refuerza al describir al príncipe como el “compañero de las calles vulgares” y por haberse regalado “por completo a la plebe” (*IH4*, 3.2.68-9). Enrique IV piensa que esa sobreexposición de su hijo a los ojos del pueblo es lo que ha rebajado la majestad, sin reparar en que ha sido él mismo quien puso en funcionamiento el lento pero sostenido desgaste de la mística monárquica. El endiosado Hotspur, en realidad, es heredero de una época que ya se presenta como vetusta. Es eso lo que le hace tener una pésima lectura de la situación que

²⁵³ Estamos aludiendo, claro, a la famosísima carta que Maquiavelo dirige a su amigo Francesco Vettori, fechada el 10 de diciembre de 1513: “Me levanto a la mañana con el sol, y me voy a un bosque mío que hice talar, donde permanezco dos horas para ver las obras del día anterior y para pasar el tiempo con esos leñadores, que siempre traen alguna desgracia entre manos, o entre ellos, o con los vecinos. [...] Una vez que he comido, regreso a la hostería; aquí, generalmente, se encuentra el mesonero, un carnicero, un molinero, dos ladrilleros. Con estos me transformo en un bribón por toda la jornada jugando naipes [...] y luego nacen mil litigios e infinitos despechos de palabras injuriosas. [...] Al llegar la noche, regreso a casa y entro en mi escritorio; y en el umbral me quito ese vestido cotidiano, lleno de barro y de lodo, y me pongo ropas reales y curiales; y nuevamente vestido como se condice, entro en las antiguas cortes de los hombres antiguos; recibido amorosamente por ellos, me nutro de ese alimento que es solamente mío y para el que nací” (2010, pp. 321-323).

vive. Poco antes de que se desate la guerra civil, en lugar de preocuparse por la ausencia de su padre y sus soldados, dice que esta desafortunada situación “otorga mejor lustre y prestigio”: se gane o se pierda, luchar con menos hombres por una causa patriótica resulta mucho más honorable (*IH4*, 4.1.75-83). Por su parte, el Delfín de Francia de *Enrique V* tilda al novel rey de “vano, aturdido, hueco y caprichoso” (*H5*, 2.4.28). Como es sabido, el rey de Inglaterra gana la batalla contra los franceses y el mismísimo duque de Borgoña termina admitiendo que, a pesar de la fertilidad del suelo de Francia, sus campos están llenos de hierbas salvajes (*H5*, 5.2.33-62)²⁵⁴. Enrique V no solo logra demostrar que todos ellos estaban equivocados, sino que supera toda expectativa: consigue firmar la paz con Francia y se convierte en el heredero de ese reino al contraer matrimonio con Catalina. Ese joven manchado por el Rumor que da comienzo a la segunda parte logra lo inesperado: mantener y acrecentar su dominio, alcanzando una paz que no volverá a trastocarse hasta el reinado de Enrique VI.

El segundo asunto que nos quedaba por abordar en relación con el pasaje que anuncia la expulsión de Falstaff apunta al vínculo que el príncipe tiene con el bufón. Como ya hemos señalado, este lazo resulta disruptivo en muchos sentidos: nos indica que las esferas pública y privada están íntimamente interconectadas, señala los límites del orden reputado como natural al mostrarnos a un viejo que necesita ser mantenido y protegido por un joven, muestra la amistad improbable entre el eslabón más bajo y el más alto de la jerarquía social, pone en cuestión el sentido y el valor de las costumbres y el significado de las palabras y permite el ingreso de la fiesta a la corte, lo que pone de manifiesto sus interdependencias y sus limitaciones en el campo de la acción. Dicho de manera breve: la amistad que Hal tiene con Falstaff nos sirve para pensar que ningún orden es definitivo ni “cierra” por completo, que es posible construir vínculos más libres, menos estructurados, abiertos a la contingencia y al afecto del otro por lo que es.

Sí. No deja de ser cierto que el príncipe Hal termina desterrando al bufón. La explicación de este destierro la proporciona el enemigo de Hal, el joven Percy Hotspur, antes de morir en un fregonazo de lucidez: “el pensar, esclavo de la vida, la vida / Bufón del tiempo, el tiempo, que es quien controla el mundo, / deben tener un fin” (*IH4*, 5.4.80-2). Leamos con cuidado: el pensar es esclavo de la vida o, dicho al revés, solo podemos

²⁵⁴ Por supuesto, estamos ante una metáfora: Francia tiene todo para alcanzar la paz, pero el exceso de ocio, la falta de disciplina y las malas decisiones han plagado su territorio de rebeldía. Recuérdese, en relación con esto, la corona que el rey Lear hace para sí mismo cuando ya ha perdido la cordura: en ella también están las malas hierbas que enumera Borgoña. Cf. nota 93.

pensar si estamos vivos. La vida, a su vez, es el bufón del tiempo. Como vimos en este recorrido, el bufón es, en efecto, el embajador de la vida, quien considera qué es lo que debemos preservar para seguir disfrutando de nuestra frágil condición corporal. Pero, a su vez, es quien señala de manera franca la crisis que está atravesando el tiempo. El tiempo, por su parte, es quien controla al mundo, quien lo ordena y le da significado a lo que acontece en su seno²⁵⁵. ¿Pero qué sucede si la vida, bufón del tiempo, señala la crisis de su amo el tiempo? ¿Qué sucede con el mundo? ¿Cómo puede el tiempo en crisis controlar y dar sentido al mundo? El joven Hotspur estaba profetizando el futuro de Falstaff: es necesario desterrar al bufón, esto es, desterrar a la vida, para que el tiempo pueda construir ficciones con las que ordenar al mundo.

Pero hay algo que ni el tiempo, ni el mundo, ni el rey Enrique V y su orden pueden evitar. El bufón pertenece, por derecho propio, al mundo de la fiesta y al carnaval. Y si algo nos enseña el carnaval es que la muerte no es algo definitivo: Falstaff encontrará formas de volver para reclamar su inclusión en mundos más humanos en los que se permita que la vida y su fragilidad vuelvan a ser el centro de la fiesta.

Recapitulación

A lo largo de este capítulo vimos cómo Falstaff condensa muchas de las características propias de otros bufones que analizamos. Cuando su amigo Hal corre peligro es capaz de adoptar la máscara de la seriedad a tono con la preocupación, incluso bajo el riesgo de “aguar” la fiesta de la taberna. Si bien la escena sigue en tono festivo, el

²⁵⁵ Unos años antes de la primera puesta en escena de las obras que aquí analizamos, Shakespeare había propuesto otras relaciones complementarias que mantiene el Tiempo y que permiten completar esta corte de abstracciones. En *La violación de Lucrecia* (1594) se dice que el Tiempo es lacayo de la Eternidad, pareja de la Noche y amo de la Oportunidad (*RL*, vv. 925-67, respetamos las mayúsculas que usa Shakespeare para ontologizar estas abstracciones). En relación con la primera abstracción, Shakespeare esbozó un año más tarde una definición de “eternidad” por boca de Teseo en *Sueño*: “¿Qué mascaradas y qué bailes / habrán de consumir la eternidad / de tres horas, que va desde la cena / al tiempo de acostarse?” (*MND*, 5.1.31-3). El rey de Atenas hace de tres horas una eternidad, porque es el tiempo de espera entre el matrimonio y su consumación. En este sentido, la Eternidad es el ansia, el momento previo a la concreción del deseo, es un tormento que solo puede ser aliviado por la comedia. En esa espera tortuosa, el Tiempo no pasa con su velocidad habitual. O, dicho de otra forma, el Tiempo no rige, sino que es el lacayo de la Eternidad. A su vez, el Tiempo es pareja de la Noche. En el primer capítulo de esta investigación discurrimos lo suficiente sobre el carácter festivo propio de la noche. No obstante, Lucrecia señala otro costado: la Noche es el momento en el que se cometen los crímenes, aprovechando el anonimato de la máscara natural de la oscuridad. El Tiempo, entonces, es inevitablemente cómplice de estos acontecimientos. Si bien su oficio es “frenar lo odioso” (*RL*, v. 937), también permite que su lacaya la Oportunidad abra el camino a los malhechores. Es este tiempo corrompido, repetamos, el que controla el mundo. Afortunadamente, cuenta con un bufón (la Vida) que puede hacer de él un soberano menos sombrío. Pero probablemente eso solo sea posible si escucha las verdades que la Vida enuncia gracias a su esclavo el Pensar.

bufón accede a cumplir distintos roles en la obra dentro de la obra para que el joven príncipe pueda ensayar estrategias para responder a su enardecido padre. Si es necesario, Sir Jack es capaz de poner en funcionamiento una terapéutica del dolor que ayude a su mejor amigo. Falstaff es también un gran corruptor de palabras y un sutil satirista: modifica palabras, proverbios y expresiones de una manera jocosa y frecuentemente con un sentido sexual. Esto contribuye a una sostenida degradación de la corte del rey Enrique IV y de los valores medievales del joven y pretencioso Hotspur. Gracias a estos recursos puede alzarse también como un gran consejero para el futuro rey Enrique V, a quien le muestra su forma de ver el mundo, aunque esta sea una “manera coloreada”. Falstaff es el germen del *fool* de Lear, Touchstone y Feste, pero también de otros personajes con tintes festivos como Sir Toby, Maria, Jaques, Kent o Edgar. Si no hubiera muerto, podría haber viajado a Dinamarca a trabajar de sepulturero y darle al joven Hamlet algunas claves de comprensión de todo lo que estaba sucediendo.

Falstaff es, entonces, el germen de otros personajes festivos. ¿Por qué decidimos concluir y no iniciar con él la investigación? Pues porque nos interesaba resaltar con los otros tres personajes las tres características que dijimos que eran propias de los bufones: el *fool* de Lear pone en funcionamiento como nadie la terapéutica del dolor, Touchstone degrada el mundo como ninguno y Feste es el mejor consejero y *truth-teller* que podríamos pedir. Falstaff tal vez no llega a la “sofisticación” de estos personajes, pero sí muestra cómo la bufonería fue capaz (en tiempos menos mercantilizados y más festivos) de actuar de manera grotesca. En Falstaff vemos todas las características entremezcladas y una fusión de los binarismos que pretenden ordenar el mundo: razón y locura, ingenio y tontería, belleza y fealdad, crueldad y bonhomía, masculino y femenino, artificio y naturaleza, mente y cuerpo, llanto y risa, muerte y vida. Falstaff nos invita a privilegiar la vida, es cierto, pero también nos muestra que no hay separaciones taxativas o dicotómicas entre los términos de estos binomios. El *fool* de Lear, Touchstone y Feste buscaron mostrarnos esto mismo de otras maneras, pero aprendieron sus formas de este infinito padre putativo.

Todos fueron expulsados de una u otra manera. El destierro más cruel es, sin dudas, el de Falstaff. ¿Por qué fue necesario que se diera de esta manera? ¿Cómo podemos vincular estos destierros bufonescos? Algo hemos dicho al respecto, pero nos ocuparemos de responder estos interrogantes abiertos en las conclusiones.

Conclusiones

¿Es este el final prometido? Reflexiones para una reivindicación de la bufonería

No todo el tiempo es igual.

Ovidio

Hay una hermosa expresión que Juan José Saer legó en su obra y que resume literariamente el desarrollo teórico que hicimos en esta investigación: “la razón no siempre expresa lo óptimo de la humanidad”. Una de las mayores pretensiones de los poderosos –nos enseña Saer en *Las nubes*– es la de encarnar la razón. Pero la locura hace peligrar ese anhelo debido al hecho fundamental de que es constitutivamente ingobernable. La locura pone en riesgo todo el edificio de la razón porque, “por el solo hecho de existir, vuelve a la verdad problemática”. Esta investigación fue un esfuerzo teórico que buscó pensar algunas experiencias que hacen problemáticas a las verdades de nuestro mundo compartido.

En la introducción partimos del dato difícilmente refutable de que estamos atravesando –social y políticamente hablando– tiempos de crisis, a los que se les suma la dificultad de que no alcanzan las respuestas tradicionales a las que solíamos apelar. Escuchamos una y otra vez que debemos someternos a un tiempo de seriedad y austeridad, algo que se presenta como necesario después de haber vivido una presunta fiesta. Lo que escuchamos, para respetar la retórica que hemos usado a lo largo de este escrito, es que es preciso que advenga la cuaresma que sigue al carnaval y que pretender otra cosa sería una locura. Cuando iniciamos esta investigación, nos resultaba curiosa la repetición por parte de los discursos legitimadores del capitalismo en el mundo y en la Argentina de ciertos conceptos e ideas que ya estaban reverberando en el momento en el que esta lógica de producción económica y política comenzaba a desplegarse. Lo que se buscó hacer aquí fue, entonces, volver sobre esos conceptos e ideas para pensarlos con más cuidado. O, dicho de otro modo, buscar en la teoría herramientas analíticas que consideramos valiosas para pensar críticamente nuestro presente.

Estamos sin dudas ante un momento en el que el capitalismo –como sistema que ordenó las sociedades y los modos de pensar el mundo desde los tiempos de Shakespeare

hasta nuestros días– se ajusta una vez más sobre sí mismo y refuerza lógicas excluyentes y proscriptoras de experiencias comunitarias y festivas. En las primeras líneas de esta tesis supusimos que valía la pena volver sobre aquellos años de fundación del capitalismo donde apareció un discurso de la ley frente a la fiesta, de la razón frente a la locura y del sacrificio frente a la experiencia caótica y riente del carnaval y la bufonería. Consideramos que valía la pena volver a ese tiempo originario para revisar un momento de crisis (es decir, de desbarajuste de la historia, de desquicio del tiempo y de puesta al revés del mundo) para estudiar cómo se construyeron los discursos de un primer capitalismo, o, dicho de otro modo, para revisar las primeras formas en las que se construyó una razón instrumental al servicio de un nuevo orden legal y estatal. Pero además nos interesaba mostrar cómo frente a ese discurso apareció una figura, la del bufón, que, justamente porque se mostró como contrafigura del discurso del orden que se estaba imponiendo, tenía cosas para decir sobre la naturaleza de lo político como tal. Como dijimos desde el comienzo y fuimos comprobando a medida que fue avanzando nuestra investigación, el mundo está constitutivamente fuera de quicio. Pero hay momentos en la historia en los que ese desquicio del tiempo busca encausarse a partir de discursos y acciones políticas, económicas y científicas. En esos momentos también aparecen unos sujetos llamados bufones que dicen cosas diferentes a aquellas que busca imponer ese discurso del poder. Por ese motivo, pensamos que en las prácticas de aquellos bufones que Shakespeare encontró en las plazas y en las cortes (y que convirtió en personajes de su dramaturgia) hay algo que hoy vale la pena escuchar en relación con el desquicio de nuestro propio tiempo.

La hipótesis con la que partimos apuntó principalmente a la producción simbólico-cultural del período, sin que ello implicara desatender por completo datos económicos y políticos. Consideramos adecuado echar mano a una forma de producción muy difundida que lograba condensar como ninguna otra las grandes discusiones de la época: el teatro. Desde nuestra perspectiva, esta manifestación cultural es una herramienta útil para pensar la experiencia política. Esto, por un lado, porque pone en escena dos formas fundamentales de acercarse y comprender la acción humana: la tragedia y la comedia. La primera es un relato estetizado del conflicto y la fragilidad que nos constituye como seres humanos, mientras que la segunda aporta claves valiosas para dar respuestas no sacrificiales a esos conflictos que, inevitablemente, también aparecen de maneras grotescas. Tragedia y comedia, dijimos, pueden constituir prismas de comprensión de la acción humana. Pero, además, el teatro tiene la enorme ventaja de contar con una versión

estetizada de los personajes que hipotetizamos que condensan una forma alternativa y no sacrificial de pensar la crisis, a saber, los bufones. Ellos son los verdaderos herederos del mundo festivo que pretendía ser clausurado por los movimientos de Reforma y Contrarreforma y por la incipiente forma política del Estado nacional. Aquí no hablamos metafóricamente de la fiesta, sino que apuntamos a un fenómeno social muy concreto.

En el primer capítulo nos dedicamos a estudiar con cuidado a la fiesta y el carnaval, patria de las y los bufones. Vimos que se festejaban distintos tipos de celebraciones dependiendo del lugar que se ocupara en la jerarquía social. De todos modos, también constatamos que esa jerarquía –tan rígida en tiempos medievales– estallaba por los aires durante la fiesta. El mundo conocido quedaba completamente trastornado: el orden de la semejanza que primaba en la vida cotidiana dejaba de regir, lo que provocaba una perturbación en la metáfora de la cadena del ser que ayudaba a comprender el orden normal. Seamos claros: aunque hoy día entendamos esta cadena (o escalera) como una metáfora, en tiempos medievales era pensado como una verdadera estructura metafísica que repercutía en el plano ontológico. De este modo, una perturbación en uno de los eslabones podía tener efectos en el conjunto del mundo material. En la fiesta, entonces, se alteraba todo orden: social, lingüístico, moral y genérico. Esta situación es, por supuesto, problemática. No pretendemos con nuestra investigación hacer del mundo una fiesta perpetua (Feste ya nos ha enseñado los problemas de una propuesta así). Simplemente nos interesa este fenómeno cultural porque nos muestra que todo lo que creemos que es de un modo u otro puede, en el contexto adecuado, ser cuestionado. Nos interesa, entonces, el eco que deja resonando el gesto festivo.

De estos ecos nos ocupamos particularmente de tres: el grotesco, la locura y los bufones. El primero, según estudiamos, es un movimiento que tiene sus inicios en la arquitectura romana y que fue mirado con aprehensión por los intelectuales de la época. En su versión pictórica, el grotesco mostraba figuras imposibles: tallos que soportaban el peso de un hombre o insectos que se fusionaban con animales. Dijimos que estas figuras mostraban un mundo distinto al conocido y, gracias a ello, invitaban a la imaginación y a la fantasía a pergeñar un orden diferente. El grotesco fue recuperado durante el Renacimiento por Rafael y luego incorporado de maneras creativas por otros artistas plásticos como Arcimboldo, el Bosco o Brueghel el Viejo. Vimos en los cuadros no solo la coexistencia de lo bello y lo feo, sino la convivencia simultánea de los pares dicotómicos con los que se pretende ordenar el mundo común. No creemos que haya sido

casual que, en este momento histórico en el que la fiesta alcanzaba su cénit (al menos si seguimos los estudios de Bajtín), el grotesco que caracterizaba las celebraciones haya encontrado un hogar en el arte pictórico. Su ingreso al campo literario fue un poco más tarde, “Controversia Marprelate” mediante. Shakespeare recién comenzaba a escribir cuando sucedió esta lucha literaria de ingenios, pero sin dudas la conoció al detalle, ya que tuvo capturada la escena londinense durante dos años. Gracias a esta controversia, el grotesco entró a la literatura inglesa y permitió una mayor densidad en la construcción de los personajes, como hemos comprobado en los textos shakesperianos.

De hecho, como vimos en el último apartado del primer capítulo, el trastocamiento literario que habilitó el uso del grotesco puede constatarse en toda la dramaturgia del Bardo. El “mundo patas arriba” típico de la fiesta se condensa en una de las frases probablemente más citadas de Shakespeare: *the time is out of joint*. Esa polisémica sentencia hamletiana junto con el sugerente sintagma *distracted globe* ocuparon varias líneas de esta investigación. Vimos cómo los trastocamientos esperables en una tragedia también pueden constatarse en las comedias, comedias sombrías (o *problem plays*) y en los dramas históricos. Pero si el trastocamiento es una herencia del mundo festivo de la *Merry England*, entonces podemos hablar de una estructura cómica que atraviesa toda la dramaturgia shakesperiana. Siguiendo a Susan Snyder propusimos, entonces, que William Shakespeare se vale de herramientas cómicas no para meramente aportar un alivio a un escenario sumamente opresivo (aunque en más de una ocasión operen de esa manera), sino principalmente para acentuar los rasgos de la tragedia. Lo cómico en Shakespeare es grotesco. Al igual que la risa carnavalesca, los recursos cómicos (como los bufones) son ambivalentes y, por ese motivo, las carcajadas que despierta una escena cómica nunca son una reacción sencilla: no es una simple risa alegre y tampoco es una risa satírica negativa que señala las falencias de otro. La risa que se abre en las obras shakesperianas nos obliga a preguntarnos de qué nos estamos riendo y, así, cuestionar nuestras propias estructuras. Si tragedia y comedia son, como propusimos, prismas pertinentes para comprender la acción humana, esta operación que realiza Shakespeare nos permite advertir que el mundo común es mucho más complejo que lo que la razón despierta, el cálculo y la industriiosidad mercantil nos hacen creer. Si la tragedia ponía el foco en la fragilidad como elemento constitutivo de la humanidad, la comedia vuelve a poner el foco en ella para mostrarnos otras formas de abordarla y comprenderla. Los trastocamientos típicamente festivos habían comenzado a filtrarse en el mundo de lo cotidiano y las obras teatrales ayudaban a pensar los acontecimientos. La crisis era un

dato para Shakespeare del mismo modo que lo es en nuestro tiempo, tan distinto y lejano al del Bardo, pero a la vez tan similar y cercano.

El segundo eco festivo que trabajamos un poco más en profundidad fue la locura. Seguimos tratados médicos, ensayos filosóficos, representaciones pictóricas y dimos cuenta de un caso histórico para constatar que, durante el período isabelino y jacobeo, la locura en su versión patológica se había convertido en una gran preocupación. Dimos cuenta de ella desde la perspectiva biológica, religiosa y anímica. Si la locura nos interesó particularmente fue porque los bufones profesionales que actuaban sobre los tablados (pero que también lo hacían en las cortes y en las fiestas) eran considerados “locos artificiales”, es decir, personas graciosas que usaban la locura como herramienta para hacer reír. Esa locura les proporcionaba la máscara que necesitaban para poder hablar libremente: nadie debería enojarse por los dichos de un loco. Pues bien, para comprender mejor esta locura artificial, nos ocupamos de revisar distintas versiones de la locura patológica y pusimos el acento en aquellas que tuvieron una especial atención en la literatura shakesperiana. Constatamos que, al ser un período en el que aún no se habían implementado las políticas del “gran encierro” de los locos, la locura podía circular más libremente por las mentes del período, habilitando formas alternativas de pensar el mundo común. Para los hombres y las mujeres del Renacimiento, las personas, el tiempo y el mundo estaban locos. Shakespeare se vale de esta locura generalizada para darle profundidad a sus personajes, pero también contribuye a delinear con mayor claridad los límites de cada patología, operación fundamental para el gran encierro que comenzará a mediados del siglo XVII.

En el último capítulo de la primera parte nos ocupamos específicamente de los bufones, el tercer eco que seguía resonando de la *Merry England*. Las y los bufones tenían su patria en las fiestas y era allí donde podían moverse con absoluta libertad. Pero debemos recordar que, en el momento en el que Shakespeare escribe, esta “profesión” estaba quedando *demodé*. De todos modos, el Bardo siguió haciendo uso de personajes bufonescos que, inevitablemente, terminaban ocupando un lugar liminar en todas las obras. Esta situación, dijimos, es compleja en el sentido de que son personajes que nunca terminan de “encajar” en ningún lado, pero al mismo tiempo les proporciona la perspectiva necesaria para tener una mirada crítica y distinta a la de los demás.

En ese capítulo analizamos en profundidad tres características que, desde nuestra perspectiva, son fundamentales para responder a la crisis de maneras diferentes a las conocidas: el hablar franco, el trastocamiento del orden (de las palabras y de las cosas) y

la terapéutica del dolor. Lo que subyace a estas tres operaciones es una ética política. El hablar franco no tiene que ver con la necesidad de apelar a una Verdad metafísica ni a la verificación empírica o racional de una verdad por adecuación o por coherencia. Cuando trabajamos al bufón en calidad de *truth-teller* emparentamos este accionar con la *parrhesía*, tal como la entiende Michel Foucault. Las verdades que exponen los bufones son enunciados que *merecen* ser tenidos por ciertos. Es, en este sentido, una verdad ética que frecuentemente está reñida con el orden establecido. La verdad bufonesca es, como nos enseñó Jean Starobinski, una verdad indigente: no puede ser aceptada ni rechazada por completo, pero precisa ser escuchada. Quienes ocupan cargos de poder son hostiles a estas verdades éticas y, por ese motivo, pueden ser peligrosas para quienes las enuncian. Los bufones, de todos modos, tienen una licencia para decir todo lo que quieran, pero sabemos que esta es una situación frágil: el permiso puede ser revocado en cualquier momento. Por esto, son personajes habituados a las amenazas.

Los bufones también son corruptores de palabras y trastocadores del orden conocido, algo que sin dudas heredaron de los períodos festivos. Cuando trabajamos la fiesta en el primer capítulo, dedicamos la mayor parte del análisis para recuperar las formas en las que se descoyuntaba el mundo durante las celebraciones. Por un lado, vimos cómo todos los eslabones de la cadena del ser quedaban desalineados y cómo las identidades y binarismos que ordenaban el mundo comenzaban a fusionarse para formar un caos sonriente. Pero también indicamos que el orden lingüístico quedaba dislocado y se conformaba un idioma material que podía dar cuenta de la degradación carnavalesca del mundo común. A esta situación se le sumaba la ponderación que en tiempos de Shakespeare se hizo de los orígenes sajones del idioma inglés, que privilegiaba las palabras monosilábicas en detrimento de los largos términos importados del latín y el francés. Los bufones que retrata el Bardo hacen uso de estas herramientas: trastocan el lenguaje y abusan de los juegos de palabras para crear una lengua terrenal, ambivalente y más transparente.

Por último, los bufones también ponen en funcionamiento una terapéutica del dolor. Esta acción es fundamental porque da cuenta de la sensibilidad que debe acompañar todo trastocamiento. Dicho de otro modo, no podemos pretender mover los cimientos del mundo conocido sin empatía hacia nuestros congéneres. Esta acción permite tejer vínculos y lazos colectivos más cuidados porque asume la obligación ética de tratar a los otros reconociéndolos como semejantes y no en función del sacrificio. Esto, por supuesto, no debe entenderse como una suerte de “buenismo”. Como aclaramos en

varias ocasiones, los bufones no son personajes bonachones. Por el contrario, en más de una ocasión los *fools* y los *clowns* pueden ser crueles y desapegados. Hay una elección detrás de la puesta en funcionamiento de una terapéutica del dolor que tiene que ver con diversos factores que pueden variar caso a caso. Lo dijimos y lo repetiremos una vez más: a los bufones no les interesa que la acción quede vedada para quienes pueden incidir en el mundo, sino que buscan que podamos actuar y contribuir a que ese mundo común se convierta en nuestro hogar. Considerando que vivimos en un tiempo loco en el que personas y cosas se encuentran perturbados, los bufones, que hacen carne el dislocamiento, terminan siendo quienes conocen al dedillo este mundo enloquecido y son quienes mejor pueden acompañar a quienes han caído en una forma patológica de lidiar con él.

Estas acciones fundamentales son llevadas a cabo mediante la risa. Es por este motivo que dedicamos una parte del capítulo a investigar con más cuidado esta reacción espontánea. Luego de sondear algunas formulaciones teóricas, terminamos por coincidir con Agnes Heller en que la risa (al menos en el sentido que nos interesa trabajar aquí) es una reacción al proceso de socialización. Para la autora, hay dos formas de lidiar con nuestra inserción en el mundo común: mediante la risa o mediante el llanto. Estas son reacciones que surgen espontáneamente ante la grieta que se abre entre dos *a priori*: el individual genético y el social-cultural. Estos son dos procesos que constituyen todas las experiencias humanas. Por un lado, cuando nacemos somos una pura novedad arrojada al mundo. Somos individuos con deseos, aspiraciones y proyectos. Pero, por otro lado, no vivimos en completa soledad, sino que necesariamente nacemos en un mundo común, que tiene, a su vez, normas, prejuicios y expectativas para los individuos que la conforman. La separación entre uno y otro *a priori* es necesaria, al menos si pretendemos que exista el conflicto constitutivo de los vínculos humanos: sin una grieta entre lo que deseamos individualmente y lo que la sociedad espera de nosotros, no habría historia, política, ética o ciencia. Nada se mostraría problemático. Pero, a la vez, es necesario que existan puentes que habiliten experiencias comunes y que, simultáneamente, respeten la diferencia de cada individuo. Pues bien, cuando el proceso civilizatorio que teje puentes entre nuestra individualidad y la sociedad se hace problemático, hay dos reacciones comunes: la risa y el llanto. La risa nos ubica del lado del *a priori* social-cultural y nos ayuda a lidiar con nosotros mismos: con nuestras dificultades, prejuicios y obstinaciones. La risa nos eleva de nuestra individualidad y nos permite evadir todo hermetismo porque es fundamentalmente social. Pero no debemos olvidar que es como un fármaco en su

doble valencia: mal usada puede devastarnos, pero bien usada logra restituirnos al mundo común. Lo interesante aquí es que la risa no está reñida con la racionalidad. Para Heller, aunque se trate de una reacción espontánea, supone un juicio acerca del mundo; juicio al que siempre podemos volver para revisar con cuidado y espíritu crítico.

Pues bien, los bufones nos mueven a la risa en este sentido complejo y ambivalente. Las herramientas a las que echan mano para lograrlo tienen, además, una complejidad extra: no todos los bufones son iguales. Dijimos que, dentro del campo de la bufonería artificial, podíamos hallar dos tipos: el *fool*, caracterizado por ser astuto, observador, cuidadoso y estratégico en su accionar, agudo en sus reflexiones y capaz de ayudar a mitigar la melancolía a riesgo de caer él mismo en ella provocando su anulación; y el *clown* que, por lo general, es más torpe y terrenal, muy ingenioso en los dobles sentidos y en la corrupción de las palabras, contribuye a degradar y carnavalizar todo lo que se pretende puro y elevado. El *fool* nos eleva, el *clown* quiere que volvamos a poner los pies sobre la tierra. Estas categorías nos sirvieron para establecer “tipos ideales” o caricaturas de bufones. No pretendemos con ellas hacer “encajar” a nadie en ningún lado, sino aportar claves teóricas para una mejor comprensión de las acciones bufonescas. En definitiva, si bien podemos encontrar tendencias en algunos personajes, todos los bufones tienen características compartidas que los convierten en personajes graciosos. Pero el hecho de que podamos detectar los dos extremos del péndulo en el que oscilan los bufones nos da la pauta de que a veces es mejor comportarse como un *fool* y, en otras, como un *clown*. Dependiendo de los acontecimientos, puede ser más adecuado actuar como un saltimbanqui en la historia y tomar el cielo por asalto; pero, en otras ocasiones, volver a poner los pies sobre la tierra y nutrirse de las contradicciones conflictivas del mundo común puede ser lo más sensato. Por supuesto, no hay forma de saberlo de antemano. Los bufones nos enseñan a observar el mundo con cuidado para actuar de la mejor manera posible según las circunstancias.

Constatamos todo este marco teórico a partir del análisis de cuatro casos shakesperianos: el *fool* de Lear, Touchstone, Feste y Falstaff. El primero de ellos habita en una tragedia que se centra en la obstinación de dos ancianos y las consecuencias de sus malas decisiones. Este *fool* sin nombre es, tal vez, el bufón profesional más melancólico de toda la dramaturgia shakesperiana. Al comienzo de la obra ejerció su rol de *truth-teller* para marcarle a su amo sus equivocaciones. En más de una ocasión, las verdades enunciadas eran sumamente crudas. Pero esta actitud se modifica radicalmente cuando el viejo Lear comienza a perder la cabeza. ¿Acaso el bufón pone en

funcionamiento la terapéutica del dolor porque cree que Lear es un buen rey? Probablemente no. Como mostramos oportunamente, hay muchos indicios en la obra que nos dan la pauta de que Lear era un rey caprichoso y precipitado. El bufón no era particularmente fiel al viejo rey, sino a Cordelia, la más comedida de las hijas de Lear. Pero la joven princesa ya no está en el reino de la mítica Bretaña y el bufón comprende cuáles son las posibilidades concretas: es mejor ayudar al enloquecido rey que puede volver a unificar el reino luego de una anagnórosis o simplemente acompañarlo y hacer tiempo hasta que retorne Cordelia con los ejércitos de la Galia. Cualquiera de esas alternativas es mejor al reinado volátil, competitivo y vanaglorioso de las dos hijas mayores de Lear. El bufón acompaña al rey en su locura, especialmente en la escena de la tormenta que muestra alegóricamente cómo todo el orden humano se ha trastocado. El *fool* desaparece misteriosamente en el transcurso del tercer acto y no tenemos más noticias de él²⁵⁶. Si bien el escenario trágico llega a una resolución, lo hace pagando el precio de muchas vidas: de las tres hijas, de Lear, su bufón y de Edmund (sin contar la mutilación y sostenidos intentos de suicidio de Gloster). Se asoma un nuevo orden sin bufonería y con una sugerente repetición de los errores del comienzo, aunque ahora propuestas por tres varones fraternos, de los cuales uno se niega a ser parte.

Esto nos lleva al segundo bufón que abordamos, quien sí se integra a un nuevo orden varonil y fraterno, junto con otros personajes. El escenario es, sin dudas, más benévolo porque estamos en una comedia y esta no exige la vida de los personajes como pago para la construcción del orden. No exige la vida, pero sí vimos que demanda otras cosas: de nuevo la expulsión de la bufonería (a partir de la incorporación al orden del único bufón profesional mediante el matrimonio) y el control de los cuerpos de las mujeres. Los personajes femeninos de esta obra hacen estallar los binarismos heteronormados que terminan siendo restituidos (a duras penas)²⁵⁷ sobre el final. Pero antes de llegar a esta instancia, el *clown* se ocupa de mostrar las contradicciones de dos formas de vida altamente apreciadas en la época de Shakespeare: la cortesana y la pastoral. Degrada ambas experiencias gracias a su hablar franco y terrenal, sumado al uso de la sátira y los juegos de palabras que obligan al resto de los personajes a revisar sus propios prejuicios. Gracias a sus intervenciones, podemos detenernos en los problemas

²⁵⁶ A menos que entendamos que una de las últimas frases de Lear (la que dice que su *fool* se ha colgado) se refiera a su bufón y no a Cordelia. Las líneas no son claras y preferimos dejar abierta la ambivalencia.

²⁵⁷ Las y los lectores recordarán el epílogo de la obra que, casi inadvertidamente, vuelve a abrir la controversia sobre el género fluido de Rosalind.

que acarreaban las leyes de cercamiento de las tierras comunales y las que castigaban el vagabundeo y las formas alternativas de comunidad. A pesar de todo, Touchstone se incorpora a las bodas finales, no sin antes advertirle a su pareja que debe portarse como una dama. Quien se resiste a esta incorporación es el melancólico Jaques, un personaje que pretende ser aprendiz de bufón. Jaques no es castigado: permanece en el benévolo bosque de Arden para hacer su vida al margen de la nueva sociedad varonil y fraterna.

Encontramos un contrapunto en el caso de Feste, un bufón que participa en toda la obra y que incluso es el encargado de decir las palabras finales. Nunca se despoja de sus atavíos bufonescos (con la cómica excepción de su disfraz de Sir Topas) y nunca termina de definirse por completo. Como indicamos oportunamente, en la lista de personajes aparece como “*Feste, clown, Olivia’s jester*”, pero nadie en la obra lo trata de *clown*, sino siempre de *fool* (o *mad*). Sostuvimos que este detalle nos invitaba a pensar a Feste como un personaje fundamentalmente grotesco que se resiste a una definición clara. En efecto, este gracioso oscila entre los dos extremos del péndulo de la bufonería, a veces portándose como un *fool* y a veces como un *clown*. Feste pone en marcha una cuidada terapéutica del dolor con Olivia, pero se suma a las fiestas y bromas pesadas de los conjurados. Es que el contexto en el que vive este polifacético personaje es profundamente complejo: Iliria (la patria de la ilusión, el delirio y la enfermedad) es un escenario en el que conviven grotescamente el Carnaval y la Cuaresma. Allí donde Olivia quiere establecer un luto que dure siete años, Sir Toby quiere convertir al mundo en un festejo constante. *Noche de Reyes* parece una invitación a reflexionar qué pasa cuando el Carnaval o la Cuaresma se extienden demasiado, pero, al mismo tiempo, nos muestra qué sucede cuando estos dos extremos del ciclo anual conviven de manera grotesca. El resultado es una comedia de equívocos en la que nadie comprende su identidad última ni sabe quiénes son los demás. El resultado, también, es el cruel castigo y expulsión de quienes no quieren someterse a esta confusa forma de vincularse. *Noche de Reyes* es, entonces, una obra que muestra que las fiestas deben culminar. De allí la importancia de que sea la propia fiesta (dijimos que Feste en italiano es “fiestas”) la que dice las palabras finales y se cierra a sí misma en favor de un orden diferente. Si Feste llega hasta el final es también para mostrar que él mismo ha concluido.

Por último, trabajamos con el más afamado bufón de la dramaturgia shakesperiana: Falstaff. Este personaje gordinflón echa mano a todas las herramientas de la bufonería, aunque no sea, profesionalmente hablando, un bufón. Lo dijimos oportunamente: Falstaff es un Sir, lo que provoca que su forma de actuar sea terriblemente

problemática. Esto, a la vez, potencia uno de los roles principales de los bufones, a saber, el vínculo entre los eslabones más alejados de la jerarquía social. Falstaff, padre putativo de Hal, le abre las puertas al príncipe para que se familiarice con el bajo mundo de las tabernas y conozca de primera mano a su pueblo. A pesar de las alegrías y enseñanzas, el entronizado Enrique V termina por expulsar a su viejo amigo, a quien describe como un *fool* y como un *jester*. Comprobamos sobre el final de la vida de Falstaff que efectivamente era un bufón, o al menos lo era para quien podía contratarlo de hecho. Pero Sir Jack nos había advertido que, si él se retiraba, esto significaba que se expulsaba a la vida del mundo común.

Vemos, entonces, una constante: en los prolegómenos del siglo del cálculo y la razón, la bufonería que condensa los trastocamientos festivos es silenciada. La fiesta es desplazada y el equilibrio entre el Carnaval y la Cuaresma queda roto en favor de esta última. La experiencia religiosa y colectiva se repliega para dar comienzo a la era del individuo, que privilegia una parte de los binomios que comienzan a ordenar el mundo de manera más clara. A partir de este momento, el mundo se fundará sobre la base del dominio de la razón, lo masculino, la producción, la seriedad, el artificio, la palabra clara y la Cuaresma por sobre la locura, lo femenino, la reproducción, la risa, la naturaleza, la voz y el Carnaval.

Abordamos la expulsión de la bufonería de manera inversa en términos históricos para llegar sobre el final a lo que podemos entender como el “punto cero”: el explícito exilio que el poder político en ciernes impone sobre los bufones. El rey más “moderno” de Shakespeare le exige al emblemático Falstaff, bajo pena de muerte, que se retire hasta que se haya reformado. El viejo tutor de las revueltas queda desplazado para siempre. Todos los bufones que siguen a Falstaff ya comienzan en cierto sentido desplazados: Feste corretea de un lado a otro tratando de complacer a todo el mundo para finalmente reconocer que la lluvia es diaria y todo se conduce –como diría el melancólico Jaques– al absoluto olvido de la última etapa de la vida de los hombres y las mujeres; Touchstone intenta cumplir su rol de gracioso apelando a las típicas herramientas del *clown* hasta que finalmente decide incorporarse al orden, algo que el viejo Falstaff nunca pudo hacer y, por eso, termina muriendo de tristeza; este último destino es posiblemente el mismo que el del bufón de Lear, cuya misteriosa desaparición deja abierta la pregunta relativa a su muerte.

Estos finales simbolizan, según nos dijo Sir Jack, la culminación de la vida en un sentido alegre, material, desprejuiciado y abierto a la contingencia y a nuevas

definiciones. Recordemos las últimas palabras del joven Percy Hotspur: “el pensar, esclavo de la vida, la vida / Bufón del tiempo, el tiempo, que es quien controla el mundo, / deben tener un fin” (*IH4*, 5.4.80-2). La vida es el bufón del tiempo. Si las y los lectores recuerdan, comenzamos nuestra investigación recuperando el viejo mito hesiódico. Allí relatamos cómo el tiempo (Cronos o Saturno, ese maldito hijo de la tierra y del cielo) era retratado como un dios hostil que devoraba cruelmente a sus hijos. El tiempo es un monarca enloquecido que, de manera perturbadoramente similar a Lear, devora a sus vástagos. El mundo del cálculo y la razón privilegió a este rey loco que, inevitablemente, cae una y otra vez en tiempos de crisis. La Modernidad quiso privilegiar el pensar y tratar de someter al tiempo a la clara medición del reloj para contar milimétricamente la productividad y las horas de trabajo. Pero el pensar, dijimos, es esclavo de la vida. Se buscó, entonces, escindir al pensar de la vida y construir un mundo en el que la fragilidad y los cuerpos sean asuntos desdeñables.

Pero el tiempo es un soberano cruel. Si la productividad es nuestro único horizonte, la comunidad está perdida. Solo nos queda contar nuestras horas de trabajo con la esperanza de tener un rédito que jamás va a restituir la vida. Y menos lo va a hacer mientras ese tiempo se haya vuelto loco. Un soberano que ha perdido la cabeza precisa las herramientas bufonescas. Si queremos hacer de nuestro mundo un hogar, tal vez sea necesario que recuperemos de una vez por todas esa vida, bufón del tiempo, que es la única capaz de decir las verdades que merecen ser escuchadas, de trastocar los órdenes que desechan y desdeñan a todo lo que no se ciñe a regla y de hacerlo sin olvidar que el mundo es común y colectivo. Tal vez, la respuesta adecuada a los tiempos de crisis no era el destierro del bufón, es decir, el destierro de la vida. Tal vez era necesario recuperar las herramientas de la bufonería no para hacer de este mundo una fiesta, sino para dejar resonando sus ecos de maneras menos sacrificiales y más humanas.

Hamlet le había dicho al espectro de su padre –ese resto que vuelve a reclamar su inclusión– que lo recordaría “mientras la memoria tenga un sitio / en este globo trastornado” (*Ham.*, 1.5.96-7). Escuchemos a este bufonesco príncipe melancólico y demos lugar a la memoria: es preciso que restituyamos el lugar de la memoria para que ella se conforme como fuerza activa en nuestro mundo común. Recordando nuestro pasado no solo evitaremos volver a cometer los mismos errores (esos errores de los que se reía el viejo Demócrito), sino que además encontraremos las herramientas para transformar a nuestro mundo en un lugar mejor, gracias a la fuerza de lo común. Sin

sacrificios del pueblo y con una ética política que recupere el interminable trabajo de la justicia. A fin de cuentas, no todo el tiempo es igual.

Bibliografía

Fuentes

- Shakespeare, W. (2003). *A midsummer night's dream* (R. A. Foakes, Ed.). Cambridge: Cambridge UP.
- (2007a). Sueño de una noche de verano (I. Vilariño, Trad.). En *Comedias: Vol. II* (pp. 391-464). Buenos Aires: Losada
- Shakespeare, W. (2015a). *As you like it* (M. Hattaway, Ed.). Cambridge: Cambridge UP.
- (2015b). *As you like it* (J. Dusingberre, Ed.). Londres: Bloomsbury.
- (2007b). Como gustéis (P. Ingberg, Trad.). En *Comedias: Vol. II* (pp. 721-807). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (2017a). *Hamlet* (A. Thompson y N. Taylor, Eds.). Londres: Bloomsbury.
- (2016). *Hamlet* (E. Rinesi, Trad.). Los Polvorines: UNGS.
- Shakespeare, W. (2017b). *Julius Caesar* (M. Spevack, Ed.). Cambridge: Cambridge UP.
- (2006a). Julio César (I. Vilariño, Trad.). En *Tragedias: Vol. I* (pp. 255-355). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (2005). *King Henry V* (A. Gurr, Ed.). Cambridge: Cambridge UP.
- (2009a). Enrique V (D. Pasini, Trad.). En *Dramas históricos: Vol. IV* (pp. 821-918). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (1997). *King Lear* (R. A. Foakes, Ed.). Surrey: Thomas Nelson and Sons.
- (2006b). Rey Lear (P. Ingberg, Trad.). En *Tragedias: Vol. I* (pp. 601-729). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (2002). *The complete sonnets and poems* (C. Burrow, Ed.). Oxford: Oxford UP.
- (2012). *La violación de Lucrecia* (M. Á. Montezanti, Trad.). Mar del Plata: EUDEM.
- Shakespeare, W. (2007c). *The First Part of King Henry IV* (H. Weil & J. Weil, Eds.), Cambridge: Cambridge UP.
- (2009b). Enrique IV primera parte (P. Ingberg, Trad.). En *Dramas históricos: Vol. IV* (pp. 629-720). Buenos Aires: Losada.

- Shakespeare, W. (2007d). *The second part of King Henry IV* (G. Melchiori, Ed.). Cambridge: Cambridge UP.
- (2009c). Enrique IV segunda parte (P. Ingberg, Trad.). En *Dramas históricos: Vol. IV* (pp. 721-820). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (1991). *The second part of King Henry VI* (M. Hattaway, Ed.). Cambridge: Cambridge UP.
- (2009d). Enrique IV segunda parte (D. Pasini, Trad.). En *Dramas históricos: Vol. IV* (pp. 135-235). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (2018a). *The merchant of Venice* (M. M. Mahood, Ed.). Cambridge: Cambridge UP.
- (2007c). El mercader de Venecia (P. Ingberg, Trad.). En *Comedias: Vol. II* (pp. 465-546). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (2010). *The merry wives of Windsor* (D. Crane, Ed.). Cambridge: Cambridge UP.
- (2007d). Las alegres esposas de Windsor (P. Ingberg, Trad.). En *Comedias: Vol. II* (pp. 547-636). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (2009b). *Troilus and Cressida* (J. Dover Wilson & A. Walker, Eds.). Cambridge: Cambridge UP.
- (2007d). *Troilo y Crésida* (P. Ingberg, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Shakespeare, W. (2008). *Twelfth night or What you will* (K. Elam, Ed.). Londres: Bloomsbury.
- (2007e). Noche de Reyes (E. Rodríguez Monegal, Trad.). En *Comedias: Vol. II* (pp. 809-891). Buenos Aires: Losada.
- (2018b). *Noche de Reyes o Como queráis* (M. Á. Conejero Dionís-Bayer & J. Talens, Trads.). Madrid: Cátedra.

Diccionarios

- Harper, D. (2021) (ed.). *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/>
- Kelly, J. (2014). *Mashed Radish Everyday Etymology*. <https://mashedradish.com/>
- Liddel, H. G., & Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Markus, M. (2011). *English Dialect Dictionary*. <https://eddonline4-proj.uibk.ac.at/edd/>
- Proffitt, M. (2021) (ed.). *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford UP.

- Rubinstein, F. (1989). *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*. Londres: MacMillan.
- Tilley, M. P. (1950). *A dictionary of the proverbs in England in the sixteenth and seventeenth centuries: A collection of the proverbs found in English literature and the dictionaries of the period*. Ann Arbor: Michigan UP.
- Wehmeier, S. (2010). *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford UP.

Bibliografía crítica

- Adamczyk, M. (2013). Better a Witty Fool than a Foolish Wit. On Punning Styles of Shakespeare's Pendants and Jesters. *Journal of English Studies*, 11, pp. 7-25.
- Alciato, A. (2015). *Il libro degli emblemi: Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*. Milán: Adelphi.
- Alpers, P. J. (1997). *What is pastoral?* Chicago: Chicago UP.
- Arendt, H. (2005). Comprensión y política. (Las dificultades de la comprensión). En *Ensayos de comprensión 1930-1954. Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt* (pp. 371-93). Madrid: Caparrós.
- (2007). Responsabilidad colectiva. En *Responsabilidad y juicio* (pp. 151-9). Barcelona: Paidós.
- Aristóteles. (2004). *Problemas* (E. Sánchez Millán, Trad.). Madrid: Gredos.
- (2015). *Política* (G. Livov, Trad.). Bernal: UNQ.
- Armin, R. (1842). *Fools and jesters: With a reprint of Robert Armin's Nest of ninnies*. Londres: The Shakespeare Society.
- Bach, R. A. (2015). Falstaff becomes the (hu)man at the expense of *The Merry Wives of Windsor*. En *Shakespeare Criticism. The Merry Wives of Windsor: New critical essays* (pp. 171-183). Londres: Routledge.
- Bacon, F. (2004). *Novum organum* (C. F. Almori, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Bajtín, M. (1976). Carnaval y literatura. *Revista Eco*, (134), pp. 311-38.
- (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Balzi, C. (2019). Introducción. En *Leviatán* (p. VII-CCVIII). Buenos Aires: Colihue.
- Bamber, L. (1982). *Comic Women, Tragic Men. A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford: Stanford UP.

- Barba, A. (2017). *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Buenos Aires: Fiordo.
- Barber, C. L. (2012). *Shakespeare's festive comedy: A study of dramatic form and its relation to social custom*. Princeton: Princeton UP.
- Barker, F. (1984). *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Buenos Aires: Per Abbat.
- Barker, R. (2003). Tragical-Comical-Historical Hotspur. *Shakespeare Quarterly*, 54 (3), pp. 288-307.
- Barloewen, C. von. (2016). *Clowns: Una figura arquetípica: la alegría de tropezar*. Barcelona: Kairós.
- Bergson, H. (1947). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Berry, E. (2004). Laughing at "others". En *Cambridge companions to literature. The Cambridge Companion to Shakesperean Comedy* (pp. 123-38). Cambridge: Cambridge UP.
- Berry, R. (1982). *Twelfth Night: The Experience of the Audience*. En S. Wells (Ed.), *Shakespeare Survey* (pp. 111-20). Cambridge UP.
- Bertram, B. (2009). Falstaff's Body, the Body Politic, and the Body of Trade. *Exemplaria*, 21 (3), pp. 296-318.
- Billington, S. (2015). *A Social History of the Fool*. Ebook: Faber & Faber.
- Bloom, H. (2020). *Falstaff: Lo mío es la vida*. Madrid: Vaso Roto.
- Bloom, J. H. (1930). *Folk lore, old customs and superstitions in Shakespeare land*. Londres: Mitchell Hughes and Clarke.
- Boehrer, B. T. (2002). *Shakespeare among the animals: Nature and society in the drama of early modern England*. Nueva York: Palgrave.
- Braden, G. (1999). *Petrarchan love and the Continental Renaissance*. New Haven: Yale UP.
- Braden, G. (2022). *Petrarchan Love and the English Renaissance*. Oxford: Oxford UP.
- Bradford, A. T. (1976). Jaques' Distortion of the Seven-Ages Paradigm. *Shakespeare Quarterly*, 27 (2), pp. 171-176.
- Bright, T. (2004). *Un tratado de melancolía* (M. J. Pozo Sanjuán & E. Calvo, Trans.). Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Bristol, M. D. (1983). Carnival and the Institutions of Theater in Elizabethan England. *ELH*, 50 (4), pp. 637-654.

- Brownlow, F. W. (1993). *Shakespeare, Harsnett, and the devils of Denham*. Newark: Delaware UP.
- Bullough, G. (1957). *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*. Londres: Routledge and Paul.
- Burke, P. (2006). The hybridization of languages in early modern Europe. *European Review*, 14 (1), 105-110.
- (2014). *Cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Burton, R. (2011). *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Burucúa, J. E. (1993). *Sabios y marmitones: Una aproximación al tema de la modernidad clásica*. Buenos Aires: Lugar.
- Butler, F. G. (1985). The Barbarous Scythian in *King Lear*. *English Studies in Africa*, 28 (2), pp. 73-80.
- (1986). Who are king Lear's philosophers? An answer, with some help from Erasmus. *English Studies*, 67 (6), pp. 511-24.
- (1989). Lear's crown of weeds. *English Studies*, 70 (5), pp. 395-406.
- Carbone, R. (2012). Ensayo de (in)definición. En *Grototo: Ensayos de (in)definición* (pp. 27-93). Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Carroll, W. C. (1985). *The Metamorphoses of Shakespearean comedy*. Princeton: Princeton UP.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Chambers, E. K. (1930). *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*. Oxford: Clarendon UP.
- Ciordia, M. (2013). Introducción. En *Elogio de la Locura* (p. VII-CV). Buenos Aires: Colihue.
- Clark, Sandra. (1985). "Hic Mulier," "Haec Vir," and the Controversy over Masculine Women. *Studies in Philology*, 82 (2), pp. 157-83.
- Clark, Stuart. (1980). Inversion, Misrule and the Meaning of Witchcraft. *Past & Present*, (87), pp. 98-127.
- Colie, R. L. (1974). *Shakespeare's living art*. Princeton: Princeton UP.
- Comenius. (2017). *Orbis sensualium pictus: Hoc est, Omnium fundamentalium in mundo rerum & in vita actionum, pictura & nomenclatura*. Barcelona: Libros del zorro rojo.
- Cooper, H. (2010). *Shakespeare and the Medieval World*. Londres: Bloomsbury.

- Croce, S. (2012). Ensayo de definición. En *Grottexto: Ensayos de (in)definición* (pp. 13-25). Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- de Grazia, M. (1978). Shakespeare's View Of Language: An Historical Perspective. *Shakespeare Quarterly*, 29 (3), pp. 374-388.
- Decker, R., Depaulis, T., & Dummett, M. A. E. (1996). *A wicked pack of cards: The origins of the occult tarot*. Londres: Duckworth.
- Delumeau, J. (2022). *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada* (M. Armiño, Trad.). Buenos Aires: Taurus.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Trotta.
- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan* (P. Méndez, Trad.). Buenos Aires: Cactus.
- Diderot, D. (2006). *Paradoja del comediante; Carta a Mme Riccoboni; Cartas a la señorita Jodin* (G. Isnardi, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Dillon, J. (1981). *Shakespeare and the solitary man*. Londres: MacMillan.
- (2004). Elizabethan comedy. En *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy* (A. Leggatt, pp. 47-63). Cambridge: Cambridge UP.
- Doloff, S. (1989). 'Cry you mercy, I took you for a joint-stool': A Note on King Lear's Trial of the Chairs (III.vi.20-83). *Notes and Queries*, 36 (3), pp. 331-332.
- Dover Wilson, J. (1960). *What happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge UP.
- Dusinberre, J. (2015). Introduction. En *As you like it* (pp. 1-141). Londres: Bloomsbury.
- (2016). Women and Boys Playing Shakespeare. En *A Feminist Companion to Shakespeare* (pp. 267-80). West Sussex: Blackwell.
- Eagleton, T. (1967). Language and Reality in 'Twelfth Night'. *Critical Quarterly*, 9 (3), pp. 217-29.
- Elam, K. (2008). Introduction. En *Twelfth night or What you will* (pp. 1-153). Londres: Bloomsbury.
- Ellacombe, H. (1884). *The Plant-lore & Garden-craft of Shakespeare*. Londres: W. Satchell and Co.
- Ellis, D. (2005). Falstaff and the Problems of Comedy. *The Cambridge Quarterly*, 34 (2), pp. 95-108.
- Ellis, R. (1968). The Fool in Shakespeare: A Study in Alienation. *Critical Quarterly*, 10 (3), pp. 245-68.

- Elton, W. R. (1971). Shakespeare and the thought of his age. En *A New Companion to Shakespeare Studies* (pp. 180-98). Cambridge: Cambridge UP.
- Equestri, A. (2020). Shakespeare and the Construction of Intellectual Disability: The Case of Touchstone. *Disability Studies Quarterly*, 40 (4).
- Erasmus de Rotterdam. (2013). *Elogio de la locura* (M. Ciordia, Trad.). Buenos Aires: Colihue.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Ferrand, J. (1990). *A Treatise on Lovesickness* (D. Beecher & M. Ciavolella, Trads.). Nueva York: Syracuse UP.
- Filmer, R. (2010). *Patriarca o el poder natural de los reyes* (Á. Rivero, Trad.). Madrid: Alianza.
- Foakes, R. A. (1997). Introduction. En *King Lear* (pp. 1-151). Surrey: Thomas Nelson and Sons.
- (2008). The reshaping of King Lear. En *King Lear: New critical essays* (pp. 104-23). Nueva York: Routledge.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: FCE.
- (2008). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2011). *El gobierno de sí y de los otros*. Buenos Aires: FCE.
- (2015). *Historia de la locura en la época clásica* (Vol. 1). Santa Fe de Bogotá: FCE.
- Franco, L. (2023). Shakespeare, entre el desquicio y la razón. El problema de la historia en Romeo y Julieta. En *Tiempo loco: Política, historia y risa en William Shakespeare* (pp. 131-62). Los Polvorines: UNGS.
- Freud, S. (1972). El tema de la elección de un cofrecillo (L. Lopez-Ballesteros, Trad.). En *Obras completas: Vol. V (1909-1913)* (pp. 1868-75). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1974). El humor (L. Lopez-Ballesteros, Trad.). En *Obras completas: Vol. VIII* (pp. 2997-3000). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freund, E. (1986). Twelfth Night and the Tyranny of Interpretation. *ELH*, 53 (3), pp. 471-89.
- Galeno. (1997). *Sobre la localización de las enfermedades (De locis affectis)* (S. A. Aparicio, Trad.). Madrid: Gredos.

- Galway, M. (1935). Flyting in Shakespeare's Comedies. *The Shakespeare Association Bulletin*, 10 (4), pp. 183-91.
- Gay, P. (2003). Twelfth Night: "The Babbling Gossip of the Air". En *Blackwell Companions to Literature and Culture: Vol. III. A Companion to Shakespeare's Works* (pp. 429-46). Oxford: Blackwell.
- Gil Desco, M. (2016). Imágenes de la locura en la edad moderna: Escarnio y máscara en el discurso del poder. *Espacio, Tiempo y Forma*, VII (4), pp. 459-481.
- Ginzburg, C. (1989). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* (pp. 138-75). Barcelona: Gedisa.
- (2008). *El queso y los gusanos: El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. México: Océano.
- González García, J. M. (2006). *La diosa Fortuna: Metamorfosis de una metáfora política*. Madrid: A. Machado.
- González, H. (2017). *La ética picaresca*. La Plata: Terramar.
- Gosson, S. (2004). Playes Confuted in Five Actions. En *Shakespeare's Theater. A Sourcebook* (pp. 84-114). Malden: Blackwell.
- Green, J. (1992). Aristóteles sobre la verticalidad necesaria. Calor corporal y lugares adecuados de género en la *polis*: Una crítica feminista (M. Godoy, Trad.). *Hypatia*, 7 (1), pp. 70-96.
- Greenblatt, S. (1988). *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England*. Berkeley: California UP.
- (2019). *El tirano. Shakespeare y la política*. Madrid: Alfabeto.
- Guerra, S. (2015). *El retorno del carnaval. Politización del carnaval y carnavalización de la política en el movimiento estudiantil chileno del 2011* (Tesis doctoral). Santiago: Universidad de Chile.
- Gulstad, W. (1994). Mock-trial or Witch-trial in *King Lear*? *Notes and Queries*, 41 (4), pp. 494-497.
- Hadfield, A. (2005). *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge: Cambridge UP.
- Haikka, T. (2005). *Jesters or Truth-tellers. A Study in Three Shakespearean Wise Fools: Touchstone from As You Like It, Feste from Twelfth Night, and King Lear's Unnamed Fool* (Tesis de Maestría). Tampere: Universidad de Tampere.
- Hall, S. (2017). *Shakespeare's Folly: Philosophy, Humanism, Critical Theory*. Nueva York: Routledge.

- Harris, J. G. (2004). *Sick economies: Drama, mercantilism, and disease in Shakespeare's England*. Philadelphia: Pennsylvania UP.
- Hartwig, J. (1973). Feste's "Whirligig" and the Comic Providence of Twelfth Night. *ELH*, 40 (4), pp. 501-513.
- Hattaway, M. (2007). Superfluous Falstaff: Morality and Structure. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, (25), pp. 75-87.
- (2015). Introduction. En *The New Cambridge Shakespeare. As you like it* (M. Hattaway, pp. 1-81). Cambridge: Cambridge UP.
- Heller, A. (2002). *The Time Is Out of Joint: Shakespeare as philosopher of history*. Oxford: Rowman & Littlefield.
- (2005). *Immortal comedy: The comic phenomenon in art, literature, and life*. Lanham: Lexington.
- Hesíodo (2000). *Obras y fragmentos* (A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Trad.). Madrid: Gredos.
- Hill, C. (1983). *El mundo transtornado. El ideario popular extremista en la revolución inglesa del siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI.
- Hillman, D. (2007). *Shakespeare's Entrails. Belief, Scepticism and the Interior of the Body*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Hobbes, T. (2010). *Elementos filosóficos: Del ciudadano* (A. Rosler, Trad.). Buenos Aires: Hydra.
- (2019). *Leviatán* (C. Balzi, Trad.). Buenos Aires: Colihue.
- Homero. (2000). *Odisea* (J. M. Pabón, Trad.). Madrid: Gredos.
- Howard, J. E. (1994). *The stage and social struggle in early modern England*. Londres: Routledge.
- (2022). *King Lear: Language and writing*. Londres: Arden.
- Hunt, M. (2015). *Shakespeare's As You Like It: Late Elizabethan Culture and Literary Representation*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Ingberg, P. (2007). Introducción. En *Troilo y Crésida* (pp. 9-43). Buenos Aires: Losada.
- Kahan, J. (2008). If only: Alternatives and the self in *King Lear*. En *King Lear: New critical essays* (pp. 351-62). Nueva York: Routledge.
- Kantorowicz, E. (2012). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Akal.
- Kayser, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.

- Keen, M. (2000). *The Outlaws of Medieval Legend*. Londres: Routledge.
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1979). *Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Nendeln: Kraus.
- Knox, V. (1799). *Essays. Moral and literary* (vol. I). Nueva York: Thomas Arden.
- Koselleck, R. (2007). *Crítica y crisis: Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Madrid: Trotta.
- Kott, J. (2007). *Shakespeare, nuestro contemporáneo* (K. Olszewska Sonnenberg & S. Trigán, Trads.). Barcelona: Alba.
- Lafont, A. (2017). Monstrous Hybrids in Shakespeare's *King Lear*. *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, (8).
- Lambarde, W. (1599). *Eirenarcha or Of the Office of the Iustices of Peace: In Foure Bookes*. Londres: Thomas Wight and Bonham Norton.
- Laqueur, T. W. (1994). *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- Laroque, F. (1999). *Shakespeare's festive world: Elizabethan seasonal entertainment and the professional stage*. Cambridge: Cambridge UP.
- (2004). Popular festivity. En *The Cambridge Companion to Shakesporean Comedy* (pp. 64-78). Cambridge: Cambridge UP.
- Le Goff, J. (2013). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: FCE.
- Lily, W. (1719). *A short introduction to grammar*. London: Roger Norton.
- Lindheim, N. (2007). Rethinking Sexuality and Class in *Twelfth Night*. *University of Toronto Quarterly*, 76 (2), pp. 679-713.
- Locke, J. (2018). *Segundo tratado sobre el gobierno civil. Un ensayo concerniente al verdadero origen, alcance y finalidad del gobierno civil*. Bernal: UNQ/Prometeo.
- Logan, T. J. (1982). *Twelfth Night: The Limits of Festivity*. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 22 (2), pp. 223-38.
- Lovejoy, A. O. (1983). *La Gran cadena del ser*. Barcelona: Icaria.
- Luce, M., & Rich, B. (1912). *Rich's "Apolonius & Silla," an original of Shakespeare's "Twelfth night"*. Londres: Chatto & Windus.
- Lyly, J. (2001). *Pap with an Hatchet*. The Oxford Authorship Site. Recuperado de <http://www.oxford-shakespeare.com/>
- Maquiavelo, N. (2010). *Textos literarios* (N. H. Sforza, Trad.). Buenos Aires: Colihue.
- (2013). *El príncipe* (I. Costa, Trad.). Buenos Aires: Colihue.
- Mack, M. (2005). *King Lear in our time*. London: Routledge.

- Magnavacca, S. (2008). Estudio preliminar. En *Discurso sobre la dignidad del hombre. Una nueva concepción de la filosofía* (pp. 11-182). Buenos Aires: Winograd.
- Margarit, L. (2013). *Leer a Shakespeare*. Buenos Aires: Quadrata.
- Marprelate, M. (2001). *Marprelate Tracts: The Epistle* (N. Green, Ed.). The Oxford Authorship Site. Recuperado de <http://www.oxford-shakespeare.com/>
- Martin, L. (2001). Unruly Women and Violent Men. En *Alcohol, Sex, and Gender in Late Medieval and Early Modern Europe* (pp. 96-118). Nueva York: Palgrave.
- Márton, B. (2016). *Shakespeare's clown. The Decarnivalization of the World in Three of His Dramas* (Tesis doctoral). Budapest: Universidad de Budapest.
- Marx, K. (1975). *Cartas a Kugelmann*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Maurel-Indart, M. (2014). *Sobre el plagio* (L. Fólica, Trad.). México: FCE.
- Mayr, O. (2012). *Autoridad, libertad y maquinaria automática en la primera modernidad europea*. Barcelona: Acantilado.
- Mc Donnell, C. (2021). Thomas Hobbes y la conjura de los necios. En *V Simposio de Filosofía Moderna* (pp. 269-77). Rosario: UNR.
- McCloskey, J. C. (1962). The Emotive use of Animal Imagery in *King Lear*. *Shakespeare Quarterly*, 13 (3), pp. 321-325.
- McIntosh, A. & Williamson, C. (1964). King Lear, Act I, Scene I. A Stylistic Note. *The Review of English Studies*, 14 (53), pp. 54-58.
- McLeish, K., & Unwin, S. (2014). *La guía del teatro de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- McLuhan, M. (2014). *La Galaxia Gutenberg. Génesis del "homo typographicus"* (J. Novella, Trad.). Epublibre.
- Méndez, A. (2021). Expulsión de demonios y Reforma. Ecos del debate Darrell-Harsnett en los tratados de brujería ingleses (c. 1580-1630). *Erasmus: Revista de historia bajomedieval y moderna*, (8), pp. 133-54.
- Merleau-Ponty, M. (1974). *Las aventuras de la dialéctica*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Montaigne, M. de. (2011). *Ensayos* (G. Isnardi, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Montrose, L. A. (1981). "The Place of a Brother" in *As You Like It: Social Process and Comic Form*. *Shakespeare Quarterly*, 32 (1), pp. 28-54.
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo*. Barcelona: Herder.
- Morris, H. (1985). *Last things in Shakespeare*. Tallahassee: Florida UP.

- Moul, V., & Li Calzi, G. (2022). Anglo-Latin macaronic verse in early modern England: A new survey of manuscript evidence. *Journal of Latin Cosmopolitanism and European Literatures*, pp. 1-30.
- Moulton, I. F. (2003). Fat Knight, or What You Will: Unimitable Falstaff. En *Blackwell Companions to Literature and Culture: Vol. III: The Comedies. A Companion to Shakespeare's Works* (pp. 223-42). Malden: Blackwell.
- Mullini, R. (1985). Playing the Fool: The Pragmatic Status of Shakespeare's Clowns. *New Theatre Quarterly*, 1 (1), pp. 98-104.
- Nashe, T. (2001). *Almond for a Parrot* (N. Green, Ed.). The Oxford Authorship Site. Recuperado de <http://www.oxford-shakespeare.com/>
- Neely, C. T. (2004). *Distracted subjects: Madness and gender in Shakespeare and early modern culture*. Ithaca: Cornell UP.
- (2016). Lovesickness, Gender, and Subjectivity: *Twelfth Night* and *As You Like It*. En *A Feminist Companion to Shakespeare* (pp. 294-317). West Sussex: Blackwell.
- Nicolás de Cusa. (2004). *Acerca de la docta ignorancia*. Buenos Aires: Biblos.
- Nicoll, A. (1977). *El mundo de arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barcelona: Barral.
- Nietzsche, F. (2011). *La Genealogía de la Moral*. Buenos Aires: Libertador.
- Osborne, L. E. (1990). The Texts of *Twelfth Night*. *ELH*, 57 (1), pp. 37-61.
- Ost, F. (2016). *Shakespeare: La comedia de la ley*. Buenos Aires: Jusbaire.
- Otto, B. (2001). *Fools are Everywhere. The Court Jester around the World*. Londres: Chicago UP.
- Ovidio, P. (2017). *Las metamorfosis* (E. Rollié, Trad.). Buenos Aires: Losada.
- Padilla, M. C. (2017). "Los hombres a veces son dueños de su destino, Bruto". Fortuna, ocasión y *virtù* en Julio César de William Shakespeare. *Anacronismo e irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, 7 (13), pp. 11-48.
- (2021). *La acción como clave de la politicidad de la tragedia. Fortuna y Suicidio en Hamlet y Julio César de William Shakespeare* (Tesis de Maestría). Buenos Aires: UNSAM.
- Paduano, G. (2018). *Follia e letteratura, storia di un'affinità elettiva: Dal teatro di Dioniso al Novecento*. Roma: Carocci editore.
- Palacios, C. (2018). De qué hablamos cuando hablamos de humor. Elementos para una teoría general de lo irrisorio. *Luthor*, (35), pp. 46-60.

- Palmer, D. J. (1967). Art and Nature in Twelfth Night. *Critical Quarterly*, 9 (3), pp. 201-216.
- Palti, E. J. (2018). *Una arqueología de lo político: Regímenes de poder desde el siglo XVII*. Buenos Aires: FCE.
- Parkin, J., & Milner Davis, J. (2014). Comedy. En *Encyclopedia of Humor Studies* (Vol. 1, pp. 140-4). California: Sage.
- Paster, G. K. (2004). *Humoring the body: Emotions and the Shakespearean stage*. Chicago: Chicago UP.
- Pastushuk, H. (2015). The Image of Fool as a Genre-Forming Element on Shakespeare's Comedy. *Problémy poetiky*, 313-321.
- Pateman, C. (1995). *El Contrato Sexual*. Barcelona: Anthropos.
- (2018). *El desorden de las mujeres: Democracia, feminismo y teoría política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Peterson, K. L., & Williams, D. (Eds.). (2012). *The Afterlife of Ophelia*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Pico della Mirandola, G. (2008). *Discurso sobre la dignidad del hombre: Una nueva concepción de la filosofía*. Buenos Aires: Winograd.
- Pizarro Herrmann, Á. (2017). *La melancolía en la antigüedad: El problema XXX en Aristóteles*. Santiago: UC.
- Platón. (2000). Filebo (M. Á. Durán & F. Lisi, Trads). En *Diálogos VI* (pp. 19-122). Barcelona: Gredos.
- (2016). *República* (M. Divenosa & C. Mársico, Trads.). Buenos Aires: Losada.
- Polanyi, K. (2003). *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México: FCE.
- Pollard, T. (Ed.). (2004). *Shakespeare's theater: A sourcebook*. Malden: Blackwell.
- Poole, K. (1998). Falstaff, Marprelate and the Grotesque Puritan. En *Shakespeare and carnival: After Bakhtin* (pp. 97-122). Basingstoke: Macmillan.
- Poratti, A. (2000). *Díke*, la Justicia antes de la justicia. En *Márgenes de la Justicia. Diez indagaciones filosóficas* (pp. 31-64). Buenos Aires: Altamira.
- Prentki, T. (2014). *Fool in european theatre: Stages of folly*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Priest, D. G. (1991). "Or else this is a dream": Ambivalence and madness in Twelfth Night. *CLA Journal*, 34 (3), pp. 371-83.

- Raffield, P. (2010). *Shakespeare's imaginary constitution: Late-Elizabethan politics and the theatre of law*. Oxford: Hart Pub.
- Rajoy, I., Núñez, L., & Peirano, M. E. (2023). Devolver el suicidio a las manos de Ofelia: Absurdo, acción y libertad en *Hamlet*. *Bardcore. Fanzine shakesperiano*, pp. 7-17.
- Rhodes, N. (1980). *Elizabethan grotesque*. Londres: Routledge.
- Rinesi, E. (2011). *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires: Colihue.
- (2018). *Actores y soldados. Cinco ensayos hamletianos*. Los Polvorines: UNGS.
- (2019). *Restos y desechos. El estatuto de lo residual en la política*. Buenos Aires: Caterva.
- (2021). *¡Qué cosa, la cosa pública! Apuntes shakespearianos para una república popular*. Olivos: Ubu.
- & García Castro, A. (2023). Entre galos y media noche. Misterios de una traducción. En *Tiempo loco. Política, historia y risa en William Shakespeare* (pp. 15-48). Los Polvorines: UNGS.
- Rosler, A. (2010). Enemigo de la república: Hobbes y la soberanía del Estado. En *Elementos filosóficos. Del ciudadano* (pp. 9-101). Buenos Aires: Hydra.
- Rosset, C. (2013). *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rousseau, J.-J. (1979). Carta al señor D'Alambert (S. Masó, Trad.). En *Escritos de combate* (pp. 257-392). Madrid: Alfaguara.
- Salingar, L. G. (1958). The Design of *Twelfth Night*. *Shakespeare Quarterly*, 9 (2), pp. 117-139.
- Schlegel, F. (1996). *Sobre el estudio de la poesía griega*. Madrid: Akal.
- Scolnicov, H. (1991). Mímesis, espejo, contrafigura. En *La obra de teatro fuera de contexto* (pp. 118-29). México: Siglo XXI.
- Scott, James (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era.
- Scott, Joan (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia, 1789-1944*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Screech, M. A. (2015). *Laughter at the foot of the cross*. Chicago: Chicago UP.
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.

- Shannon, L. (2009). Poor, Bare, Forked: Animal Sovereignty, Human Negative Exceptionalism, and the Natural History of *King Lear*. *Shakespeare Quarterly*, 60 (2), pp. 168-196.
- Shickman, A. R. (1991). The Fool's Mirror in *King Lear*. *English Literary Renaissance*, 21 (1), pp. 75-86.
- Shuger, D. (1996). Subversive fathers and suffering subjects: Shakespeare and Christianity. En *Religion, literature, and politics in post-Reformation England, 1540-1688* (pp. 46-69). Cambridge: Cambridge UP.
- Skinner, Q. (2003). *El nacimiento del Estado*. Buenos Aires: Gorla.
- (2004). Hobbes and the Classical Theory of Laughter. En *Leviathan after 350 years* (pp. 139-166). Oxford: Oxford UP.
- Snyder, S. (2019). *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*. Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, King Lear. New Jersey: Princeton Legacy Library.
- Stallybrass, P. (1989). "Drunk with the Cup of Liberty": Robin Hood, the carnivalesque, and the rhetoric of violence in early modern England. En *The Violence of Representation. Literature and the history of violence* (pp. 45-76). Londres: Routledge.
- Starobinski, J. (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada.
- (2017a). Anatomía de la melancolía (pp. 129-201); (2017b). Historia del tratamiento de la melancolía (pp. 15-127) (A. Merlín, Trad.). En *La tinta de la melancolía*. México: FCE.
- Steiner, G. (2012). *La muerte de la tragedia*. México: FCE.
- Stewart, D. J. (1977). Falstaff the Centaur. *Shakespeare Quarterly*, 28 (1), pp. 5-21.
- Stone, L. (1985). *La crisis de la aristocracia, 1558-1641*. Madrid: Alianza.
- Storni Fricke, V. (2019). *A contrapelo: Aproximaciones a la crítica feminista de la obra de William Shakespeare*. Buenos Aires: FFyL-UBA.
- Svampa, M. L. (2017). El concepto de crisis en Reinhart Koselleck. Polisemias de una categoría histórica. *Anacronismo e irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, 6 (11), pp. 131-151.
- Tenenti, A. (1985). *Florenia en la época de los Médicis*. Madrid: Sarpe.
- Thron, E. M. (1979). Jaques: Emblems and Morals. *Shakespeare Quarterly*, 30 (1), pp. 84-89.
- Tillyard, E. M. W. (2011). *The Elizabethan world picture*. New Brunswick: Transaction.

- Tronicke, M. (2018). *Shakespeare's suicides. Dead bodies that matter*. Nueva York: Routledge.
- Virgilio Marón, P. (2014). *Eneida* (J. Echave-Sustaeta, Trad.). Madrid: Gredos.
- Vitruvio, M. (1787). *De architectura. Los diez libros*. Madrid: Imprenta Real.
- Wain, J. (1964). *El mundo vivo de Shakespeare*. Madrid: Alianza.
- Walter, J. (1980). Grain riots and popular attitudes to the law: Maldon and the crisis of 1629. En *An Ungovernable People. The English and their law in the seventeenth and eighteenth centuries* (pp. 47-84). New Brunswick: Rutgers UP.
- Weber, M. (2010). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (E. Weisz, Trad.). Buenos Aires: Prometeo.
- Weil, H., & Weil, J. (2007). Introduction. En *The First Part of King Henry IV* (pp. 1-79). Cambridge: Cambridge UP.
- Weimann, R. (1987). *Shakespeare and the popular tradition in the theatre: Studies in the social dimension of dramatic form and function*. Baltimore: Hopkins UP.
- (2000). *Author's pen and actor's voice: Playing and writing in Shakespeare's theatre*. Cambridge: Cambridge UP.
- Welsford, E. (1961). *The fool: His social and literary history*. Nueva York: Doubleday.
- Wiles, D. (2005). *Shakespeare's clown: Actor and text in the Elizabethan playhouse*. Cambridge: Cambridge UP.
- Wiley, C. (2006). Fooling Around: The Court Jesters of Shakespeare. *Citations*, 3.
- Willbern, D. (1978). Malvolio's Fall. *Shakespeare Quarterly*, 29 (1), pp. 85-90.
- Willeford, W. (1969). *The fool and his scepter: A study in clowns and jesters and their audience*. Evanston: Northwestern UP.
- Williams, G. W. (1975). Fastolf or Falstaff. *English Literary Renaissance*, 5 (3), pp. 308-312.
- (1979). Second Thoughts on Falstaff's Name. *Shakespeare Quarterly*, 30 (1), pp. 82-84.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- (2014). *Tragedia moderna*. Buenos Aires: Edhasa.
- Wilson, R. (1992). "Like the Old Robin Hood": *As You Like It* and the Enclosure Riots. *Shakespeare Quarterly*, 43 (1), pp. 1-19.
- Wolin, S. S. (1974). *Política y perspectiva. Continuidad y cambio en el pensamiento político occidental*. Buenos Aires: Amorrortu.

Zemon Davies, N. (1976). Women on top. En *Society and Culture in Early Modern France* (pp. 124-51). California: Standford UP.

Zucker, A. (2016). Twelfth Night *and the philology of nonsense*. *Renaissance Studies*, 30 (1), pp. 88-101.