



Universidad Nacional
de General Sarmiento

RIDAA - UNGS

Repositorio
Institucional
Digital de
Acceso Abierto
UNGS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SARMIENTO

INSTITUTO DEL DESARROLLO HUMANO

Tesina para obtener el posgrado de
ESPECIALISTA EN FILOSOFÍA POLÍTICA

Año 2021

Laughing is easy, fooling is hard

**Un estudio filosófico-político de la
bufonería shakespeariana en tiempos
descoyuntados**

Tesinista: Lic. Cecilia Mc Donnell

Director: Dr. Eduardo Rinesi



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina. Atribución - No Comercial
- Sin Obra Derivada 2.5 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNGS Repositorio Institucional Digital de Acceso
Abierto de la Universidad Nacional de General Sarmiento

Cita recomendada:

Mc Donnell, C. (2021). *Laughing is easy, fooling is hard*. Un estudio filosófico-político
de la bufonería shakespeariana en tiempos descoyuntados. Los Polvorines: IDH-UNGS.

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://repositorio.ungs.edu.ar/>

Universidad Nacional de General Sarmiento

Juan M. Gutiérrez 1150 - B1613GSX - Los Polvorines - Provincia de Buenos Aires - República Argentina

ÍNDICE

Agradecimientos. <i>I humbly thank you</i>	2
Introducción. <i>I have a device to make all well. Write me a prologue</i>	5
Desarrollo	
Capítulo 1. <i>All the world's stage</i>	12
1.1 <i>What must the king do now?</i>	13
1.2 <i>Who is it that can tell me who I am?</i>	21
1.3 <i>The quick comedians extemporally will stage us</i>	27
Capítulo 2. <i>The time is out of joint</i>	31
2.1 <i>Men are as the time is</i>	32
2.2 <i>The world may laugh again</i>	47
Capítulo 3. <i>What fools these mortals be!</i>	54
3.1 <i>Much fool may you find in you</i>	55
3.1.1 <i>Preludio etimológico</i>	55
3.1.2 <i>Caracteres generales de la bufonería</i>	59
3.2 <i>I must be laughed at</i>	69
Reflexiones finales. <i>The conclusion shall be crowned with your enjoying</i>	91
Bibliografía. <i>Here, read, read</i>	96

AGRADECIMIENTOS

I HUMBLY THANK YOU

All's Well That Ends Well – 3.5.95

Siempre que me preguntan por qué me dedico a estudiar los bufones de Shakespeare me veo obligada a dar unos cuantos pasos atrás en mi historia personal y eso se debe a que ninguna pesquisa tiene un recorrido unilineal ni se restringe, estrictamente hablando, a la investigación de una persona aislada leyendo textos en absoluta soledad. Eso es, sin dudas, una ilusión, y una ilusión bastante lúgubre, si se me permite opinar al respecto.

Lo cierto es que este asunto comenzó cuando preparaba la defensa de mi tesina de Licenciatura en Filosofía que abordaba, a grandes rasgos, una crítica a la lectura schmittiana de Maquiavelo. Ante la preocupación por hacer una presentación y defensa que no aburriera a les jurades (que habían leído mi escrito) ni despistara a familiares y amigos (que no lo habían hecho), me puse a leer algunos textos marginales con el objeto de que me aportaran alguna pista. De este modo, en medio de una lectura furiosa y disparatada, me encontré con un artículo que proponía considerar a Maquiavelo el objeto de la crítica hobbesiana al *fool* en el capítulo 15 de *Leviatán*¹. El florentino, según esta lectura, encarnaría el papel del necio que, por sus atrevidos cuestionamientos, hace tambalear la magna estructura institucional hobbesiana. Indagando un poco más al respecto, me encontré con que esta advertencia relativa a les *fools* que ponen en peligro un sistema que pretende cerrar por completo se repetía (con variaciones) en numerosos textos canónicos de la filosofía política. Por lo general, la traducción con la que nos topamos es la del “necio” que no entiende de razones ni de filosofías sistemáticas. Lo cierto es que el *fool* no es patrimonio exclusivo de la filosofía política, sino que es el nombre que adopta una gran cantidad de bufones en el teatro y, en particular, de la bufonería que aprendí a amar con fervor: la shakespeariana.

Ante este descubrimiento me puse en contacto con Eduardo Rinesi, quien, desde ese entonces, me acompañó apasionada y benevolentemente en mis intuiciones, aportándome ideas, claves, textos, correcciones, debates y críticas siempre constructivas, siempre

¹ Me refiero, si es que interesa a les lectores, al texto de Rossi (2013).

movilizantes. Mi primer agradecimiento va, entonces, a él. Es también por su generosidad que pude integrar el maravilloso grupo de shakespeareanos (“les chespirites”, como nos nombramos de manera cariñosa), con quienes venimos debatiendo calurosamente bajo el marco institucional del Proyecto de Investigación y Desarrollo “Tiempo loco. Política, historia y risa en William Shakespeare” radicado en la querida UNGS. Mi encarecido agradecimiento a sus integrantes, con quienes tengo el gusto de hablar “en el mismo idioma”. Nuestros debates me aclararon el panorama de manera sustantiva. Muy especialmente gracias a Cecilia Padilla, Lucas Franco y Ezequiel Ivanis, con quienes además de debatir en torno a Shakespeare y aportarme claves de lectura imprescindibles, hemos logrado tejer una cálida amistad.

Quisiera agradecer, además, a mis compañeros de cursada de la Especialización en Filosofía Política. Atravesamos nuestros estudios en un contexto pandémico que impulsaba a un aislamiento inédito en nuestras vidas. Así y todo, logramos construir comunidad contra todo pronóstico, acompañándonos, ayudándonos y riéndonos, en más de una ocasión, del tiempo loco al que nos enfrentamos. El agradecimiento, por supuesto, no puede sino extenderse al cuerpo docente y no-docente de la Especialización que adaptó la cursada a este contexto tan hostil, ayudándonos a resolver todos los problemas que fueron surgiendo en el camino. Gracias, especialmente, a Gustavo Ruggiero por sus atentas y afectuosas devoluciones, a Julia Smola por los debates dentro y fuera de las clases y a David Sibio, que, además de sugerir utilísimas referencias bibliográficas y de hacer una lectura cuidada de mis escritos, fue quien me dio la idea del título de esta tesina.

Esta tesina, además, no hubiera llegado a ser lo que es sin la generosidad de otros amigos y colegas. Muchísimas gracias a Ileana Beade, mi compañera de trabajo en la cátedra de Problemática Política (FHumyAr-UNR) y codirectora en la beca de CONICET, quien no sólo me ha ayudado con problemas burocráticos ante los que me ahogo con una rapidez insólita, sino que me ha auxiliado en problemas teóricos y laborales con una paciencia y amabilidad sin parangón. Gracias, también, a Roberta Mullini y a Beatrice Otto, quienes, desde otras latitudes y sin conocerme personalmente, se prestaron a un intercambio fructífero que contribuyó enormemente a mis investigaciones. Gracias a mis alumnos de las cátedras de Problemática Política e Historia de la Filosofía Antigua (FHumyAr-UNR) que escuchan con paciencia y entusiasmo mis ocurrencias shakespeareanas en los contextos más inesperados, proporcionando claves interesantísimas a mis lecturas.

Gracias, por supuesto, a Sofía Moro, Cammila Gómez Grandoli, Lizel Tornay, Fernando Álvarez, Rubén Corti y Marco Moroni, quienes me alojaron con mucho amor en los viajes semanales que hice a Buenos Aires durante mi primer año de cursada presencial, sin cuya generosidad no habría podido concretar mis estudios de posgrado. Infinitas gracias a mis amigos Gisela Cadirola, Betania Parodi, Eugenia Olivari, Virginia Piccoli, Ignacio Silveti, Quimey Biemann, Romina Gentile Falcone, Victoria Bona, Pedro Cuello, Agustina Lo Celso, Mariano Juárez, Lucía Fernández, Luján Perotti, Pablo Liñán y Andrés Valero, quienes me han acompañado, escuchado, leído y aconsejado en los mejores y los peores momentos. No creo que haya otras personas sobre la tierra que me quieran tanto como para tolerar con semejante afecto mis largas peroratas sobre bufonería y necesidades sin perder la cordura, con la excepción de mi familia. Gracias eternas a mis padres Rosa Corti y José Mc Donnell, y a mi hermano Ariel.

A todos ellos, humildemente les agradezco.

INTRODUCCIÓN

I HAVE A DEVICE TO MAKE ALL WELL

WRITE ME A PROLOGUE

A Midsummer Night's Dream – 3.1.15-16

Comienzo estas líneas tomando prestada la idea que Bottom tiene en *Sueño de una noche de verano*. Los rústicos que están preparando una obra teatral sobre Píramo y Tisbe creen que la historia nunca va a terminar de gustar al público: el suicidio de los dos jóvenes amantes no será algo que las damas puedan soportar. Es por ese motivo que piensan que recitar un prólogo al comienzo es algo que enmendará la situación: se trata de un dispositivo que permite dar buenas razones de lo que sucederá a continuación. Si quien lee estas líneas no ha tenido el enorme placer de examinar esta comedia, tenga a bien saber que el resultado es, sin duda alguna, hilarante. El disparate llega al punto en el que la obra dentro de la obra es descrita en la lista de pasatiempos como una diversión trágica, ante lo que Teseo no puede más que exclamar “¡alegre y trágica! ¡Tediosa y breve! / Como hielo caliente y nieve negra. / ¿Cómo concertar ese desconcierto?” (5.1.58-60). En efecto, si de algo sirvió el prólogo de Bottom fue para hipostasiar el absurdo. Pero, calma. Si bien creo que la idea de este rústico es oportuna –en cuanto una introducción tiene la potencia de esclarecer el camino de quien está a punto de emprenderlo–, intentaré dar vida a un preludio que no constituya por sí mismo un absurdo, sino que estas líneas conserven seriedad y criterio, aunque su objeto sea digno de risa. A fin de cuentas, me ocuparé aquí de un conjunto de personajes cuya empresa toda es hacernos reír: les bufones.

Ahora bien, aunque proponga una distancia de la apuesta de Bottom, no quisiera deshacerme tan rápidamente del desafío que nos presenta Teseo ante el absurdo: ¿cómo, en efecto, concertar este desconcierto? Resulta patente que el objeto que tenemos entre manos es sumamente esquivo y barroco: la bufonería está caracterizada por ser ella misma una especie de desconcierto que se resiste a ser concertado. Este es, justamente, el chiste del título de esta tesina: puede que reírse sea fácil, pero ejercer la bufonería entraña un conjunto de dificultades muy peculiares que provoca que no cualquier personaje pueda

ser identificado como un *fool* o como un *clown*, a pesar de que casi todos los personajes shakespearianos parecen estar envueltos en los ropajes de la folía². Así y todo, asumiendo que se trata de un objeto esquivo que jamás podrá ser comprendido y abarcado *por completo*, creo que sí tiene algunas claves y herramientas que pueden resultar útiles a la filosofía política. Pero, antes de expresar la hipótesis que guiará este escrito, quisiera dejar asentados algunos puntos que, creo, ayudarán a quien lee a comprender mejor tal tesis desde el comienzo.

La bufonería tiene una larga historia que no se restringe a un período concreto, a una geografía puntual, a una forma de gobierno específica o a un género literario en particular. Ni siquiera, como se ha pensado en más de una ocasión, es potestad exclusiva del género masculino. Historiadoras de la bufonería como Welsford (1961), Otto (2001) y Billington (2015) se han ocupado de documentarlo en sus investigaciones. Esto no quiere decir, desde ya, que los bufones existan en *todos* los lugares y en *todas* las épocas, sino que no son un producto de ningún tiempo ni de una geografía particular. Es tal vez por ese motivo que cualquier persona a la que le nombremos la cuestión de la bufonería tiene cierta idea de lo que estamos hablando (Otto, 2001, p. XVII)³. Para tranquilidad de quien lee, no me ocuparé de este tema en toda su extensión y complejidad, sino específicamente de personajes bufonescos en la dramaturgia shakespeariana. No se trata, por supuesto, de una falta de interés por parte de esta investigadora en los casos históricos, las diferentes latitudes u otros casos literarios, sino de un necesario y benévolo recorte dentro del vasto campo de la bufonería. Ahora bien, esta decisión no es arbitraria (o, al menos, pretende no serlo) al considerar que (a) la mayor parte de los estudios académicos acerca de este campo se dedican o están inspirados en la bufonería del período isabelino y jacobeo en Inglaterra, lo que indica que otros investigadores han encontrado en ese período la condensación de un conjunto de características paradigmáticas o especialmente significativas; además, (b) los escritores del propio período isabelino y jacobeo dieron un

² Debo indicar que este título es una paráfrasis de las últimas palabras que habría pronunciado el actor Edmund Gwenn en su lecho de muerte. La anécdota cuenta que, luego de que su amigo George Seaton le hubiera dicho empáticamente que debía estar pasando un momento realmente difícil, el actor le habría contestado: “*not nearly as difficult as playing comedy*” [ni por cerca es tan difícil como actuar en una comedia]. Esta frase pasó a la historia de manera condensada (como suele suceder en los chistes y en los sueños): “*dying is easy, comedy is hard*” [morir es fácil, la comedia es difícil]. Agradezco nuevamente al querido colega David Sibio por haberla recordado y por proponérmela como título en un momento en el que mi creatividad ya estaba tocando su límite.

³ He tenido la oportunidad de contrastar empíricamente esta afirmación. Desde que comencé a trabajar este tema en mis investigaciones, no ha faltado ocasión en la que colegas o afectos me nombraran casos posibles de bufonería en eventos académicos o en charlas de café.

lugar preponderante a personajes bufonescos, por lo que es posible hallar una problematización y proliferación inédita en este campo; y (c) en el particular caso de la dramaturgia shakespeariana se condensa y renueva un conjunto de caracteres que son atribuidos a la bufonería en términos generales, conformando un campo particularmente prolífico. En efecto, considero que si pretendiéramos establecer una suerte de paradigma que nos permitiese comprender la bufonería de la forma más cabal posible, el mejor recurso al que podríamos echar mano es la obra de Shakespeare.

Tal anhelo es, por supuesto, demasiado pretencioso para una tesina de Especialización. No obstante, este será el primer paso hacia tal objetivo general. Aclaro esta cuestión ya desde estas líneas introductorias para advertir a mis lectores que verán cómo este fructífero campo se abre en distintas direcciones, sin que necesariamente me ocupe de todas ellas. Todos los caminos que emprenderé a lo largo de este escrito, no debe olvidarse, estarán guiados por la hipótesis que detallaré en un momento. Pero, antes, quisiera que mis lectores estén munidos de algunas herramientas más. Es preciso aclarar que existen dos grandes grupos de bufones: los artificiales y los naturales. Este último grupo está integrado por personas que tenían algún tipo de característica física o mental que se desviaba de lo considerado “normal” en la época (enanismo, alguna malformación de nacimiento, retrasos madurativos, síndrome de Down, etc.). Según Otto, estas personas eran una carga para la familia en la que nacían, por lo que resultaba un verdadero alivio que las clases altas (quienes eran las que les incorporaban a sus séquitos) les adoptaran y se hicieran cargo de ellos. Por lo general, esta costumbre era considerada como un gesto humanitario (2001, p. 5). Pero, además, existe otro tipo, que es del que me ocuparé específicamente en este escrito: la bufonería artificial o profesional. Aquí estamos hablando, por lo general, de personas de procedencia humilde que buscan un sustento económico insertándose en el séquito de alguien que ocupa un alto cargo jerárquico, caracterizadas por ser sumamente astutas, provistas con una gran habilidad para hacer juegos de palabras e inventar canciones y que, principalmente, terminaban siendo elegidas por su capacidad de hacer buenas bromas. Envueltas tras un manto de locura simulada, era otorgado a estas personas el permiso de decir sin miramientos todo lo que pensarán que merecía ser escuchado y tenido por cierto. Es en función de esta licencia de decir la verdad que terminaban cumpliendo el papel de consejeros de los altos mandos de una jerarquía. Este papel de bromistas, de juglares, de consejeros y de *truth-tellers* es el que cumplen tanto en la Corte como en el teatro que la representa y estiliza. Esta licencia

de hacer y decir todo lo que quisieran podía ser revocada, desde ya. Cuando esto sucedía, la integridad y la vida de los bufones era puesta en riesgo. Lo cierto es que, como veremos más adelante, ofenderse ante una broma parece ser una de las pruebas más fehacientes a las que podemos apelar de que aquello sobre lo que se ha bromeado es efectivamente cierto.

Hasta aquí la bufonería no parece ser un asunto demasiado problemático. No obstante, creo que es posible señalar una pregunta que empezará a poner en marcha la reflexión filosófica: ¿qué es aquello que ve y expresa la bufonería que no puede ser visto ni dicho desde otra perspectiva? Y, creo, podemos apelar a otra pregunta más específica relativa al tema que tendremos entre manos: ¿qué sucede en el tiempo en el que vive Shakespeare que la bufonería adopta una centralidad tan peculiar? No necesitamos leer con demasiado detenimiento la obra del dramaturgo inglés para percatarnos de que pueden hallarse personajes bufonescos (algunos *de jure*, pero muchos otros *de facto*) en prácticamente todos los rincones de sus tragedias, comedias, romances, dramas históricos y comedias sombrías. ¡Hasta en un poema lírico tan profundamente desgarrador como *La violación de Lucrecia* podemos toparnos con un personaje bufo sobre el final! ¿Qué está pasando con el tiempo y el mundo que nos presenta Shakespeare que la bufonería puede encontrar semejante encarnadura?

Creo, y de esta manera nos iremos acercando a la hipótesis de este trabajo, que en sus obras William Shakespeare muestra (y deja asentado en la letra de su magna obra *Hamlet*) que *the time is out of joint*. La polisemia de esta afirmación ha sido tematizada una y otra vez, poniendo de manifiesto los pliegues que recubren su polifacética envoltura semántica. ¿Se refiere “time” al tiempo que vive el príncipe Hamlet en el que los tiempos de luto no se cumplen y aparecen fantasmas del pasado y del futuro a asediar su presente dislocado? ¿O al mundo del joven príncipe en el que existe 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 (tiempo y espacio político) del dramaturgo que se encuentra efectivamente trastornado? ¿Podrá ser todo esto junto?

Esta tesina intentará indagar sucintamente en torno a la forma en la que Shakespeare piensa al mundo (*globe–time–world*), el cual nunca parece permanecer igual a sí mismo, sino constantemente carnavalizado y habitado por personajes grotescos. Poniendo el foco en ese elemento, intentaré responder al interrogante de si existe alguna línea de continuidad en algunos personajes shakespearianos que muestren este dislocamiento del mundo sin negarlo y, a la vez, mostrando su potencia política. Dicho de manera más concreta, la hipótesis general de esta investigación será que el trastocamiento del mundo (entendido como el espacio y el tiempo de la política y el teatro) se encuentra condensado en los actos y palabras de *fools* y *clowns* de las obras shakespearianas. Si bien tal 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, abriendo el campo a la acción al enunciar verdades y poner en funcionamiento una terapéutica del dolor.

Ahora bien, para poner en marcha la demostración de esta hipótesis, necesitaré retroceder algunos pasos para dar cuenta de algunas cuestiones más generales del período renacentista, ya que considero que una serie de trastocamientos que comienza a operar en esta época funciona como caldo de cultivo para la forma particular en la que la bufonería es tematizada en la literatura de ese momento. Dicho de otro modo, si pretendemos comprender cuál es el rol y la importancia de estos personajes en el marco de la Corte y del teatro que representa el escenario político es preciso comprender, en primer lugar, de qué modo era pensado el problema de la soberanía y de la jerarquía en este período y, en segundo lugar, qué tipo de subjetividades tenían la potencia de hacer su aparición en el campo político. De estas cuestiones me ocuparé en el primer capítulo, el cual, además, contará con un corolario que permitirá a quien lee comprender por qué motivos considero que la lectura de la dramaturgia shakespeariana es un acceso posible, legítimo y sumamente rico para reflexionar en torno a la política.

En el segundo capítulo, abordaré un tema más específico: cómo el desorden del tiempo y del mundo aparece específicamente en la dramaturgia shakespeariana. Allí detallaré las diferentes traducciones que podemos hacer de la sentencia hamletiana “*the time is out of joint*” (*Ham.*, 1.5.186) con el objeto de exhibir sus pliegues semánticos. Mostraré que no es algo que se restrinja únicamente a *Hamlet*, sino que puede verse cómo ese pronóstico traspasa esa obra contaminando otras, más allá de los géneros en los que se inscriben. Analizaremos, entonces, cómo se da ese trastocamiento en *King Lear* (otra tragedia),

Troilo and Cressida (una comedia sombría), *King Henry VI* (un drama histórico) y *As you like it* (una comedia). Considerando que lo característico de la dramaturgia shakespeariana es que el mundo se encuentre “patas arriba”, propondré al carnaval (tal y como lo tematiza Bajtín) como una herramienta hermenéutica propicia para comprenderlo. Esta hipótesis derivada asume una fuerza e importancia inusitadas al considerar que (a) el carnaval en el período renacentista y en la literatura de la época alcanzan su cénit y (b) el núcleo del mundo carnavalesco reside en la desentronización de los reyes y la entronización del personaje más bajo (un esclavo o un bufón).

Mis lectores tendrán que esperar, entonces, hasta el tercer capítulo para hallar una tematización específica de la bufonería. No obstante, creo que el recorrido previo ayuda a limpiar un poco el terreno y a entender mejor por qué estos personajes encuentran un campo de aparición tan propicio. En este último apartado me ocuparé de proponer una división dentro del campo de la bufonería artificial entre *fools* y *clowns*, ya que creo que son dos costados que permiten iluminar aspectos que merecen ser diferenciados. Si estoy en lo correcto, es posible que, dependiendo del costado que adopte, el bufón nos esté indicando las formas de proceder más adecuadas en una situación concreta. Creo, en efecto, que son quienes se percatan de cómo está funcionando el mundo (*out of joint*) y contribuyen, mediante sus humoradas, a que los actores vuelvan a encontrar su sitio. Como mostraré en el tratamiento del bufón de *King Lear*, de Touchstone en *As you like it* y de Feste en *Twelfth Night*, ellos son los que parecen comprender lo que está pasando, mientras que el resto de los personajes juegan a una mascarada en la que no terminan de comprender qué papeles cumplen los demás ni ellos mismos. Estos tres bufones harán bromas, aconsejarán, cantarán y dirán la verdad tratando de devolver la armonía a un tiempo loco. A fin de cuentas, si todo el mundo cede al vértigo de la locura, ¿qué queda para el bufón profesional?

En las reflexiones finales, como podrá esperarse, intentaré recuperar las conclusiones parciales a las que fui arribando a lo largo del escrito. Como dejé dicho desde un comienzo, no pretendo dar cierre por completo a este tema que es sumamente rico. Lo que presento, entonces, es el comienzo de una investigación y una serie de respuestas precarias prestas a ser cuestionadas, repensadas y criticadas. A fin de cuentas, toda persona que se dedica a la investigación sabe que lo más fructífero no viene del trabajo solitario e individual, sino del debate con amigos y colegas que tienen la generosidad de dedicar tiempo de escucha y de lectura.

Una última advertencia a mis lectores: como habrán notado ya para este momento, esta tesina estará escrita en lenguaje inclusivo. Se trata, por supuesto, de una apuesta política. No pretendo que quien lea estas líneas comulgue con mi posicionamiento. Como bien sabemos quienes nos dedicamos a la hermosa disciplina de la filosofía política es del desacuerdo de donde surgen algunas de las discusiones más preciosas. Bienvenidos sean esos debates; ojalá nos ayuden a reflexionar críticamente en torno a algunos privilegios. Si este humilde escrito sobre la bufonería permite eso, mi trabajo aquí está hecho.

CAPÍTULO 1

ALL THE WORLD'S A STAGE

As you like it – 2.7.142

Horacio González supo inaugurar su *Ética Picaresca* con las siguientes palabras: “Cuando decimos que algo es célebre, imaginamos que su historia ya está contada. Pero si acaso nos entregamos al placer de contarla de nuevo, la historia no será la misma. Cada celebrante nuevo abre minúsculas fisuras en panteones” (González, 2017, p. 11). Con este espíritu emprendo la ardua tarea de releer al célebre William Shakespeare: el placer de volver a su escritura intenta, sin duda alguna, seguir abriendo grietas y fisuras en el canon que nos ha sido legado. En este capítulo trataré de pensar por qué la lectura de la obra shakespeariana es un acceso posible y fructífero a la filosofía política (y viceversa).

En primer lugar, llevaré a cabo un breve racconto del contexto cultural y político en el que escribe el dramaturgo. No se trata, por supuesto, de una mera colección inconexa de datos arbitrarios, sino de una constelación de elementos que permite que el teatro pueda instalarse como un reverso de la política, resignificando por completo el escenario donde discurren las acciones de los actores dramáticos y políticos. Por otro lado, reponer este contexto se torna especialmente preciso para el estudio de los personajes bufos, quienes se erigirán como los protagonistas indiscutidos de esta pesquisa. En segundo lugar, revisaré brevemente las consecuencias que ese contexto sociopolítico tuvo en la construcción de subjetividades. Creo que durante este período comienza a configurarse un tipo de sujeto inédito hasta el momento, pero que aún no se encuentra totalmente plenicado. Considero que estas nuevas subjetividades tienen una incidencia fundamental en la obra shakespeariana, posibilitando un trastocamiento de los *stock characters*⁴ que

⁴ Con este término me refiero a personajes estereotípicos que aparecen en obras artísticas. Suelen reunir un conjunto de características físicas, psicológicas y morales que ayuda a los espectadores a prefijarlos en una función específica (héroe, villano, etc.). En el caso de Shakespeare, si bien es posible detectar cierto uso de este recurso, cada personaje comporta una serie de pliegues que dificulta enormemente encasillarlo en un rol específico. Lo cierto es que la Modernidad temprana fue un intenso período de experimentación y teorización de los géneros clásicos, por lo que pueden hallarse tanto intentos de imitación como de superación de algunos caracteres. Si quien lee quisiera profundizar en este aspecto, recomiendo recurrir a Howard (1999) y Galbraith (2004). Pastushuk (2015) llega a decir en cierto tono socarrón que todas las obras del período isabelino están “embarazadas” de finales tristes y felices, por lo que potencialmente podrían llegar a ser leídas con tono trágico o cómico independientemente de cómo estén catalogadas. Les

eran usados asiduamente en el teatro de su tiempo. Si bien las consecuencias de esta transformación serán abordadas en el próximo capítulo, dejaré asentada una serie de reflexiones que funcionará como fundamento necesario. En tercer lugar, consideraré a la dramaturgia de Shakespeare como una herramienta valiosa para pensar la política. Como supo expresar lo Heller, “él 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)⁵. Si bien procuraré no inmiscuirme en detalle en las diversas escuelas de pensamiento que han abordado prolíficamente los aspectos políticos de la poesía y prosa del dramaturgo⁶, es preciso establecer ya desde este momento que, independientemente de la línea hermenéutica que se adopte, existe un acuerdo general por parte de los intérpretes en torno a la relevancia del pensamiento shakespeariano en la filosofía política (Dobski & Gish, 2013, p. 1). Considerando esta afirmación como punto de partida, intentaré insertarme en el debate en torno a cuál es la forma de acceso que considero más propicia para la presente investigación, sin que ello implique un desconocimiento o negación de otras perspectivas o accesos posibles. Dicho de otro modo, aquí presentaré una forma más de pensar desde la filosofía política a Shakespeare (y viceversa), sin que ello implique invalidar otros caminos igualmente legítimos.

1.1 WHAT MUST THE KING DO NOW?

Richard II – 3.3.145

Resulta preciso comenzar estableciendo que el período en el que Shakespeare 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

personajes que habiten estas piezas, al no poder enmarcarse de manera sencilla en uno u otro género, tendrán, a su vez, dificultades para quedar encasillados ellos mismos. El caso de los bufones es, como veremos, particularmente iluminador ya que en muchas ocasiones resultan personajes sumamente sabios y conmovedores, cuando tradicionalmente se les piensa como rústicos y torpes.

⁵ Las traducciones de los textos en inglés son de propia autoría excepto que se indique lo contrario.

⁶ Si se desea reponer este contexto, puede revisarse el cuidadoso y reciente estudio realizado por mi queridísima colega Cecilia Padilla (2021). En particular, se ocupa de hacerlo en el primer capítulo de su escrito.

incipiente que comenzaba a exigir una organización más cercana a la del Estado nación⁷. La regulación y control de los mercados se tornaba 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 la 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 municipal. Esta exigencia queda de manifiesto durante el período isabelino y jacobeo con la implementación de la Ley de pobres y del Estatuto de artífices que permitían castigar severamente la mendicidad y decretaban la obligatoriedad del trabajo para todas las personas pobres en capacidad de trabajar⁸. En efecto, 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 leyes de persecución a la vagancia y de promoción a la industria nacional con el objetivo de transformar progresivamente al pobre en trabajador libre. Si bien 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 comunales 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 supo darse entre los siglos XI y XIV (Federici, 2010, pp. 78-84). La implementación de políticas 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

⁷ Bajo el riesgo de incurrir en una obviedad, parto de la base de que la economía humana se encuentra sumergida en las relaciones sociales. Como bien sostiene 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 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 de la Segunda Parte: “Ascenso y declinación de la economía de mercado” (2003, pp. 81-280).

⁸ 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).

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.

Más adelante volveré sobre algunas de estas cuestiones cuando analice el trastocamiento carnavalesco (en particular de la diferenciación binaria de los sexos y la cristalización de los géneros en función de ello). Por el momento baste decir que una serie de urgencias propias de una sociedad que comenzaba a delinearse como mercantilista provocó la necesidad de implementar un conjunto de modificaciones estructurales y jerárquicas en términos políticos y sociales⁹. Como bien sostiene Skinner, la “sugerencia de que los súbditos están obligados ante un organismo llamado estado más que ante la persona de un gobernante era aun relativamente novedosa y altamente polémica” (2003, pp. 21-22). Dicho de otro modo, la Inglaterra isabelina y jacobea se halla en un período de transformación hacia una forma estatal que todavía encuentra problemas para erigirse como agente independiente y como sede de la soberanía. Sea en la literatura monárquica, republicana o monarcómaca, la idea que circula en este período es que la soberanía es propiedad de la persona jurídica que detenta el rol de gobernante.

Tómese, por caso, al *Discours de la servitude volontaire ou le Contr'un* [1548] de Étienne de La Boétie. El panfleto, que supo pasar de mano en mano hasta su tardía publicación en 1572, tiene un objeto específico: descifrar por qué motivos los pueblos soportan el yugo de los soberanos, quienes no hacen sino ir en contra del bienestar que podrían gozar en libertad. El texto, en resumidas cuentas, se pregunta por la naturaleza y el funcionamiento del poder y su necesaria contracara, la obediencia. Según La Boétie, se trata de un fenómeno aberrante que va en contra del mismísimo orden divino y que ni siquiera puede ser catalogado como vicio, ya que todos los vicios comportan un límite que no pueden traspasar. La *servidumbre voluntaria*, oxímoron que insulta a la lengua

⁹ Téngase en consideración que el cercamiento de tierras comunales, la Ley de Pobres y el Estatuto de artífices fueron las primeras respuestas a las exigencias de una incipiente sociedad de mercado; estas regulaciones fueron seguidas por otras (como la Ley de asentamientos) que buscaban poner coto al vagabundeo, reglamentar el trabajo y ordenar la diferencia sexual en función de las esferas de producción y reproducción. Lo cierto es que un siglo más tarde este conjunto de modificaciones ya resultaba estéril y hasta contraproducente debido a que impedía la circulación necesaria de trabajadores para que los patrones encontraran empleados. Tal y como lo presenta Polanyi, “la situación legal de la gente era de libertad e igualdad sujetas a incisivas limitaciones. Eran iguales ante la ley y libres como personas. Pero no eran libres para escoger sus ocupaciones o las de sus hijos; no eran libres para asentarse donde quisieran, y estaban obligados a trabajar” (2003, p. 140). Señalo esta cuestión para remarcar que, si bien el período isabelino y jacobeo presenta una serie de modificaciones sustanciales en relación al período medieval inmediatamente anterior, lo cierto es que todavía nos hallamos ante un momento histórico en el que ni el capitalismo ni la soberanía estatal encuentran una plena cristalización.

obligándonos a forzarla, contradice el verdadero orden del mundo¹⁰. El hombre, “único ser nacido realmente para vivir libre” (2009, p. 53), no sólo se encuentra encadenado, sino que ha olvidado su estado original y el deseo de volver a él. Cualquier animal subyugado buscaría la forma de salir de esta condición, o se dejaría morir de melancolía. El mundo se encuentra trastornado y el universo discursivo ya no puede dar cuenta de él, por lo que se torna preciso recurrir a hipótesis y ficciones para imaginar salidas posibles del actual estado de cosas.

Tal vez es por tal motivo que el autor invita a formular una pregunta nodal: *qué sucedería si* habiendo nacido personas que no tuvieran idea de lo que es la sumisión ni la libertad, se les diera a elegir entre la una y la otra. “No cabe duda –responde– de que elegirían obedecer tan sólo a su propia razón que *servir a un hombre*” (2009, p. 54 énfasis añadido). Es preciso que, para que obedezcan al Uno, los seres humanos se desnaturalicen mediante un olvido radical que impida que escuchen los mandatos de su propia razón¹¹. Gran parte de la empresa del tirano está puesta en apocar al pueblo: sólo podrá asegurar su poderío si no queda nadie de valor bajo su dominio. Es por ello que utiliza diversas herramientas de divertimento y embrutecimiento como burdeles, tabernas y juegos públicos, además de teatros, exhibiciones y espectáculos variados que, según el autor, contribuyen a la tontera generalizada. Los pueblos, así, quedan en un estado de necesidad que los entrega a

¹⁰ Debe considerarse, al respecto, que el estado de servidumbre está, en la cosmovisión del autor, en contra de la naturaleza humana, y la naturaleza es considerada como “ministro de Dios”. En cuanto tal, “nos ha conformado a todos por igual y nos ha sacado de un mismo molde para que nos reconozcamos como compañeros, o, mejor dicho, como hermanos” (La Boétie, 2009, p. 51). Sobre el final, agrega: “no hay nada más contrario a Dios, tan bondadoso y justo, que la tiranía” (2009, p. 74). Es en este sentido que podría hablarse de un trastocamiento de la cadena que, en la cosmovisión de la época, une a Dios con la creación. Lo que La Boétie parece estar indicando es que quienes defienden teóricamente la dominación, fundamentan ontológicamente una cadena de obediencia que él considera ilegítima.

¹¹ Este olvido queda manifestado en la afirmación de la desventura que constituye la servidumbre voluntaria: “¿qué desventurado vicio pudo desnaturalizar al hombre, único ser nacido realmente para vivir libre, hasta el punto de *hacerle perder el recuerdo* de su estado original y el deseo de volver a él?” (2009, p. 53 énfasis añadido). También más adelante, ya planteando el problema en términos colectivos: “No es fácil imaginarse *hasta qué punto* un pueblo sometido de esta forma por la astucia de un traidor, puede caer en el envilecimiento y hasta en tal olvido de sus derechos que ya será casi imposible despertarlo de su torpor para que vuelva a reconquistarlos, sirviendo con tanto afán y gusto que se diría, al verlo, que no tan sólo ha perdido la libertad, sino también su propia *servidumbre* para enfangarse en la más abotargante *esclavitud*” (2009, p. 55 el énfasis es del autor). La radicalidad del olvido constituye una verdadera dificultad en la lucha por la libertad. Contra este perforante olvido, parece erigirse en toda su fuerza la imaginación de los que tienen “la mente despejada y el espíritu clarividente”. Éstos, sostiene el autor “aun cuando la libertad se hubiese perdido irremediadamente, *la imaginarían*, la sentirían en su espíritu, hasta gozarían de ella y seguirían odiando la servidumbre por más y mejor que se la encubriera” (2009, p. 59 énfasis añadido). La imaginación parece ser un elemento de resistencia (y no una facultad limitada al proceso cognoscitivo). Si sólo nos limitamos a describir el mundo tal y como se nos presenta, resultará muy difícil siquiera considerar la desobediencia: ¿cuál sería, a fin de cuentas, su objeto, si es imposible proyectar un mejor estado de cosas? Es preciso, en este sentido, rehabilitar y dar lugar a la imaginación como potencia y como herramienta de lucha política.

pasatiempos, fortaleciendo el yugo. El tirano, además, genera ficciones en torno a sí, que le proporcionan un halo de misterio y temor. El Uno se convierte, de este modo, en un gran ilusionista al que el adormecido y temeroso pueblo cree ciegamente, dando sostén y fundamento a la tiranía.

Resulta imperioso indicar un último y central elemento de las agudas reflexiones de La Boétie: la pirámide de poder. Ésta es “el resorte y el secreto de la dominación, el sostén y el fundamento de la tiranía” (2009, p. 67). El Uno no se encuentra sostenido por el poder de las armas, sino por cinco o seis confidentes cómplices de sus crueldades, que se acercaron al tirano obligados o por voluntad propia. Cada uno de estos hombres tiene a seiscientos bajo su mando, a quienes manipula y corrompe con vistas a que actúen según sus deseos. Estos seiscientos, a su vez, tienen debajo a seis mil, y así sucesivamente: “el que quiera entretenerse devanando esta red, verá que no son seis mil, sino cien mil, millones los que tienen sujeto al tirano y los que conforman entre ellos una cadena ininterrumpida que se remonta hasta él” (2009, p. 68). Cadena, repito, que trastoca y pervierte el orden de la naturaleza. Cada persona que sostiene la pirámide de poder o perpetúa la cadena de obediencia no puede sino convertirse en un pequeño tirano que busca apoderarse de una parte del botín, sin importar a cuántos semejantes deba someter para lograrlo.

Sin entrar en más detalles en torno al profundo texto del filósofo francés —obra que, nobleza obliga, requiere de un análisis más detallado y fecundo pero que excede el interés de la presente investigación— y sin dilatar mucho más este asunto, lo que me interesa resaltar de su crítica a la obediencia es que localiza la sede de la soberanía y del poder en la persona del gobernante-tirano. El Estado no es pensado aún como un ente independiente y el poder se encuentra, para decirlo de alguna manera, *localizado*. Esta, creo, es la diferencia fundamental que distancia la forma de entender la sujeción en los períodos medieval y moderno, provocando una honda tensión en el Renacimiento. En el período posterior, la operación de desacralización de lo político implicó que el lugar del poder, que en las monarquías medievales (y todavía en el Renacimiento) estaba ocupado *personalmente* por el rey, quedara vacío en la constitución de los Estados. En otras palabras, el poder pasa a ser un lugar vacío, un espacio simbólico que no es ocupado por nadie ya que nadie lo *encarna*. De este modo, el poder moderno comienza a configurarse como una pura instancia simbólica que no está condensada ni en la ley ni en el saber. Se trata de una sociedad privada de una unidad sustancial, ya que no puede haber una

materialización concreta ni de Otro ni del Uno (Lefort, 1988, pp. 33-37, 68-75). Por el contrario, durante el Medioevo y el Renacimiento aquella encarnación no sólo era posible, sino que además era necesaria para un adecuado ejercicio del gobierno en el marco de una sociedad que era pensada como un gran organismo vivo en el que la persona que detentaba el poder era considerada como la cabeza de un gran cuerpo político. Teóricos del período como Christine de Pizan (*Livre du corps de policie* [ca. 1404-1407]) o John Fortescue (*De Laudibus Legum Anglie* [ca. 1470]) consideraban que la salud del cuerpo político residía en una adecuada colaboración de cada una de las partes que lo constituían (Dobski & Gish, 2013, pp. 6-10). La contracara necesaria de esta situación era que cada una de las partes integrantes del cuerpo político contaba con una unidad subyacente independiente de las otras partes, pero que requería de una adecuada cooperación para mantener la salud del conjunto.

No resulta extraño, en este contexto, que La Boétie considerara que una forma de resistencia apropiada era, simplemente, dejar de obedecer. De esta manera, la ausencia de cooperación entre las partes del cuerpo político provocaría su muerte con la misma rapidez de una enfermedad genética que separa y deslinda las células de un cuerpo físico. Dicho de otro modo, sin la unidad espiritual de los miembros, el Uno perdería la armonía necesaria para el ejercicio del poder, por lo que su gobierno no podría sino perecer¹². Si bien el autor no indica qué es lo que sucedería luego de la pérdida de la cabeza de la pirámide de poder que conecta a todos los miembros, no hay elementos suficientes que indiquen que esta situación redundaría en una muerte del pueblo. En otras palabras, la unidad del pueblo no parece depender de la unidad de una soberanía absoluta, indivisible e intransferible que encontraremos en los postulados de la filosofía política moderna. Ahora bien, una vez que el nacimiento del Estado encuentre su formulación teórica más acabada en la teoría hobbesiana, podrá establecerse no sólo que las acciones cometidas por el soberano pueden ser atribuidas al Estado en cuanto se erige como el *representante* que actúa en nombre de los pactantes, sino que además la unidad del pueblo dependerá del mantenimiento de la figura del soberano, quien los mancomuna en el gran artificio

¹² Por supuesto, la metáfora del cuerpo político no es exclusivamente medieval o renacentista. Puede rastrearse desde la *República* de Platón en adelante, pasando por Cicerón y el período patrístico. Para un análisis más panorámico de esta rica metáfora en la filosofía política y su influencia en la dramaturgia shakespeariana, puede revisarse el ya citado texto de Dobski y Gish (2013), además del resto de los artículos que componen el libro *Shakespeare and the Body Politic*; en relación a los antecedentes medievales es particularmente relevante el ya clásico *Los dos cuerpos del rey* de Kantorowicz (2012); para abordar las tensiones de las que me ocuparé de aquí en adelante, resulta notable el estudio de Barker *Cuerpo y temblor* (1984), texto al que me referiré en líneas subsiguientes.

humano de la soberanía. El soberano, comprendido en el marco del Estado moderno, deja de tener voluntad propia y no hace nada por su propia cuenta, sino que actúa en virtud de la autorización del pueblo. En este sentido, “la persona jurídica que yace en el corazón de la política no es ni la persona del pueblo ni la persona oficial del soberano, sino más bien la persona artificial del estado” (Skinner, 2003, p. 68). Si bien la metáfora del cuerpo político seguirá operando (basta con echar un vistazo al frontispicio del *Leviathan* [1651] de Hobbes), la comprensión del ejercicio del poder y la obediencia cambian radicalmente en este período. En efecto, la propuesta de resistencia laboetiana probablemente no podría hacer mella en un Estado soberano comandado por un dios mortal que actúa siempre bajo la autorización de sus súbditos y no según su propia voluntad.

La escritura shakespeariana se ubica en la tensión de los períodos que acabo de describir someramente y es algo que puede vislumbrarse en sus escritos. Como bien ha sabido señalar Rinesi (2011), se encuentra “a mitad de camino” de dos revoluciones teóricas: en su seno puede detectarse una tensión permanente entre dos momentos que han sido llamados por el filósofo argentino como “maquiaveliano” y “hobbesiano”. La matriz conflictiva maquiaveliana reconoce la tragedia que subyace al mundo de los valores y a toda acción ejercida por quienes deben asumir el rol de actores políticos por antonomasia¹³: aunque el príncipe se vea obligado a condenar su alma en pos de la salvación de *lo stato*, no tiene garantías de que su accionar vaya a ser exitoso; pero, así y todo, está conminado a actuar. Esta serie de tensiones se encuentra, efectivamente, recuperada en la obra shakespeariana y particularmente en *Hamlet*, como bien estudia el propio Rinesi. A su vez, Shakespeare anticipa lo que será la matriz institucional hobbesiana que busca dar una respuesta al desorden del tiempo y del significado de las palabras¹⁴. Tal y como decía unas líneas más arriba, en el período en el que Hobbes escribe (i.e. el inmediatamente posterior al del dramaturgo), las tensiones que han sido

¹³ Que son, a fin de cuentas, quienes tienen la responsabilidad de imprimir la *forma* política a una *materia* que ya se encuentra lista. Resalto este aspecto, señalado más de una vez en *El Príncipe*, ya que puede vislumbrarse lo que indicaba hace un momento en relación al texto de La Boétie: todavía no encontramos un Estado unificado que *represente* la voluntad de los súbditos en virtud de una soberanía impersonal, inalienable e intransferible, sino que se trata de una *responsabilidad moral* (en términos políticos, sigo aquí la apuesta del propio Rinesi) de la persona del príncipe. Es él y *sólo él* quien puede mediar entre los humores que signan a la sociedad toda mediante un uso adecuado de su *virtù*, aunque no tenga garantías en su accionar a causa de la fortuna. Me he ocupado de trabajar con más cuidado la apuesta maquiaveliana en Mc Donnell (2015).

¹⁴ Me he ocupado de trabajar algunas de estas cuestiones en Mc Donnell (2021).

señaladas hasta aquí se topan con un límite que provoca que emerjan como un problema que precisa ser atendido y la respuesta teórica, como es sabido, será la soberanía estatal.

En el teatro shakespeariano encontramos, en efecto, un mundo que se encuentra fuera de quicio, pero este mundo, a su vez, también se halla dislocado debajo y por fuera de los escenarios. Al respecto, es pertinente señalar que, a partir del Renacimiento, comienza una teatralización de la política, en la que el teatro se transforma en una manifestación del Estado y del soberano; y, a su vez, aparece un teatro político, cuyo reverso tiene un funcionamiento literario, como el lugar privilegiado de la representación política (Foucault, 2006, p. 308). En palabras de Cooper, “el tema del teatro es todo el cosmos, cualquier cosa puede ser puesta en escena” (2010, p. 42). Dicho de otro modo, la disolución del mundo feudal y la progresiva secularización que comienza en las diversas esferas humanas (social, política, estética, etc.) permite que la práctica del teatro cree nuevas conexiones en el Renacimiento, sobre todo en lo concerniente a los grandes asuntos del Estado (Margarit, 2013, pp. 15-23; Williams, 2014, pp. 49-51). La participación en política deja de ser una demostración (espontánea o no) de sí mismo frente a un contexto conflictivo específico, y pasa a ser una performance (Dillon, 1981, pp. 37-41). Esta fusión entre apariencia y realidad, que Maquiavelo bien había advertido, convierte a la política en un escenario en el que cada actor debe proceder *como si* fuera de determinada manera sin necesariamente serlo. Cada uno de los actores políticos de la Corte quedan, así, sumergidos en una doble mascarada en la que es imposible discernir su identidad última. Los bufones, en particular, eran quienes tenían el permiso real de decir la verdad sin ser castigados, y es precisamente este papel el que cumplían tanto en la Corte Inglesa como en el teatro que la personificaba (Haikka, 2005, pp. 9-11; Mullini, 1985; Otto, 2001, pp. 97-131). Es decir, su actuación no se restringía únicamente a la representación ante un público, sino que, además, encarnaban la verdad relativa a las injusticias y a la hipocresía de la Corte y de su tiempo en general, atreviéndose a contarla y presentarla ante la mismísima realeza.

Más adelante volveré sobre estas figuras que, creo, contribuyen a la consideración de la obra shakespeariana como un acceso posible para pensar la política. Por el momento, baste decir que los personajes bufos no pertenecen a la Corte por derecho propio, sino que habitan un mundo que, a los ojos de la realeza, es excéntrico y caótico. El bufón, entonces, es convocado para traer ese mundo externo y monstruoso al interior de la Corte y se le autoriza para hablar libremente acerca de todo aquello que desee; pero, en el preciso

momento en el que esa licencia queda revocada, pasa a ser un hombre o una mujer más (Mullini, 1985, pp. 98-99; Otto, 2001, pp. 133-154). Esta situación, valga la paradoja, parece otorgarle una superioridad sobre reyes y jueces sujetos a la apariencia y a los atributos de la tiranía, al menos durante el período en el que se le extiende el derecho otorgado. El *fool*, en contraposición a ellos, se percata de tal ficción e intenta retratarla mediante el ridículo y la ironía, haciéndose portador de una verdad indigente que nadie desea reconocer como efectiva (Starobinski, 2007, pp. 86-88).

1.2 WHO IS IT THAT CAN TELL ME WHO I AM?

King Lear – 1.4.221

Es a esta altura un lugar común situar el nacimiento de la Modernidad (al menos en términos filosóficos –y particularmente gnoseológicos–) con la publicación del *Discours de la méthode* en 1637. En este texto hallamos la declaración de que el uso de la razón es lo que permite distinguir lo verdadero de lo falso, estableciendo un criterio de verdad indubitable que se apoya en la evidencia de lo que se muestra como claro y distinto. Si bien la publicación del *Novum Organum* por Bacon en 1620 ya había planteado la necesidad de un nuevo método que determinara qué es lo que puede ser conocido por los seres humanos, recién con los textos cartesianos y su publicación en lengua vernácula puede hallarse una democratización de la razón que requiere la implementación de un método que conduzca adecuadamente a un conocimiento que se apoye en una cristalina deducción. Además, el proyecto de Descartes permitía ampliar la apuesta baconiana al poder aplicarse el método a conocimientos que no requirieran necesariamente de la experiencia empírica. Esta reforma permite anular la separación entre saber humano y saber divino, expropiando sus respectivos sujetos y reemplazándolos por uno nuevo y único. El sujeto cognoscente, de este modo, supo erigirse como punto arquimédico de todo conocimiento posible, habiendo reducido todo contenido psíquico al puro acto de pensar (Agamben, 2007, pp. 18-20).

En el campo de la filosofía política podemos encontrar esta apuesta replicada en el iusnaturalismo, que se esforzó por señalar una serie de caracteres antropológicos básicos, por postular el origen de las asociaciones humanas y por deducir, desde tales principios, la comunidad política deseada. Desde esta perspectiva, los seres humanos se erigen como

individuos, es decir, se considera que “se bastan cada uno a sí mismo al estar hechos a imagen y semejanza de Dios y al ser depositarios de la razón” (Dumont, 1987, p. 85). Si este conjunto de individuos autosuficientes decide establecer un cuerpo político no será por una naturaleza política que fundamenta y determina el vínculo, sino por considerar que se puede aspirar a una vida mejor en la que mediante un contrato voluntario se hallen garantizadas la paz, la seguridad, la justicia y la propiedad privada. El nuevo edificio político pretenderá erigirse a partir de una serie de principios fundamentales que se deducen de las cualidades inherentes a los individuos ahora considerados como autónomos, de manera análoga a como cada uno de los seres humanos puede contribuir al nuevo edificio de conocimiento haciendo uso de su sola razón¹⁵.

Estas afirmaciones generalmente aceptadas por la crítica no hacen sino abonar a la idea de que el período shakespeariano es de transición. Al respecto, Margarit advierte que “cuando en sus obras parece que el ciclo de la peripecia está cerrado, siempre hay una grieta por donde sospechamos que se introducirá el caos, el desorden o se producirá la aparición de un nuevo paradigma político o social, un nuevo elemento que comenzará a amenazar el nuevo orden imperante” (2013, p. 16). Como se verá –y como otros intérpretes ya han señalado adecuadamente– el dramaturgo supo adelantarse a su propia época encarnando en algunos de sus personajes este nuevo espíritu moderno en ciernes (Horacio de *Hamlet* es un caso ejemplar al respecto). De todos modos, esta *Weltanschauung* no se encontraba cristalizada y todavía prevalecían valores y configuraciones propias del período medieval¹⁶, por lo que la mayoría de las figuras que transiten por el escenario shakespeariano se encontrarán “tironeadas” por estos dos mundos en pugna. Como bien sostiene Barker,

Las revueltas políticas de mediados de siglo [XVII]¹⁷ establecieron –como deben hacerlo todas las revoluciones propiamente tales– un nuevo conjunto de conexiones entre el sujeto y el discurso, entre el sujeto y la vida política, y

¹⁵ Huelga decir que este resumen no puede dar cuenta del complejo proceso de subjetivación que se dio a partir del cartesianismo y en, términos generales, a lo largo de la Modernidad. No pretendo dar cuenta de ello, sino señalar un lugar común aceptado por la crítica. De más está decir que esta serie de afirmaciones encuentra numerosos límites, sobre todo si consideramos relecturas contemporáneas desde las filosofías interseccionales. Al respecto, resultan particularmente relevantes los textos de Pateman (1995), Davis (2005), Scott (2012) y Mbembe (2016). La lectura de estos textos no entra en disputa con lo que busco afirmar a continuación, sino que contribuye a poner en cuestión el punto de vista que coloca a varones propietarios, blancos y cis en el centro de todo proceso filosófico, estético, científico, económico y político.

¹⁶ En los últimos años ha proliferado la publicación de estudios que buscan recuperar elementos medievales en la dramaturgia shakespeariana. El ya citado texto de Cooper (2010) recupera la mayoría de los estudios relativos a esta cuestión y aborda los distintos aspectos de la influencia medieval de manera muy documentada.

¹⁷ En relación a estas revueltas, el estudio de Hill (1983) resulta particularmente exhaustivo.

modificaron así fundamentalmente los términos entre los cuales se sostenían estas relaciones mutuamente constitutivas. En pocos años se configuró un nuevo conjunto de relaciones entre el estado y el ciudadano, el cuerpo y el alma, el lenguaje y el significado. Se desarticuló el antiguo poder supremo del período isabelino y en su lugar se estableció una nueva combinación de espacios y actividades sociales, ligados entre sí por nuevas líneas de fuerza ideológica y física, entre las cuales fueron un elemento crucial, aunque cada vez más obstruido, las nuevas imágenes del cuerpo y las pasiones (1984, pp. 13-14).

Como puede verse, el período inmediatamente posterior al shakespeariano sufrió una serie de modificaciones que reconfiguraron por completo la forma de entender al mundo; forma, dicho sea de paso, que determinó en buena medida la manera en la que contemporáneamente comprendemos las relaciones que constituyen nuestro mundo común. En este sentido, si se pretende elaborar una relectura crítica de la obra shakespeariana, es necesario repensar el significado de algunos conceptos que parecen operar de manera explícita o implícita. Como bien han sabido indicar teóricos como Dillon (1981), Dumont (1987) y el propio Barker, la afirmación de un individuo aislado en un espacio doméstico enfrentado a un mundo público (tal y como nos lo presentan los filósofos del canon moderno) es el resultado de un proceso histórico que supo ocultar sus huellas al mismo tiempo que fijaba nuevas divisiones y relaciones de poder. Esto quiere decir que, para poder comprender los alcances de la reflexión que cité de Barker, resultará necesario reponer algunos elementos que entraron en crisis en este período en lo que a formas de subjetivación refiere.

Ahora bien, ¿de qué hablamos cuando referimos a procesos de subjetivación? Como primera respuesta podría indicarse que ser/devenir sujeto significa estar sujeto a condiciones de existencia y de agencia¹⁸ (Scott, 2001). En otras palabras, la posibilidad de devenir sujetos se encuentra ligada inextricablemente a nuestra condición de seres políticos y sociales. Lo social, aquí, no debe ser comprendido como una “costra inerte” en la que operan individuos monádicos en un contexto heredado. Por el contrario, 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

¹⁸ Por supuesto, el concepto de “sujeto” es sumamente complejo y sus configuraciones y abordajes críticos han variado significativamente a lo largo de toda la historia de la filosofía occidental. Intentar dar cuenta de estos procesos por completo sería una empresa demasiado vasta para esta investigación. Aquí me centraré en el aspecto que considero específicamente relevante para esta pesquisa. Para un abordaje más amplio, puede recurrirse a la entrada “*Sujet*” del *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon* editado por Cassin (2013, pp. 1466-1492).

positivas que abran el camino a terrenos divergentes. El lenguaje, comprendido como una práctica constitutiva e indisolublemente social, no es un sistema absolutamente fijo de significados, así como tampoco puede ser comprendido como completamente arbitrario: todos los sentidos están dados por luchas culturales en un contexto sociohistórico específico (Williams, 2009, pp. 30-61). El lenguaje, la estética, el reino del arte constituyen prácticas reales en un proceso material total y no pueden, en este sentido, quedar reducidas a epifenómenos superestructurales. Por el contrario, producen órdenes políticos y sociales con intenciones y condiciones específicas.

Es en este sentido que puede decirse que la emergencia de una determinada subjetividad se encuentra ligada a ciertas narrativas, relatos e historias; es, en buena medida, un evento discursivo. La escuela postestructuralista y el pensamiento político posfundacional se ha ocupado de señalarlo desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. No obstante, creo que no debe olvidarse que las subjetividades precisan, asimismo, ser consideradas desde una perspectiva material (y no sólo discursiva) de análisis, porque es *en* los cuerpos donde se inscriben las disciplinas (Federici, 2010, p. 28). El cuerpo en el período premoderno tenía otra serie de características que las que le atribuimos actualmente, en buena medida porque se consideraba al cuerpo político como parte del cuerpo del rey, tal y como dejé señalado más arriba. Allí donde la sujeción moderna distancia “el mundo externo para construir la subjetividad como propiedad (imaginaria) de la individualidad interior, [en el período premoderno se] establece un orden donde los sujetos están profundamente involucrados, no porque ‘sepan cuál es su lugar’ (como en la forma moderna cuando resulta eficaz), sino porque el cambio de lugar está codificado como impensable” (Barker, 1984, p. 41). Cualquier tipo de rebelión, aunque posible, es pensada como un desmembramiento del cuerpo del soberano, por lo que las lecturas y análisis que se realicen en torno a este período no pueden olvidar que las relaciones sociales y políticas están garantizadas por la figura del rey como sede y fuente del poder. ¿Qué quiero decir con esto? Que, si bien puede afirmarse que el poder se despliega en las prácticas discursivas construyendo formas simbólicas de comprender el mundo, el discurso no es una entidad autosuficiente escindida de las condiciones materiales de existencia de los sujetos que habitan ese mundo¹⁹. En este período, en particular, no sólo es preciso pensar

¹⁹ Tal vez esta afirmación resulte evidente para quien lea el texto. No obstante, prefiero pecar de obvia en un contexto en el que la remanida y tergiversada frase de Derrida “no hay fuera del texto” ha llevado a más de un lector desprevenido a considerar que todo en el mundo es interpretación y que todo puede ser

los discursos (qué dicen, cómo lo dicen, cuándo lo dicen), sino también (y especialmente) *quién* los enuncia, *dónde* se ubica en el cuerpo político y *qué (des)articulaciones* provoca. El caso de Lear en la obra shakespeariana resulta particularmente paradigmático: si su accionar puede ser catalogado como demente es porque cree, adelantándose a su propio tiempo, que puede renunciar a su lugar de rey como si de un funcionario público se tratase. Fragmenta su reino, su familia y su razón como si no residiera *en él* la articulación de estos órdenes, como si la vida de cada uno de los miembros del cuerpo político no dependiera de su armonía, coherencia y cohesión. En este sentido, “la proliferación, en los textos dramáticos, filosóficos y políticos de la época [premoderna], de imágenes corporales que para nosotros ya son metáforas muertas –por un olvido estructurado y no por un inocente desgaste histórico– señala un orden social donde el cuerpo ocupa un lugar central e irreductible” (Barker, 1984, p. 30). En esta investigación, entonces, no podrán ser escindidos discursos y cuerpos, *qué* se dice y *quién* lo dice.

La literatura de la época –que no es ajena a esta serie de aclaraciones que *nosotres* necesitamos debido al olvido estructurado que señala Barker– puede considerarse como un acceso legítimo para comprender las formas de subjetivación operantes. Para el período renacentista –y, agregaría, para cualquier momento de crisis en sentido amplio–, en el que comienzan a resquebrajarse tanto las relaciones entre el individuo y su comunidad como la distribución de las clases y estratos sociales, en el que la perfección deja de erigirse como norma absoluta, en el que el concepto de lo infinito se convierte en objeto de especulación y de experiencia metódica, en el que la forma de producción se modifica y se desplazan los conceptos de valor, en el que, para decirlo resumidamente, el concepto de ser humano se torna dinámico y, en cuanto tal, indefinible (Heller, 1980, pp. 9-25), pretender un abordaje que se restrinja a una sola disciplina parece absurdo. La literatura tiene la plasticidad necesaria para trascender las barreras disciplinares, por lo que comporta la potencia de presentar herramientas adecuadas para pensar este proceso.

Existe, además de los elementos ya señalados, una particularidad del lenguaje de la época que, sin dudas, contribuye a la conformación de subjetividades distintivas, particularidad que, resulta preciso señalar, ayudará a la comprensión de los personajes bufos. El lenguaje del universo shakespeariano supo heredar una serie de conexiones que permitían comprender y dar cuenta del mundo gracias a cuatro articulaciones del orden de la

explicado recurriendo a un análisis abstracto y ahistórico de discursos. Si quien lee quisiera profundizar en este aspecto, el texto de Asensi (2004) es particularmente claro y contundente.

semejanza: la conveniencia [*convenientia*], la emulación [*aemulatio*], la analogía [*analogia*] y la simpatía [*sympathia*]. La primera de ellas refiere a la adecuación de las cosas en el mundo; se considera que existe una serie de semejanzas que asimila en el espacio todo lo que es afín, permitiendo encadenar al mundo consigo mismo y con Dios. La segunda nombra paralelismos entre las cosas que se hallan distantes en el espacio fijando relaciones de espejo; en función de esta forma particular de semejanza, pueden 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 permite relacionar a todas las figuras del mundo organizando identificaciones entre dos o más sustancias diferenciadas; es, en buena medida, lo que permitía pensar que estaba interconectado todo lo que se encontraba en el mundo terreno y, a su vez, establecía conexiones cifradas entre el mundo divino y el terrestre. La simpatía, por su parte, provoca el movimiento de las cosas, atrayendo lo pesado al suelo y lo ligero al cielo (así como la *antipatía*, su necesaria contracara, provoca el aislamiento impidiendo la asimilación); es, en resumidas cuentas, lo que permite 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 mundo²⁰.

A esta cosmovisión 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, 108-111). Se inauguró un período de 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 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” (2010, p. 37). Por lo general, este lenguaje más sencillo era atribuido en la literatura de la época a

²⁰ Ciertamente, como indica el propio Foucault, que esta cosmovisión se resquebraja en el siglo XVII, pero habrá que esperar la elaboración cartesiana para encontrar esta transformación cristalizada en términos teóricos. En el campo de la literatura, el filósofo francés ubica esta ruptura con la publicación de *Don Quijote*, especialmente de la segunda parte que data del 1614 (Foucault, 2008, pp. 63-74). De cualquier manera, más allá de que estas publicaciones son inmediatamente posteriores al *corpus* shakespeariano, 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, solapada con la nueva racionalidad moderna.

campesines, rústiques, iletrades 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 importantes que creo que es preciso señalar 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” (Cooper, 2010, p. 38). Más adelante volveré sobre esta cuestión cuando me dedique específicamente a las figuras bufonescas. Por el momento, baste señalar que el propio Shakespeare, al igual que sus contemporáneos, era consciente de estas cuestiones al momento de elegir qué palabras y qué formas de habla era preciso atribuir a cada personaje. Pero, del mismo modo que supo trastocar los géneros de comedia y tragedia en sus obras, también la construcción de sus personajes y sus formas de expresión se encontraban, en buena medida, *out of joint*: pueden encontrarse *fools* profesionales que, ante un contexto trágico de locura generalizada, logran aplicar una terapéutica del dolor discurriendo profundamente en verso; así como pueden hallarse personajes de la realeza que, en un chispazo cómico, comienzan a hablar rústicamente en prosa. De cualquier modo, las formas típicas que configuran los modos peculiares de pensar a las subjetividades que habitan el teatro del mundo estarán operando a lo largo y a lo ancho de la obra shakespeariana. Será tarea de esta investigación ir detectando las maneras en las que estas particularidades operan en la conformación de la bufonería.

1.3 THE QUICK COMEDIANS EXTEMPORALLY WILL STAGE US

Antony and Cleopatra – 5.2.215-216

Habiendo presentado un marco teórico que permite entrever la perspectiva desde la que me ocuparé de leer la obra shakespeariana en los capítulos subsiguientes, quisiera detenerme brevemente a pensar por qué tal *corpus* constituye una herramienta valiosa para pensar la política. Para comenzar a responder (porque, a fin de cuentas, la respuesta alcanzará su comprensión con la lectura completa de este texto), quisiera empezar por una disputa que se encontraba en vigencia en la propia época de Shakespeare. Con esta apelación pretendo dejar indicado que, ya desde ese entonces, la vinculación entre dramaturgia y política se hallaba reconocida y criticada. Considerando esta cuestión, es posible afirmar que la separación entre distintas disciplinas que pretenden monopolizar

el estudio de un aspecto de lo humano *es también* el resultado de una serie de configuraciones históricas que, *justamente por no ser inamovibles*, pueden ser abordadas críticamente, señalando sus alcances y sus límites. Esta separación disciplinar es más un problema *nuestro* que de Shakespeare, desde ya: somos nosotres quienes tendemos a encorsetar problemáticas en disciplinas. El desafío constante aquí es reconocer que los límites disciplinares son difusos. Creo que asumir el compromiso metodológico de trasvasar tales límites es, además de productivo, más fiel a la propia escritura shakespeariana.

Veamos, entonces, qué discusiones se suscitaban en el período isabelino. En 1582, Stephen Gosson publicó *Playes Confuted in Five Actions*, escrito en el que buscó establecer una justificación para la abolición de las obras teatrales y, en particular, de las comedias, por considerarlas demónicas 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 vistas a derrumbar la moral y las buenas costumbres. En la segunda, indicaba que el género 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, violando la ley de Dios. La cuarta acción sostenía que la comedia, en particular, impedía que los hombres pensarán de manera adecuada, traicionando la constitución anímica e impidiendo que cumplieran las labores que les habían sido asignadas. La quinta acción resumía lo establecido en el texto, señalando las nefastas consecuencias que este tipo de arte tenía para las clases trabajadoras inglesas (*the countrymen*). ¿Qué es, en resumen, lo que resulta tan monstruoso a Gosson? Que el teatro atacaba las jerarquías sociales, patriarcales y divinas, impidiendo 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 literatura, en este sentido, parece emparentarse con un accionar que permite comprender nuestro mundo desde el conflicto y lidiar con él. No se ocupa de captar todas

las cosas tal como son, tarea infinita y absurda, ni de estudiar el funcionamiento del mundo, labor que nos lleva a naturalizarlo (Rinesi, 2009, pp. 15-17). Por el contrario, nos invita a considerar nuevas formas de ver el mundo desde sus márgenes y cuestionarlo, constituyendo una forma divergente de reflexión política, social y filosófica. Nos despoja, así, de poder decir 'yo', abriendo el campo a la singularidad y la diferencia, pero también a formas de experiencia y memoria colectivas, obligándonos a repensar nuestras formas de representación del mundo y las relaciones que mantenemos con la alteridad. La literatura, en efecto, no se aboca al descubrimiento de verdades metafísicas últimas que permitan comprender o justificar el ordenamiento del mundo tal y como pretende (enloquecidamente) la filosofía política, ni intenta redireccionar tales verdades a la construcción de un *continuum* histórico que habilite la fabricación de un relato de progreso monológico. El discurrir literario no apunta al despliegue de un saber ordenador, sino que se presenta como un asunto en devenir, siempre inacabado, que desborda lo vivido. Si es lícito hablar de Verdad en el campo literario, tal noción queda ligada a un aspecto épico, que da cuenta de las luchas que los personajes mantienen entre sí y con el mundo con vistas a conjurar el conflicto en el que se ven atrapados. En este sentido, la literatura parece exceder la categoría de Hombre y de sujeto abstracto en cuanto forma de expresión dominante que pretende imponerse a toda materia, y reconduce a la fuga de categorías cristalizadas, sustrayéndose a la formalización y constituyendo un saber anfíbio (Deleuze, 2006, pp. 13-21). La literatura, para decirlo brevemente, aporta herramientas fundamentales que la filosofía, en más de una ocasión, ha olvidado en sus intentos de comprender, ordenar y explicar el mundo.

La tragedia, en particular, porta la potencia de asentarse como una matriz crítica particularmente sensible a las acciones humanas. Comprender el aspecto trágico de nuestra vida nos permite tomar registro de la falta, es decir, del deseo de una totalidad de sentido perdida y de la fragilidad que nos define como seres precarios. La escisión que el nacimiento del sujeto moderno comienza a operar entre individuo y mundo se presenta, así, como fondo de comprensión de aquellos sometimientos que hacen posible el funcionamiento de la estructura social. Partir de una comprensión trágica del mundo nos muestra el pasado impuro, violento y tortuoso que subyace a las relaciones humanas. Todo sentido totalizante comienza a esbozarse sobre un terreno grumoso, cuya forma sólo puede establecerse retrospectivamente para identificarla como progreso. Comprender el mundo humano desde una matriz trágica permite desgarrar el tranquilizador velo del

progreso y la razón, tomar registro de la falta de un sentido último y un origen cristalino, y aceptar el terreno incierto y desgarrador sobre el que se despliegan nuestras acciones.

Sobre este fondo de comprensión, puede pensarse el accionar disruptivo de la comedia. Dicho de otro modo, si bien la matriz trágica puede contribuir a una comprensión del pasado impuro de los vínculos comunitarios, puede, asimismo, provocar indecisión, nihilismo o indiferencia. Desde la retirada de lo divino como garante del sentido, las decisiones humanas constituyen un salto al vacío, pero la comedia puede proporcionarnos herramientas para lidiar con ello y resquebrajar órdenes pretendidamente cerrados. Considero que Shakespeare, en cuanto supo erigirse como un agudo observador de la condición humana, legó un conjunto de obras teatrales que pueden aportar materiales para una crítica filosófico-política que parta del reconocimiento de nuestra fragilidad y de la ausencia de garantías en el campo de lo humano sin arribar, por eso, al nihilismo. En particular, el carácter disruptivo, auténtico, delatorio y terapéutico de los bufones dará la pauta de que, incluso cuando la fortuna nos da la espalda y todo parece indicar un desenlace funesto, es preciso actuar y no ceder, sin resistencias, al vértigo de la tragedia. Con esto quiero decir que el estudio de los *fools* shakespearianos constituye un caso paradigmático²¹ para comprender los alcances del accionar cómico insurrecto. Creo que, exhibiendo la singularidad del accionar bufonesco, es posible proporcionar inteligibilidad al humor y, de este modo, comprender los alcances que lo cómico puede portar como potencia desbaratadora de órdenes monológicos e inauguradora de espacios de alteridad.

²¹ Entiendo aquí paradigma como “objeto singular que, valiendo para todos los otros de la misma clase, define la inteligibilidad del conjunto del que forma parte y que, al mismo tiempo, constituye” (Agamben, 2009, p. 24).

CAPÍTULO 2

THE TIME IS OUT OF JOINT

Hamlet – 1.5.186

La polisemia de la afirmación que inaugura este nuevo capítulo ha sido tematizada en numerosas ocasiones. Recuperemos algunas de las preguntas que planteé en la introducción: ¿se refiere “*time*” al *tiempo* que vive el príncipe Hamlet 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* del joven príncipe, en el que existe 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 (tiempo y espacio político) del dramaturgo* (a fin de cuentas, como dejé señalado en el capítulo anterior, “*all the world is a stage*”), que, como bien evidencia el estudio de Christopher Hill, se encuentra efectivamente trastornado (*upside down*)? ¿Podrá ser todo esto junto?

La hipótesis que guiará este capítulo es que, efectivamente, en la obra shakespeariana encontramos un desorden de todos estos aspectos: del tiempo de la vida y la muerte, del mundo de las palabras y los valores, del espacio y el tiempo de aparición política; y es justamente por ese desorden constitutivo en la vida de los seres humanos que el carnaval, tal y como lo comprende Bajtín, puede devenir una herramienta fecunda para comprender ese desarreglo. En efecto, el carnaval constituye un rito ambivalente que festeja el proceso mismo del cambio de jerarquías con una risa orientada hacia lo alto que exige una renovación al poder soberano. Se trata de una especie de “mundo al revés” caracterizado por un contacto libre y familiar, signado por una conducta excéntrica y profanadora, en un contexto donde lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante, quedan reunidos. Si efectivamente puede indicarse que *the time* –tal y como creo que lo caracteriza Shakespeare en toda su polisemia– se halla *carnavalizado*, entonces podrá comprenderse

el enorme protagonismo que comportan los personajes bufos en el contexto de su obra: a fin de cuentas, es en la desentronización de reyes y la entronización del personaje más bajo (un bufón o un esclavo) donde radica el núcleo del mundo carnavalesco.

Este capítulo se dividirá en dos secciones. En primer lugar, llevaré a cabo un análisis de la frase que signa este capítulo, es decir, intentaré desgranar la sentencia hamletiana con el objeto de reparar en los alcances de los términos “*time*” y “*out of joint*”, probando, como propone el bueno de Ingberg, “en qué medida esas riquezas extranjeras [pueden] dilatar el castellano sin romperlo” (2019, p. 107). Creo que poniendo el foco allí, y encontrando ciertas réplicas en otras obras del dramaturgo, podrá comprenderse mejor cómo piensa el tiempo y el espacio de la política. En segundo lugar, introduciré la matriz bajtiniana del carnaval, considerando que puede aportar herramientas hermenéuticas al desorden del tiempo y del espacio de la política. Este abordaje, además, aportará claves indispensables para pensar las palabras y las acciones de los personajes bufos que abordaré en el siguiente capítulo.

2.1 MEN ARE AS THE TIME IS

King Lear – 5.3.32

2.1.1 Voy a detenerme brevemente, entonces, en la afirmación hamletiana que intitula el capítulo para revisar, luego, algunos ejemplos que muestran que tal aseveración puede extenderse a otras obras. Si pudiera mostrarse que el espacio y el tiempo del escenario y del mundo están fuera de quicio en la obra shakespeariana, entonces las voces de los *fools* adoptan un cariz revelador: tal y como adelanté en el capítulo anterior, un elemento que define a los bufones es que habitan un mundo al que no pertenecen por derecho propio, sino que son convocados para traer algo que trastoca una lógica de funcionamiento interna sumamente jerarquizada; si el mundo entero se encuentra descoyuntado y la bufonería es lo *out of joint* por definición, entonces lo que tengan para decir en su interior precisa ser estudiado. Creo que sólo de este modo podremos entender más plenamente lo que la dramaturgia shakespeariana tiene para decir a la filosofía política.

¿A qué apunta, entonces, la citadísima sentencia hamletiana? La traducción más obvia podría ser “el tiempo está descoyuntado”, considerando que “tiempo” resulta el equivalente castellano de “*time*”, y “*out of joint*” referiría, como muy prolijamente

apuntan Thompson y Taylor en una de las últimas ediciones Arden de la obra, a la metáfora de huesos rotos, fuera de su coyuntura, es decir, “descoyuntado” (2017, p. 257). Traducción obvia, sí, pero no por ello menos profunda: a fin de cuentas, decir que el tiempo se encuentra dislocado de su propia coyuntura (que, dicho sea de paso, tiene en el castellano un vínculo ineludible con la historia) no es una afirmación menor. De hecho, como bien señala Derrida (1998, p. 32), tan pronto como *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 (en cuanto 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 estrictamente como un desorden, un desajuste, un trastorno del tiempo. Y, de hecho, 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 Hamlet sumamente perturbado, es el tiempo de duelo:

¿Debo recordar? Ella se aferraba a él
 como si su deseo creciera
 al saciarse. Y sin embargo, *en un mes...*
 ¡No quiero pensar en ello! ¡Fragilidad, tu nombre es mujer!
Apenas un mes... Antes aún de que se gastaran los zapatos
 con los que siguió, bañada en llanto, como Níobe,
 el cuerpo de mi pobre padre, ella misma
 –¡Oh, Dios! *Una bestia privada de razón*
lo habría llorado por más tiempo [longer]– está casada con mi tío,
 el hermano de mi padre, aunque no más semejante a él
 que yo a Hércules. *En un mes,*
aún antes de que sus inmorales lágrimas saladas
 dejaran de fluir de sus ojos irritados,
 ya está casada. ¡Oh, *premura [speed]* infame, correr con *tanta prisa [dexterity]*
 al tálamo incestuoso! (1.2.143-157 énfasis añadido)²²

Desde la perspectiva del príncipe (y probablemente desde la del reino de Dinamarca en general, considerando *la premura* por parte de Claudio por resolver todos los problemas pendientes *con tanta prisa*²³), el tiempo de luto que merecía su padre no fue respetado:

²² Utilizo la traducción de Rinesi (Shakespeare, 2016).

²³ Incluso, la primera frase que Claudio pronuncia en la obra es “Aunque de la muerte de nuestro amado hermano Hamlet / *el recuerdo aún está fresco*, y por lo tanto debemos / mantener el corazón de luto, y todo nuestro reino / estrecharse en un solo gesto de pesar, / tanto ha luchado la razón con la naturaleza / que lo lloramos, pero con prudencia, / sin dejar de ocuparnos de nosotros” (1.2.1-7 énfasis añadido). Claudio se percata de la urgencia de los acontecimientos, pero su apuro es demasiado evidente y doloroso. Hasta el racionalista 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).

apenas un mes después de enviudar –algo que Hamlet resalta tres veces en su soliloquio, precedido por otra más–, 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 privados de razón proceden con mayor cautela y prudencia que les gobernantes de un reino²⁴. Hay, sin dudas, una sentencia moral por parte de Hamlet en la enunciación de su espanto. Podría decirse, siguiendo la traducción al francés por André Gide²⁵, 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 “rectitud”²⁶. Hamlet nos indica, entonces, que vive una época injusta, deshonrosa, en donde las costumbres más básicas y los valores más fundamentales se hallan pervertidos. El príncipe se percató de que las palabras que ordenaban antaño el mundo en el que vivía (justicia, honor, respeto, fidelidad) han perdido su antigua transparencia. El tiempo, tal y como apunta Rinesi, se le antoja corrupto y podrido (2018, p. 26).

Además, este tiempo resulta anacrónico consigo mismo porque se encuentra asediado por fantasmas del pasado y espectros del futuro (Rinesi, 2018, p. 23). El fantasma del difunto rey Hamlet hace su aparición al comienzo de la obra con el objeto de que su hijo venga su muerte sin perjudicar, en esa acción, a su madre. Es, en buena medida, la exigencia por parte de los valores del pasado deshonrado de ser ponderados y respetados tal y como lo exige la tradición. Pero, a su vez, ronda durante toda la obra la presencia del espectro de Fortimbrás, cuya invasión es inminente y aqueja continuamente a Claudio: es, a fin de cuentas, quien vendrá a poner fin a la tragedia y a inaugurar una nueva época racional y positiva alejada de los valores honoríficos que signaban la cosmovisión del contexto

²⁴ Recuérdese, al respecto, la advertencia que La Boétie había hecho en relación al trastocamiento del orden del mundo que provoca el fundamento de una cadena de obediencia espuria. Aquí también, como es evidente por la propia sentencia hamletiana, hay cierto ordenamiento que se encuentra fuera de juicio. Además, apúntese la fragilidad de la situación política que se estaría viviendo en la obra, considerando que la cabeza del reino (i.e. el rey) tiene menos razón que una bestia.

²⁵ Recuperado por Derrida (1998, p. 33). Al respecto, creo que 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 reimpresa en 1947 y 1949. Si bien el sentido moral de *deshonorée* encuentra ciertos ecos 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 mi querido director Eduardo Rinesi por este precioso entresijo que trabaja con la colega Antonia García Castro desde hace algunos años ya.

²⁶ Acerca de este sentido arcaico, una referencia ineludible es Poratti (2000).

hamletiano²⁷. El mundo (que también, recordemos, es *the time*) en el que vive el príncipe Hamlet está tironeado por dos universos de valores, por dos figuras espectrales que 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, que no son sino restos que no descansan, se desplazan con el movimiento de la historia exigiendo su reconocimiento y su inclusión en el tiempo y en el mundo de los vivos. *Time*, entonces, que se encuentra descoyuntado, dislocado, deshonorado, asediado por el pasado y el futuro; *time* en el que los tiempos no se respetan, las costumbres no se guardan. Se trata, sin dudas, de un tiempo (un mundo) trágico, en cuanto las respuestas de la política han llegado demasiado tarde o demasiado temprano para conjurar la sucesión escandida de masacres²⁸ que espera a los personajes a lo largo de la obra.

Pero además de este desorden del tiempo, historia y mundo “exterior”, es preciso señalar que 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* (ahora volveré sobre 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 *seat* en este teatro trastornado llamado *The Globe* (2017, p. 249). 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 paso de comedia: ¿cómo podrá recordar el personaje Hamlet a su padre si no se puede asistir (*find a seat*) en el tablado en el que se representa la obra? Si todo el mundo ha devenido un escenario, 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

²⁷ Me he ocupado de algunas de estas tensiones en Mc Donnell (2017), en particular en la segunda sección.

²⁸ Tomo esta expresión del gran León Rozitchner, quien supo decir que “la historia de la vida humana, aun en su belleza irrenunciable, es una sobrecogedora sucesión escandida de masacres” (2003, p. 13).

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 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 vuelve a aparecer en este escrito, mostrando su reveladora importancia: La Boétie había señalado que es el *olvido* de la libertad lo que, en buena medida, lleva a los seres humanos a una vida de servidumbre; Barker supo poner el foco en el *olvido estructurado* de un orden en el que el cuerpo tenía un lugar central e irreductible, olvido que provocó que el cuerpo en la literatura pasara a ser interpretado como una metáfora muerta a partir de la Modernidad. El príncipe Hamlet parece percatarse de que la racionalidad moderna en ciernes se ocupará de dar una explicación racional 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 –como bien supieron indicar Marx y Engels en el *Manifiesto*²⁹– un origen racional, medible, pacificado que dé paso al mejor de los mundos posibles³⁰. Pero no nos adelantemos. 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

²⁹ “Se forja un mundo –sostienen– a su imagen y semejanza” (2015, p. 121). Al respecto, Benjamin advierte que “la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. [...] Puesto que es una imagen irrevocable del pasado, que corre el riesgo de desvanecerse para cada presente que no se reconozca en ella” (Benjamin, 2007, p. 67). Es por este motivo que “sólo tiene derecho a encender el pasado la chispa de la esperanza *aquel* historiador traspasado por la idea de que *ni siquiera los muertos* están a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer” (Benjamin 2007, p. 68, el énfasis es del autor). La historia, argumenta un poco más adelante, “es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el ‘tiempo actual’, que es pleno” (Benjamin, 2007, p. 73). Los hechos, en este sentido, no son históricos por ser causa de algo, sino que asumen tal causalidad histórica en cuanto un sujeto (colectivo o individual) considera que ése, entre muchos, es el que le sirve para explicar su presente. Es de esta manera como puede estructurarse el *continuum* de la historia. Este es el gesto que puede encontrarse en el personaje Horacio, quien está pronto a realizar un relato que dé un sentido específico a lo sucedido, estableciendo una cierta causalidad que legitime el orden por venir.

³⁰ 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 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 shakespeariano necesitará ser anti-trágica.

cuanto la memoria siga constituyendo una fuerza en el mundo. ¿Pero cómo –debemos preguntarnos– puede conformarse como fuerza activa allí donde *the globe/the time* se encuentran desordenados? Dejaré esta pregunta resonando para dar una respuesta más adelante ya que sospecho que los bufones tendrán más de un elemento para aportar a estas disquisiciones.

Ahora bien, 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 shakespeariana) una lucha de valores, fuerzas y significados; lucha que no puede sino terminar 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* se refiere a algo que ha sido conmocionado y trastocado, pero, a su vez, *to shat something* comporta 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, nombra 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, destrozado?

2.1.2 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 me ocuparé de revisar todas y cada una de las obras dramáticas de Shakespeare (por limitaciones formales, por respeto a la rigurosidad, por benevolencia a los lectores y por salvaguardar una mínima cuota de razón). Es preciso, entonces, un recorte. Tomaré muy brevemente –y enfocándome *exclusivamente* en el problema que aquí nos ocupa– una tragedia, una comedia sombría, un drama histórico y una comedia. Si bien es cierto que lo que sucede en *una* comedia (por tomar sólo uno de los géneros nombrados) no necesariamente sucede en el resto, sí creo que sería un dato relevante que, si pudiera señalarse que *the time/the globe* se halla *out of joint/distracted*

independientemente del género en el que pretende encasillarse cada obra, tal vez podría indicarse un cierto dislocamiento del tiempo (en toda su polisemia) que permea íntegramente la obra del dramaturgo inglés.

Empezaré, entonces, por la tragedia por la simple cercanía genérica con la obra que proporcionó los disparadores de este capítulo. Me ocuparé de *King Lear* [1605]³¹. El argumento gira en torno al destino de las tierras de Lear, quien decide dividir las³² y confiarlas a sus tres hijas: Goneril, Regan y Cordelia. Basándose en una medición del afecto que ellas le profesan, el Rey establece que aquella que lo ame más, recibirá la mejor herencia. Las dos hermanas mayores desarrollan falsos y elogiosos discursos que les sirven para engañar a su padre, obteniendo, así, 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)³³. A pesar de las advertencias que el leal Conde de Kent presenta a Lear, ligando su accionar con el de un loco, 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” (1.1.252-255). 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. Es por ello que, 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” (1.1.257-258).

³¹ Parte sustancial de lo que diré a continuación acerca de esta tragedia en particular puede hallarse en Mc Donnell (2020).

³² Accionar que es, a todas vistas, una locura. Es preciso recordar aquí el ineludible vínculo entre el cuerpo político y el cuerpo del Rey. “Lear –sostiene 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, Barker señala 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).

³³ Utilizo la traducción de Idea Vilariño (Shakespeare, 2006).

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 parece signar 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 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. (1.2.103-114)

Se halla aquí una nueva formulación del desorden del tiempo y del mundo: toda disposición, relación, persona o cosa se encuentra en un ruinoso desorden. Ciertamente es que esta disquisición se desarrolla por un engaño que deriva a una serie de equívocos y malos criterios. ¿Pero no es justamente este el punto? Los personajes discurren 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 McLeish y Unwin, todo el desarrollo subsiguiente de la obra parece desprenderse de la reflexión en torno a lo que sucede cuando lo que tomamos por entendimiento se halla errado o pervertido. La búsqueda de una respuesta racional a una serie de premisas erradas parece ir inevitablemente en contra de los personajes trágicos que habitan la obra (2014, pp. 334-335). En relación a ello, es particularmente lúcida la reflexión solitaria que expresa Edmund una vez que ha abandonado la habitación donde espera su encolerizado y afligido padre:

Ésta es la maravillosa estupidez del mundo [*the excellent foppery*³⁴ *of the world*] que, cuando anda mal nuestra fortuna, a menudo por excesos de nuestra

³⁴ En relación a este término, Foaks indica que si bien puede pensarse como un sinónimo de “estupidez”, *fops* no es sino un sinónimo de *fool* (Shakespeare, 1997, n. 14, 118). 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, es 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, pero más adelante volveré sobre esto) para referirse al accionar de los seres humanos y al mundo que habitan.

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. (1.2.119-127)

Será haciendo uso de su astucia y de la ingenuidad de su padre y 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 divino. Hombres y mujeres toman sus decisiones en el dislocado mundo que habitan y 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 volver a erigirse como un actor luego del destierro. Más tarde, en el próximo capítulo, volveré a esta tragedia para recuperar el formidable bufón que logra hacerse paso. Por el momento, baste indicar que *the time* en esta otra tragedia también se halla dislocado.

Veamos qué sucede en el marco de una comedia sombría: *Troilo and Cressida* [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, el uso de las mismas es bastante libre y, como indica 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 se sirve de personajes encumbrados (piénsese en Agamenón o en Ulises), el tono desheroizante que indica Ingberg contribuye a tomar distancia y realizar una crítica de los valores caballerescos. Esto sumado al enorme protagonismo de Tersites (el soldado griego deforme que en la *Iliada* tiene un papel absolutamente marginal), indica, desde el comienzo, un tono socarrón y satírico que permite tomar distancia de la seriedad que envuelve al poema homérico.

Voy a detenerme en un pasaje conocidísimo de esta intrigante obra. Me refiero al discurso que Ulises pronuncia en el primer acto, del que sólo transcribiré 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 [*mask*].
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,
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 fije! (1.3.78-101)³⁵

El discurso de Ulises versa, en términos generales, en torno a la jerarquía trastocada, problema que se manifiesta entre los griegos y que 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, a saber, la perversión del grado (1.3.137). En su edición, Dover Wilson señala que este discurso está redactado en consonancia con tratados políticos de la época en los que, como vimos en el capítulo anterior, se postula que un gobierno adecuado es aquel en el que hay una cabeza suprema y relaciones armoniosas entre las partes; en contraposición (y seguido por) un gobierno caótico que deriva en sedición y disrupción del orden (2009c, p. 153). Esto no quiere decir, por supuesto, que Shakespeare 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 es posible que estuviera familiarizado con una serie de planteos acerca de estas temáticas. A fin de cuentas, si esta perspectiva era puesta en debate en teorizaciones y estilizaciones, muy probablemente se debía a que se trataba de ideas que circulaban y operaban en este período.

El gran problema que signa el discurso de Ulises, para decirlo en pocas palabras, es el de los peligros que conlleva el trastocamiento de jerarquías en un cuerpo político. *Y es justamente eso lo que detecta en su tiempo y espacio de acción política.* Indica los peligros de enmascarar el grado: las peores personas aparecen como las mejores (y viceversa) en esta mascarada del 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 lo es al orden cósmico y a la armonía en la música. Sin el orden que

³⁵ Utilizo la traducción de Pablo Ingberg (Shakespeare, 2007c).

permite el respeto al grado, se pierde la justicia y lo único que distingue a los hombres es la fuerza y el vigor; llegan, incluso, a confundirse con bestias (1.3.103-108). Si el mundo que habitan persiste 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. Me ocuparé de un acontecimiento peculiar que transcurre en la segunda parte de *King Henry VI* [1591]. Por lo general, los eventos de los dramas históricos están relatados en tono de tragedia. En particular, las tres partes de esta obra junto con *Ricardo III* son consideradas una especie de tetralogía que narra 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. Si bien el reino de Enrique VI es inmediatamente anterior, sí sentó las bases para este período sumamente conflictivo que vivió una sucesión precipitada de reyes a manos de traiciones y asesinatos. No me ocuparé de estos asuntos aquí, no porque resulten poco interesantes, sino porque exceden los objetivos de este escrito. Sí quisiera, como decía hace un momento, detenerme en un evento del reinado de Enrique VI que el dramaturgo relata de una manera peculiar: la rebelión liderada por Jack Cade (acto IV). En términos históricos, este acontecimiento podría ser 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 descrito 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)³⁶. Hay, por parte del pueblo sublevado, un reconocimiento del 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

³⁶ Utilizo la traducción de Delia Pasani (Shakespeare, 2009a).

que inmediatamente queda desmentida por sus propios pares que cuchichean entre risas las verdades del nuevo líder. Transcribo solo una parte a modo ilustrativo:

- Cade:-** Mi padre fue un Mortimer...
- Dick:-** (*Aparte.*)
Era un hombre honrado y un buen albañil [*bricklayer*]³⁷.
- Cade:-** Mi madre una Plantagenet...
- Dick:-** (*Aparte.*)
A ella la conocí bien; era una comadrona [*midwife*]³⁸.
- Cade:-** Mi mujer descende de los Lacy...
- Dick:-** (*Aparte.*)
Claro, si era la hija de un buhonero y vendió muchos lazos [*laces*]³⁹.
- Smith:-** (*Aparte.*)
Pero, últimamente, al no poder viajar con su fardo forrado en piel [*furred pack*], lava baldes [*bucks*] de ropa aquí en casa⁴⁰.
- 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 jaula⁴¹. (4.2.39-51)

Esta rebelión está protagonizada por personajes ignorantes⁴², amantes del desorden⁴³, violentos⁴⁴ y motivados por la locura misma⁴⁵. Es un levantamiento popular bastante grotesco y Heller no duda en sostener que esto se debe a que se trata de 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. Ya quedó dicho en el capítulo anterior, pero podemos reafirmar esta cuestión en una pregunta: ¿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

³⁷ Es, sin dudas, un juego de palabras que supone la cercanía entre el apellido “Mortimer” con el término *mortar* (mortero) que refiere al conglomerado de arena, agua, cal y cemento que se usa en la construcción para colocar ladrillos.

³⁸ 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”).

³⁹ La pronunciación del apellido “Lacy” es casi igual al término inglés que se usa para “lazos” [*laces*].

⁴⁰ Se trata de 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 (Rubinstein, 1989, p. 300). Lo que Smith está insinuando es que Cade es un cornudo y su esposa es una prostituta.

⁴¹ Al respecto, Dover Wilson anota que Dick se estaría refiriendo a las jaulas que había en los distritos de Londres para detener a los vagabundos (Shakespeare, 2009b, p. 178). En torno a estas políticas, véase el capítulo anterior.

⁴² 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).

⁴³ “Nosotros estamos en orden cuando llegamos al mayor desorden”, sostiene Cade (4.2.186-187).

⁴⁴ “Los cuerpos serán arrastrados a los cascos de mi caballo” (4.3.11-12).

⁴⁵ “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).

en su conjunto? La secuencia de Cade, en este sentido, precisa ser relatada en tono de comedia (Heller 2002, 280). En particular, tal incapacidad política queda retratada sobre el final del acto IV, cuando la rebelión es aplacada y la multitud acepta sin chistar lo que dice cualquier orador⁴⁶. La rebelión en el marco de la monarquía de Enrique es indudablemente carnalesca, loca, inculta y desenfrenada. No obstante, a pesar de no poder constituirse como verdaderos actores políticos, 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 *As you like it* [1599]⁴⁷. El escenario que se presenta aquí resulta familiar y cercano a la problemática 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, el cual parece comportar ciertos caracteres mágicos o sugestivos que afectan a quienes lo visitan. Taciturnos, melancólicos o meditabundos en la Corte, pasan a ver el mundo desde otra perspectiva, como si la Naturaleza ejerciera un poder sobre ellos. Según advierte Rosalind en el primer acto, la Fortuna, cuyos beneficios se encuentran terriblemente mal ubicados [*misplaced*], solo reina en los dones del mundo [*world*], pero no en los lineamientos de la Naturaleza (1.2.27-34)⁴⁸. El Duque mayor llega a afirmar que la vida en el exilio aleja a los seres humanos del castigo de Adán y los exenta del acoso público, pudiendo, así, hallar el bien en cada cosa (2.1.1-15). El bosque de Arden, así, parece presentarse como un personaje más que incide en el desarrollo y destino de la acción, sorteando los avatares que la Fortuna había impuesto a los integrantes de la Corte gracias a la vida solitaria y al margen del mundo que puede desarrollarse en su seno.

El argumento de la obra es hartamente conocido: 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 aquellos que amenazan actual o potencialmente su ducado. En este

⁴⁶ El mismo Cade se percata de ello, preguntándose con indignación: “¿Alguna vez una pluma voló de un lado a otro con tanta ligereza como esta multitud?” (4.8.55-56).

⁴⁷ Parte sustancial de lo desarrollado a continuación puede encontrarse en Mc Donnell (2019).

⁴⁸ Utilizo la traducción de Pablo Ingberg (Shakespeare, 2007a).

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 políticas que dan inicio a la acción y que prácticamente quedan olvidadas en el desarrollo, 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 en torno a la vida de los seres humanos, comporta 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 volveré más adelante: Lord Jaques, un cortesano del Duque mayor que queda exiliado con él, y Touchstone, el bufón de la Corte que huye con Celia y Rosalind al peligrar la vida de esta última. Ambos ven la realidad que los circunda con un ojo crítico y, tal y como propone 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 y parodias, los tonos irónicos y las imitaciones se constituyen como verdaderas 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 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. De este modo, aunque parezcan impotentes, asumen en realidad un papel indispensable, que va desde llevar a cabo una crítica de la organización social comenzando por la Corte misma, pasando por un cuestionamiento del ideal y la moda de la vida contemplativa y solitaria del Siglo XVII, hasta devolver una cierta armonía a un orden descoyuntado (McLeish & Unwin, 2014, pp. 84-88). En el próximo capítulo volveré sobre estas cuestiones. Lo que me interesa remarcar aquí es que, nuevamente, encontramos 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 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, Silvio 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 este último 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 reptaba cual tortuga⁴⁹
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 pantuflas⁵⁰,
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
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, parece decirnos Jaques, una persistencia humana en vivir siempre del mismo modo: tratando de interpretar varios papeles en una sola vida y terminando todes, a pesar de ello, en el absoluto olvido. ¿Será cierto esto que enuncia el melancólico? ¿Estarán todas las almas condenadas al olvido? (retomando una pregunta del punto anterior: ¿cómo podría el príncipe Hamlet recordar a su padre si Jaques tiene razón?). Como sea, lo cierto es que cada quien cumple su papel en la comedia del mundo sin percatarse de que vive

⁴⁹ Si a quien lee le perturba la imagen de una tortuga que reptaba tanto como a mí, puede adoptar la traducción que me propuso el querido colega Marcelo Bonini: “va cual lenta tortuga” (que respeta la métrica alejandrina adoptada por Ingberg para la traducción).

⁵⁰ Shakespeare se refiere aquí, como bien indica Hattaway (2015, n. 158), a Pantaleón (*Pantalone*), el personaje de la *commedia dell'arte*. En relación a este personaje, en un texto ya clásico acerca de este género, 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.

una historia extraña y accidentada. En un mundo, no puedo más que repetirlo, *out of joint*. Y como bien había advertido el astuto Edmund en *King Lear*, “son los hombres como es su época [*men are as the time is*]” (5.3.32).

Es sabido que Jaques finalmente 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, pudiendo oír y tal vez hasta aprender algo de él. Al igual que un bufón en la Corte, 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 quienes tendemos a identificarnos). Él, a lo largo de la obra, supo percatarse del nuevo lugar que había comenzado a ocupar en el bosque de Arden: así como Touchstone tuvo que abandonar la Corte en el momento en el que el Duque Fredrick decidió que su puesto se hallaba en peligro por lo que debía eliminar toda amenaza, del mismo modo Jaques abandonará al ecléctico grupo de parejas. Y si bien la partida de Jaques es sentida por el resto de los personajes, su acción parece tornarse necesaria para eliminar todo elemento que pueda perturbar la nueva paz recobrada. Ni el bufón ni el melancólico tienen consideración alguna para con el contexto que les rodea y comportan, para un mundo portador de un sentido acabado y ordenado, un verdadero peligro a ser eliminado. Más adelante volveré sobre esto, pero ahora me ocuparé de introducir una nueva herramienta hermenéutica que, creo, podrá iluminar con otra luz las claves analizadas hasta ahora: la carnavalización.

2.2 THE WORLD MAY LAUGH AGAIN

King Henry VI, Part 2 – 2.4.82

¿Qué es el carnaval y por qué constituye una herramienta conceptual adecuada para leer el corpus shakespeariano? A fin de cuentas, no encontramos carnavales propiamente dichos en las obras del dramaturgo inglés, como sí los hallamos, por ejemplo, en las de Rabelais. A lo largo de estas líneas me ocuparé de presentar algunas ideas que Bajtín señala en torno al carnaval medieval y renacentista. Una vez presentado este esquema, revisaré el modo en el que contribuye al estudio de las obras shakespearianas y, en particular, de los personajes bufos.

Lo primero que es preciso indicar es que cuando hablo de “carnaval” me refiero a una forma específica que supo adoptar esta fiesta en un período preciso de la historia de occidente⁵¹. Un elemento central para distinguir la forma medieval/renacentista del carnaval de las formas que ha adoptado en nuestra actualidad es la tensión que puede señalarse en relación con el espectáculo. En su forma original, no encontraba distinciones tajantes entre actores y espectadores: les “espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*” (Bajtín, 2003, p. 13 el énfasis es del autor). Las personas que concurrían al carnaval transmutaban en protagonistas. El elemento que permitía esta transformación era, sin dudas, la risa. Ésta, lejos de tratarse de una risa satírica negativa que señala falencias excluyendo de esa crítica al riente, o de una mera risa agradable destinada a divertir, quedaba caracterizada por ser profundamente ambivalente (2003, pp. 17-18). Se trata de un humor festivo que es patrimonio del pueblo que reconoce al carnaval como forma de vida. Su fuerza está dada por su carácter popular y universal, en el sentido de que todo el mundo (personas y cosas) es percibido de manera jocosa y relativa. El hecho de que el pueblo mismo no pueda sustraerse de esta lógica indica que no se percibe a sí mismo como un todo acabado, sino que se siente profundamente incompleto y con la necesidad de renovarse. Al afirmarse y negarse, al morir y resucitar en la risa, el pueblo puede erigirse como una identidad móvil, lábil, paradójica y ambivalente. Esta fusión de todos los aspectos de la vida que sólo parece ser posible en el marco del carnaval, es lo que Bajtín supo denominar *realismo grotesco*.

En cierto punto, podría decirse que esas cuatro formas de conexión que ordenaban el mundo y las palabras⁵² quedan trastornadas en el marco del carnaval, del mismo modo que las jerarquías perdían su estabilidad y permanencia. Se trata, en este sentido, de una forma de vida peculiar en la que prima un contacto familiar y libre entre los individuos que lo habitan. En un contexto en donde los estamentos son prácticamente inamovibles y los roles sociales se hallan profundamente estructurados en función de las necesidades

⁵¹ Forma que, huelga decir, no necesariamente ha desaparecido en los siglos subsiguientes, pero sí que pudo encontrar una cristalización específicamente relevante a este estudio en el contexto medieval y renacentista. En palabras del propio 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).

⁵² Cf. punto 1.2 de este texto.

del cuerpo político, se encuentra este fagonazo monstruoso: se fusionan 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). Vale aclarar que cuando el autor propone hablar de “alto” y “bajo” no hace referencia más que a una cierta *topografía*: lo alto es el cielo en el cosmos y la cabeza en el cuerpo, mientras que lo bajo es 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 carnaval, evento que se halla signado por la *degradación*⁵³, las leyes de la semejanza parecen dejar de operar de manera adecuada ya que se degrada, corporiza y vulgariza el mundo entero matando sus interconexiones, al tiempo que se abre el campo a la aparición de nuevos lazos y significados⁵⁴. El carnaval, para decirlo de otro modo, disuelve y destruye todo (lo transforma en *nada*), para dar paso a un renacimiento. Degradar el mundo permite, en este peculiar contexto, fundar un nuevo comienzo.

Además de trastocar esta serie de semejanzas que Foucault supo identificar como las conexiones que permitían comprender el mundo hasta el siglo XVII, el carnaval subvertía los cuerpos y las cosas, que pasan a formar parte “del conjunto corporal creciente del mundo y sobrepasan por lo tanto los límites de su individualismo” (Bajtín, 2003, pp. 27-28), por lo que lo privado y lo público, lo singular y lo universal, quedan fundidos. Las impresiones y experiencias individuales dejan de ser delimitadoras de la capacidad humana y se suspende la regulación y cristalización de la diferencia sexual y las formas aceptadas de intervenir la realidad circundante. Ningún cuerpo es concebido como perfecto, aislado o acabado en sí mismo, sino que precisa 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 filósofo soviético, signó el dominio de lo literario durante el Renacimiento (2003, pp. 28, 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

⁵³ Bajtín define este proceso como “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (2003, p. 24).

⁵⁴ “La forma del grotesco carnalesco [...] 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” (Bajtín, 2003, p. 37).

transmutaciones y metamorfosis en un mundo lúdico que se ha transformado en un “caos sonriente”.

Este trastocamiento permitía, entonces, hacer del contexto sociopolítico un espacio a subvertir ya que supone una acción simbólico-política en la que se reordenan los vínculos y las relaciones de poder. Al levantarse las prohibiciones y restricciones, desaparecen los marcos que determinan las diferencias entre los individuos. Es en este aspecto donde puede hallarse su indiscutible ingobernabilidad: nada ni nadie puede establecer o regir *a priori* el carnaval. El proceso de carnavalización es un juego que permite invertir y trastocar el lenguaje con el que se le da sentido al mundo, por lo que la construcción simbólica que produce deviene una utopía que encuentra su realización en el marco mismo del carnaval (Guerra, 2015, p. 40).

Ahora bien, se han apuntado dos limitaciones que supuestamente tendría el proceso de carnavalización, que me ocuparé en lo subsiguiente de responder: por un lado, que el carnaval trastoca la *forma* y no el *contenido* de las relaciones materiales y simbólicas de existencia, por lo que terminaría siendo funcional a ciertas formas de poder, oxigenando un contexto que se presenta como demasiado opresivo (Guerra, 2015, p. 44); por el otro, que la espectacularización del carnaval que comenzó en la Modernidad y que encontró su máximo exponente en el neoliberalismo contemporáneo (al convertirlo en objeto de consumo turístico) implica límites ineludibles en la recuperación de esta forma de resistencia popular (Guerra, 2015, p. 31). Creo que es preciso ocuparse de estas críticas ya que la primera señala límites en su potencia subversiva y la segunda en la posibilidad de retomar al carnaval como herramienta hermenéutica.

La primera crítica no es particularmente novedosa. Para responder a ella, recurriré al trabajo de Zemon Davis (1976), quien se ocupa de este problema anclándolo específicamente en la posibilidad de la agencia femenina en el marco del carnaval. Según la autora, efectivamente el carnaval de la época se enfrenta a una estructura rígidamente jerarquizada donde lo femenino representa el lugar del caos que debe ser ordenado y regido y, sin dudas, el carnaval *puede* concebirse como una válvula de escape que regula los conflictos sociales. Pero si bien estos elementos no pueden ser pasados por alto, la inversión cómica y festiva tiene la potencia de socavar ciertas formas de concebir al mundo *por fuera* de la época privilegiada del carnaval, generando conexiones inesperadas en el trato cotidiano de los seres humanos. Una figura central que constata esta afirmación es la de la *mujer rebelde* (*unruly Woman*).

Presente en historias, obras teatrales e ilustraciones misóginas, esta figura pretendía mostrar a las mujeres de la época los problemas que conllevaba rebelarse ante la dominación masculina. Las mujeres que lo hacían eran caracterizadas como alcohólicas, chismosas, promiscuas, mentirosas y rebeldes ante toda forma de subordinación patriarcal (Martin, 2001, pp. 96-104). Por su parte, 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 mujeres vestidas de varón (Zemon Davies, 1976, p. 129). Ahora bien, 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



Imagen 1. Ilustración del poema medieval *Le Dit des trois Dames de Paris* de Wautriquet de Couvin (1320)

que consideraban legítimas. Las mujeres, justamente por el lugar subordinado que ocupaban en la jerarquía patriarcal, parecían comportar 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 a las injusticias que reinaban en él. El decir veraz de los discursos paradójales de las mujeres rebeldes (encarnadas ya sea en las propias mujeres o en varones) mostraban las inconsistencias e incoherencias del contexto que habitaban, así como las injusticias en las condiciones materiales de existencia que les atravesaba. Como bien sostiene 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).

Esta recuperación de la carnavalización como un ataque no sólo a la *forma* del sistema jerárquico, sino también a su *contenido* (al tiempo que muestra las injusticias y se rebela contra ellas), da la pauta de que los discursos paradójales tienen la potencia de romper las formas de espectacularización a las que estamos habituados. Recuperar el espíritu

paradojal de la vida carnavalesca permite a los sujetos despojarse de los atributos de la vida teatral estructurada (donde algunos actúan, otros observan y la acción se manifiesta en un tablado al que sólo acceden ciertas personas). El pueblo carnavalizado busca mediante la risa desbaratar todas las diferencias jerárquicas declarándolas irrelevantes, sin olvidar las diferencias materiales que lo signan. Tal vez, el “olvido estructurado” de ciertas formas de concebir las corporalidades que comienza en la Modernidad efectivamente provocó que el carnaval devenga en espectacularización. En función de este desplazamiento, se negó a los cuerpos su potencia grotesca, se cristalizaron binarismos y se establecieron formas concretas de percibir la diferencia sexual. Creo, aun así, que este olvido no implica necesariamente que no se puedan recuperar las prolíficas herramientas de insurrección que el grotesco y la paradoja tienen para darnos.

A partir de este desarrollo y de haber revisado someramente cómo el desorden del mundo/del tiempo permea toda la dramaturgia shakespeariana, creo que puede establecerse que la carnavalización y el grotesco aportan 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 shakespeariana no tiene una identidad última, no se conciben como parte de un todo acabado; sino que, por el contrario, se encuentran 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*. Ciertamente es que no hay carnavales propiamente dichos en la dramaturgia shakespeariana, pero ello no implica que no se incorporen ciertas características del mismo. Como bien indica Laroque, “Shakespeare revela una sorprendente habilidad para apropiarse de los calendarios religioso y secular, y para establecer un número de ecos y resonancias simbólicas en sus comedias festivas, pero también en algunas de sus historias y tragedias” (2004, p. 74). Estas estilizaciones dramáticas sirven, en más de una ocasión, para combinar elementos que regularmente se encuentran separados: el nacimiento y la muerte, la luz y la oscuridad, lo femenino y lo masculino⁵⁵. En este contexto, los bufones aparecen

⁵⁵ Laroque señala que el caso paradigmático de este uso del calendario se halla en *Romeo and Juliet* 1.3.22, en donde se indica que el nacimiento de Julieta coincide con la víspera de la noche de muertos. Según el intérprete, son estas sutilezas las que nos indican las combinaciones trágicas de contrarios que se sucederán (2004, p. 72). Si es cierto que, como dejé indicado más arriba, lo similar atrae a lo similar dentro de la

iluminades 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 *status*, 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.

cosmovisión de este período, entonces ya podemos hallar en estas pistas el desenlace trágico, incluso a pesar de que esta obra comience con unos sugerentes tintes de comedia.

CAPÍTULO 3

WHAT FOOLS THESE MORTALS BE!

Midsummer night's dream – 3.2.115

Hasta aquí me he ocupado de mostrar las formas en las que se manifiesta el desorden en el teatro del mundo y en el tablado. En el primer capítulo revisé el trastocamiento del mundo político, cultural, simbólico y subjetivo en una serie de modificaciones y transformaciones que vivencia la Inglaterra de los períodos isabelino y jacobeo. Postulé allí la hipótesis de que tales desarreglos permearon la dramaturgia shakespeariana, por lo que leer los textos del autor del que aquí me ocupo podía constituir una clave interesante para pensar la política. Por supuesto, este no es el único motivo: por el contrario, pueden señalarse características propias de la tragedia y de la comedia que ayudan a repensar críticamente el mundo humano (la fragilidad, el conflicto, la acción, la subversión, por nombrar solo algunas de tales claves). En el segundo capítulo pasé a analizar ese desorden del tiempo, del mundo y de las cosas en las obras de Shakespeare, mostrando que efectivamente esa turbación no es exclusiva de las tragedias, sino que puede ser vislumbrada también en dramas históricos, comedias sombrías y comedias. En función de ello, postulé la hipótesis de que la carnavalización y el grotesco, tal y como entiende Bajtín esos procesos, podían funcionar como claves hermenéuticas para comprender mejor la lectura del *theatrum mundi* que presenta el dramaturgo. En efecto, el proceso de degradación e inversión provocado por una risa ambivalente orientada hacia lo alto parece dar cuenta del mundo enmarañado que presenta Shakespeare en su teatro. Esta cuestión se torna específicamente relevante en el capítulo que tenemos a continuación ya que los protagonistas indiscutidos del carnaval, quienes hacen carne la ambivalencia carnavalesca, son nada más y nada menos que los bufones.

Aquí, entonces, me ocuparé en primera instancia de presentar a los *fools*: su inserción social y política en la Corte, sus características generales, los posibles efectos de sus acciones, sus diferencias y particularidades. Esto permitirá tener un marco teórico general que habilitará una comprensión de sus papeles tanto en la Corte como en el tablado. Luego, me ocuparé de algunos ejemplos de bufonería en las obras shakespearianas para

mostrar la hipótesis general del presente escrito, 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 shakespearianas. Si bien tal 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, abriendo el campo a la acción al enunciar verdades y poner en funcionamiento una terapéutica del dolor. Revisaré, entonces, qué tienen para decirnos estos peculiares personajes.

3.1 MUCH FOOL MAY YOU FIND IN YOU

All's Well That Ends Well – 2.4.35

3.1.1 Preludio etimológico

Existen distintas maneras de nombrar a los personajes bufonescos en el idioma de Shakespeare. El término que he utilizado en mayor medida es *fool*. Por supuesto, existe una justificación a esa preferencia que intentaré explicar en las líneas que siguen. Ahora bien, más allá de las predilecciones teóricas que esta autora tiene para con uno u otro término, lo cierto es que existe una serie de conceptos interesantes y es preciso relevarlos con el objeto de revisar si todos ellos refieren (o no) a los mismos personajes o, más bien, iluminan distintos aspectos de esta polifacética bufonería. Me inclinaré a esta segunda opción y espero que, a medida que el texto avance, se pueda entender mejor el por qué. El inicio obligado para revisar críticamente un término es, por supuesto, el diccionario; es por este motivo que me dedicaré en las líneas subsiguientes a desentramar con cuidado los orígenes de un grupo semántico cuyas diferencias originarias se han visto opacadas con los necesarios cambios que sufre toda lengua con el uso y el paso del tiempo. Quien lee se encontrará, a continuación, con un pausado trabajo de filigrana que podría parecer innecesario. Si se me permite abusar de su paciencia, tal vez pueda convencer a mis lectores de la importancia de estos giros semánticos: sinceramente creo que en la raíz de los términos que me interesan (*fool, buffoon, jester, mad, clown*) ya se encuentra un conjunto de caracteres que se despliega en el accionar bufonesco.

Dije unas páginas más arriba, en una nota al pie, que la etimología del término que particularmente me interesa es problemática. Veamos las razones. El *Online Etymology*

Dictionary [OEtD] sostiene –y puede hallarse una coincidencia con otros diccionarios– 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 data del siglo anterior) que, a su vez, procedería del latín medieval *follus* (adj.) y del latín *follis* (fuelle, bolso de cuero). La raíz de este término se encontraría 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 o quema, y suele hacer referencia a 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 término *fool* es vinculado a la raíz en su sentido (2), considerando que alguien *fool* tiene “las mejillas hinchadas” o “la cabeza vacía”. Ahora bien, tal y como indica John Kelly (2014), esta vinculación no puede considerarse tan obvia ni transparente. En su entrada, Kelly recopila dos significados más (con los que no comulga) que pueden señalarse a partir de la raíz de *fool*, a saber, “escroto” (que encontraría una serie de vinculaciones análogas en el 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. De cualquier modo, la vinculación entre el bufón profesional y la hinchadez no parece ser incontrovertible.

A pesar de las complicaciones que conlleva el término, es posible afirmar que la noción que aquí interesa condensa una complejidad que, creo, no hace más que señalar los pliegues semánticos de la bufonería. Pero no nos detengamos. Continuemos un poco más para luego señalar los alcances de toda esta riqueza. Kelly, luego de indicar que el vínculo entre *fool* y la raíz **bhel-* (entendida como hinchar, soplar) no es obvia de suyo, 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 (aunque no por completo, como señalaré más adelante). Esta palabra llega por vía francesa, pero deriva del italiano *buffone* [bufón], proveniente de *buffa* [broma], que a su vez deriva de *buffare* [soplar]. 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 e, incluso, broma. Ahora bien, el término onomatopéyico *buffare* –que, decía, es el que da inicio a una serie de transformaciones lingüísticas que culminan en *buffoon*– es el resultado del sonido del resoplido provocado por las mejillas cuando se inflan para hacer muecas. Y, a propósito de ello, el autor señala que el viento supo estar asociado tanto a la locura como a la inspiración divina. De hecho, encuentra vínculos con el sánscrito *vatula* que puede indicar aquello que es ventoso, una persona afectada por la enfermedad del viento, una persona loca, pero también alguien que ha sido iluminado.

Esta cuestión es particularmente llamativa debido a que puede hallarse ya desde las raíces y vinculaciones semánticas el nexo entre la bufonería y la locura. De hecho, Kelly no se priva de establecer vínculos entre *fool* y *mad* y, además, no debe olvidarse que *fool* puede derivarse 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 supo usarse 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. *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 la indicación de que hay algo que se encuentra fuera del lugar o del estado en el que se esperaba que estuviese. Un *mad*, un *fool*, un *buffoon*, un *jester* –palabras que, como acabo de mostrar, se encuentran todas emparentadas– pretenden nombrar a personas que están *ellas mismas* fuera de quicio: 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 parecen operar en las figuras bufonescas, quisiera detenerme 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, aunque el *Oxford English Dictionary* [OED] indica que originalmente en su forma *clod* significaba terrón, coágulo o bulto, y que en varios idiomas ha sabido usarse para referirse a una persona torpe o rústica. Esta es, precisamente, la etimología recuperada por 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 y, 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. Este señalamiento por parte del estudioso ginebrino resulta particularmente interesante debido a que podríamos encontrar en germen una distinción categorial lingüística entre dos tipos de bufones: uno más rústico, cuyo peso parece atraerlo al suelo con una fuerza gravitatoria exagerada, cuyos movimientos conducen a una risa que puede permitir, a quienes lo observan, alimentar su propia vanagloria⁵⁶ y oxigenar un marco normativo y regulatorio que oprime, pero al que no pueden dejar de suscribir⁵⁷. Frente a este payaso grotesco, parece erigirse la figura del

⁵⁶ En el caso de que no haya sido lo suficientemente claro, me permito recalcar que contribuiría a aumentar la vanagloria de aquellos que observan y escuchan la broma. El bufón, como diré más adelante, no aumenta su vanagloria. Creo que 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, parece ser 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 aquí no me ocupo específicamente de las apreciaciones hobbesianas de estos asuntos, pero no deja de ser verdad que la figura del *fool* que el filósofo inglés presenta en el capítulo 15 fue uno de los disparadores de mi propio interés en torno a esta figura. 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), por lo que se transforma en un ser profundamente insociable. Podría llegar a decirse, incluso, que asume un rol protagónico en el texto en dos sentidos: arquitectónico, en cuanto todo el edificio político de *Leviatán* se erige en su contra y para expulsarlo; y agonial, 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. Trabajé estas cuestiones en Mc Donnell (2021).

⁵⁷ Esta forma específica de risa parece comportar los caracteres que Palacios (2018) le confiere a lo cómico en contraposición a lo humorístico. No sé hasta qué punto esta división entre “comedia” y “humor” resulta operativa para este escrito (como sí lo es la división bajtiniana entre tres tipos de risas), en buena medida porque considero, siguiendo a Starobinski, que el payaso *siempre* es, de alguna manera, una figura reveladora que abre los ojos de los espectadores al papel que representan sin saberlo en la comedia 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 les *clowns*. La del *fool* parece ser, 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. Sus acciones y palabras nos maravillan, nos movilizan, nos ponen en la posición incómoda de pensar que el mundo en el que vivimos podría no ser tan encorsetado como creemos. 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) y el bueno de 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 atrapadas en una sola forma) señalan las limitaciones de nuestro mundo pretendidamente binario, monológico, explicable y racional.

3.1.2 Caracteres generales de la bufonería

¿Cuándo y cómo aparecen estos personajes? ¿Podemos hallar las diferencias lingüísticas indicadas en el mundo teatral y político? Como ya dejé esbozado en los capítulos anteriores, la tradición del carnaval y la bufonería no son exclusivas del Renacimiento, sino que tienen 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 estaban extendidos sobre todo el territorio europeo y, particularmente en Inglaterra, podían ser llamados juglares [*joculator* o *minstrel*]. 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 un costado más liviano en el contexto de la Corte (Welsford, 1961, p. 159)⁵⁸. Esta realidad no hace más que indicarnos que la bufonería del período

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 bufonésca, la inmediatez del gesto expresivo de la risa ya parece indicar algo. Más adelante volveré sobre esto.

⁵⁸ No me ocuparé de historizar el período medieval de la bufonería, como tampoco de los alcances geográficos que supo tener. No es por una cuestión de desinterés, desde ya, sino de un necesario recorte para la investigación. Me ocuparé, entonces, sólo de dar cuenta de esta figura en el período inglés isabelino y jacobeo y, en particular, de la importancia que estos personajes tenían en la dramaturgia shakespeariana,

shakespeariano tiene una serie de peculiaridades interesantísimas, por lo que indagar en torno a estas figuras en este lapso de tiempo y en la literatura que las problematiza parece ser un punto de partida obligado, el principio de un comienzo de comprensión para investigaciones futuras. No debe olvidarse, como dije unas líneas más arriba, que también el carnaval alcanza en este período su forma más acabada. Teniendo eso en mente, revisaré algunas peculiaridades de la bufonería de la época y podrá notarse, a medida que avance el escrito, el nexo profundo de los personajes bufonescos con la polisemia que ya se encuentra condensada en la etimología de los conceptos que les nombran. O, para decirlo de otra manera, hallaremos, en el estudio de los casos, características que ya hemos advertido en la investigación de la etimología de *fool*, *mad*, *buffoon*, *jester* y *clown*.

Revisemos, entonces, algunos de los caracteres que definen a los bufones. En el prelude etimológico presenté la posibilidad de distinguir al menos dos tipos de bufones que considero particularmente interesantes: los *fools* y los *clowns*. Ambos se insertan dentro de la categoría de bufones artificiales⁵⁹: se trata de personas astutas y graciosas que estaban interiorizadas 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. A continuación, me dedicaré a abordar cada uno de estos aspectos con el objeto de comprender la importancia que tienen en el campo político sin hacer distinciones entre *fools* y *clowns*, debido a que creo que sólo podemos detectar las diferencias entre unos y otros en casos concretos (que es lo que analizaré en el apartado siguiente). Por el momento, reténgase que, dentro del marco de la bufonería artificial, podríamos encontrar dos tipos de bufones que veremos en funcionamiento unas líneas más adelante: 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. Hablaré en general de la bufonería sin establecer distinciones específicas entre el marco de la Corte y el del teatro porque, como ya mostré en los capítulos previos, lo que sucede en el tablado en buena medida traspola, reinterpreta, critica y reinventa la vida

tal y como adelanté desde un principio. Si quien lee quisiera profundizar en los aspectos que aquí no se trabajarán, puede abordar las lecturas de Halliday (1863), Welsford (1961), Otto (2001) y Billington (2015).
⁵⁹ En oposición a los bufones naturales que tenían alguna característica que en la época era considerada como una deformidad física o mental: retrasos madurativos, enanismo, síndrome de Down, etc.

política. Como bien sostiene 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/leyendo narraciones, sin que este acceso fuera considerado más o menos liberador (1961, p. 197). Por otro lado, si bien trataré 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 sea una tarea imposible, sino que debemos ser conscientes de que los límites de esta clasificación son difusos y comportan operatividad sólo en el sentido de que nos acercan a una comprensión más acabada de un conjunto de figuras sumamente barrocas.

Les bufones, decía hace un momento, eran elegidos no sólo 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, incluso, acompañar a les 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 les monarcas cuando éstos abusaban de su poder; e incluso indicaban si estaban prestando suficiente atención a los reclamos del pueblo, obligándoles 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 político, 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* es otorgada por alguien (el Rey, el Duque o quien se encuentre ocupando un puesto de poder). El bufón no pertenece a la Corte por derecho propio, sino que habita un mundo que, a los ojos de la realeza, es excéntrico y caótico. El bufón, entonces, *es convocade para traer ese mundo externo y monstruoso al interior de la Corte* y se le autoriza para hablar libremente acerca de todo aquello que desee; pero, en el preciso momento en el que esa licencia queda revocada, pasa a ser un hombre o una mujer más (Mullini, 1985, pp. 98-99). De cualquier modo, como ya dejé dicho algunas líneas más arriba, esta condición anfibia parece otorgarle una superioridad sobre reyes y jueces, ya que se percata de las ficciones que encubren y enmascaran la vida cortesana sin quedar obligada a ella para sobrevivir.

Personajes astutes y observadores, entonces, que tienen una gran libertad de palabra y de acción. Esto no implica, por supuesto, que siempre queden indemnes o que una posible ofensa no comporte una venganza física por parte de quien presta oídos a su espectáculo. Como supo expresarlo Erasmo en su *Moriae Encomium* [1511], la bufonería no tiene afeites, así como tampoco simula una cosa para luego mostrar otra (2013, [5] LB407). *Fools* y *clowns* captan el mundo de una manera particularísima ya que son “los únicos sencillos y veraces” (2013, [36] LB437). El problema, por supuesto, es que “la verdad es odiosa a los reyes” (2013, [36] LB438) y, aunque por lo general les bufones pueden hacer uso de su libertad de palabra, tener el mal tino de proferir sus verdades en un momento poco oportuno puede llevarles a mutilaciones, torturas e, incluso, a la muerte. Creo que, siguiendo la pista proporcionada por Starobinski, puede pensarse a estas figuras como portadoras de una verdad indigente que nadie desea reconocer como efectiva (2007, pp. 86-88). 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, parece comportar un vínculo ineludible con el decir veraz propio de la *parrhesía*. El trabajo de Foucault en torno a este término es particularmente relevante a esta investigación ya que la 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. Recuérdese que es justamente en este período que la teatralización de la política comienza a extenderse, por lo que las relaciones sociales se van tornando cada vez más opacas. La verdad del parresiasta puede echar luz a situaciones que no son obvias de suyo ni que 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, 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 conducir al silencio, la locura o la muerte (2011, pp. 69-75).

Según el filósofo francés, podemos ser testigos de *parrhesía* allí donde “un hombre se yergue frente a un tirano⁶⁰ 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 se encuentra signado por la violencia, por lo que no hay juego pedagógico o discursivo que valga: no existe aquí un combate entre interlocutores medidos y racionales, sino el franco enfrentamiento al discurso del parresiasta. Esta cuestión no implica que el contenido de ese discurso resulte indiferente. No se trata de un juego retórico de persuasión como tampoco de 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 sólo es posible allí donde el individuo opta por decir la verdad sin que ello dependa de un estatus o jerarquía alguna y por eso logra establecer lazos entre la libertad y la verdad que afectan profundamente al modo de ser de los enunciadorees, obligándoles a ligarse con aquello que han dicho. Esto 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. Se trata de la enunciación efectiva de lo que se considera verdadero, asumiendo los riesgos que implica la práctica del discurso.

Las verdades manifestadas en burlas y parodias, en tonos irónicos 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 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). Creo que esta característica de no terminar de “encajar” en ningún lado responde, en buena medida, a su encarnadura polifacética.

⁶⁰ Tal vez sea necesario precisar que el término griego *týrannos* en su forma arcaica no se restringe a lo que hoy día comprendemos como tiranía. 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, se distingue de *basileîai*, en cuanto éstas apuntan a las antiguas soberanías hereditarias, pero no en la forma de gobierno. 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, éstos últimos signados por el gobierno que beneficia a una parte y no al conjunto de la *pólis* (*Pol.*, I, III). En Shakespeare puede hallarse una interesante crítica a las formas tiránicas de gobierno. No podré ocuparme en detalle de esta cuestión sin extender sustancialmente este escrito, por lo que será motivo de futuras investigaciones. Si a quien lee, le interesara profundizar en este tema, resultan interesantes los textos de Hadfield (2005), Greenblatt (2019) y Rinesi (2021).

Como bien ha mostrado el clásico estudio de Welsford, el bufón puede ser desde mascota hasta profeta, pasando por consejero, chivo expiatorio o poeta⁶¹. Y, por supuesto, es algo que vemos replicado en la dramaturgia: por lo general, los bufones profesionales shakespearianos se mantienen a una distancia prudencial de las acciones que deciden



Imagen 1. “Staćzyk w czasie balu na dworze królowej Bony wobec straconego Smoleńska” (1862) de Jan Matejko

⁶¹ Me tomo la licencia de incluir en una nota a pie de página un caso histórico que supo ser retratado pictóricamente y que, creo, ilustra muy bien el aspecto que estoy 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 1**). 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 se encuentra 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, el cual se encuentra apoyado de manera tal que parece haberse caído de la mano del bufón (tal vez, mientras leía la carta). Franqueando la puerta, parece desarrollarse una fiesta en el palacio que contrasta con la expresión melancólica y taciturna del bufón. En este cuadro, la vida de la Corte parece estar al revés: la iluminación de la habitación en la que se encuentra el bufón es tenue y oscura, iluminada 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 parece ser 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 recientes. Creo que esta pintura puede ayudar a quien lee a percibir –sin la necesidad de abusar de imágenes mentales– tanto el problema de que el bufón no termina de “encajar” en el contexto que vive, como el costado trágico de un rol que tradicionalmente se considera cómico. Como diré más adelante, creo que este es uno de los aspectos que caracterizan más al *fool* que al *clown*.

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. Como sostiene Starobinski, “los grandes autores dramáticos con frecuencia han hecho del *clown* o del bufón el agente de salvación, 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” (Starobinski, 2007, p. 92).

En el caso particular de las obras dramáticas, que es de lo que me ocuparé aquí, las verdades expuestas por los bufones (profesionales y no profesionales) son agentes activos capaces tanto de denunciar simulaciones y artificios como de construir nuevos órdenes. Ambas opciones, no obstante, nos remiten a la figura del payaso trágico cuyo sacrificio permite encontrar una nueva armonía en un mundo dislocado. Se trata, creo, de un costado trágico 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 accionar del *fool* se tornará cada vez más trágico y taciturno cuando los personajes alcancen, tarde o temprano, un desequilibrio que no se pueda armonizar sin recurrir a la muerte.

Es posible detectar, entonces, un costado trágico de la bufonería en cuanto estos personajes saben erigirse como agentes que tienen algo para decir sobre la realidad que les circunda y, en muchas ocasiones, eso que señalan en virtud de su libertad de palabra (que es, nada más y nada menos que una traducción posible de *parrhesía*) puede traerles reacciones violentas que ponen en riesgo su propia vida: a fin de cuentas, esa libertad de palabra *otorgada por alguien* termina en el preciso momento en el que esa figura de autoridad lo decide. Pero, por supuesto, este peligro no es lo único ni lo más determinante de la bufonería. Como decía 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. Lo cierto es que la risa comporta 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, por 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, 52-53). 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 detenerles 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 dije 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 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 comportar *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 obligándonos a repensar los propios prejuicios.

Es importante recordar que el hecho de que algo pueda conllevar comicidad implica una ruptura con el terror. Decía más arriba que, 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 horrorífico⁶² podría provocar, respectivamente, temblor y huida o parálisis y repugnancia, pero jamás risa. Justamente por este motivo, Bergson

⁶² En torno a esta distinción, véase Cavarero (2009, pp. 19-26).

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. 12-16). 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 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. *Fools* y *clowns* se encuentran inmersos en el mundo de lo cómico y la locura artificial, logrando establecer mediante sus bufonadas una ruptura con el terror que ejerce el tirano al mostrar su costado más terrenal y humano. En su estudio acerca del carnaval, tal y como ya quedó indicado, Bajtín señaló esta inversión como una



Imagen 2. “The court Jester” (1845-1893) de Claude Andrew Calthrop

característica propia de la entronización bufa (Bajtín, 1976, pp. 312-314, 335). En la desentronización del rey y la entronización del personaje más bajo (un bufón o un esclavo) radica el núcleo del mundo carnavalesco. No debe olvidarse que se trata de un rito ambivalente que festeja el proceso mismo del cambio de jerarquías con una risa orientada hacia lo alto que exige una renovación al poder soberano (ver **Imagen 2**). El carnaval es una especie de “mundo al revés” caracterizado por un contacto libre y familiar entre los seres humanos, signado por una conducta excéntrica y profanadora, en un contexto donde lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante, quedan reunidos (tal y como veremos que sucede en el bosque de Arden de *As you like it*). Las humoradas y locuras propias del carnaval permitían a los súbditos romper las cadenas del miedo y la seriedad oficial, monológica y dogmática.

Los bufones shakesperianos comportan, efectivamente, esta serie de características tanto en obras cómicas como en trágicas: pocos personajes se desenvuelven tan auténticamente como Touchstone, discurren subversivamente como Feste o contribuyen a una terapéutica del dolor como el bufón de Lear. La elección de estos tres bufones no es azarosa, sino que, por el contrario, creo que me ayudarán a poner de manifiesto las diferencias entre *fools* y *clowns*, al tiempo que mostrarán los límites de esta categorización. A modo de hipótesis diré que el *fool* de Lear es, valga la redundancia, el paradigma del *fool*. Veremos cómo sus características son llevadas a la hipérbole. Con Feste nos enfrentaremos a un caso anfibio debido a que es nombrado como *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. Le dedicaré a esta dupla una buena cantidad de líneas sin olvidar el contrapeso bufonesco que también ejerce Maria. Por último, consideraré que Touchstone es un caso de *clown* en buena medida por su relación especular con el cortesano Jaques que busca a toda costa ataviarse de bufonería. 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. Me detendré, también, en esta dupla. Cada uno de estos casos se presenta como una muestra viviente de aquel reflejo de la razón humana que Foucault identifica 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.

3.2 I MUST BE LAUGHED AT

Antony and Cleopatra – 2.2.35

Hemos visto, hasta aquí, cómo efectivamente *fools* y *clowns* pueden ver con claridad las contradicciones del espacio que habitan, sea éste el mundo o el tablado. La sola posibilidad de aparición de personajes tan peculiares no hace sino indicar que hay elementos que se encuentran fuera de eje empezando, por supuesto, por ellos mismos. En



Imagen 3. “Fool’s Cap Map of the World” (ca. 1580-1590) de Epichthonius Cosmopolites (pseudónimo)

todo caso, supongo, aparecen para hacer carne algo que se encuentra esbozado constantemente, por lo que parecen erigirse como una especie de microcosmos que condensa la lógica de funcionamiento de un macrocosmos⁶³. Veamos ahora cómo funcionan específicamente algunos bufones en obras shakespearianas.

3.2.1 Volvamos sobre algunos trechos recorridos. Ya dejé presentado en el capítulo anterior el escenario sobre el que discurre la tragedia *King Lear*. Lo cierto es que uno de los personajes más intrigantes de esta obra es, además del propio Lear, su bufón, llamado simplemente *Lear's fool*. Si las hipótesis derivadas que fui esbozando en el transcurso del apartado anterior en torno al *fool* son ciertas, esta sería una buena oportunidad para corroborarlo. Dispuesta, entonces, la trama escénica a partir de la serie de traiciones y trastocamientos que quedaron esbozados, la aparición del bufón de Lear no se hace esperar. Luego de que el Conde de Kent volviera a entrar en escena disfrazado como un rústico analfabeto para poder seguir sirviendo fiel y ciegamente a su Rey, Lear exige la presencia de su loco. En el momento mismo en el que llega, el bufón le ofrece su gorro al Conde “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 (*coxcomb*)” (1.4.98-103). Dos cosas quisiera decir en torno a esta entrada al tablado. En primer lugar, señalar que, como podrá comprobarse a medida que avance esta sección, los bufones, rústiques, sirvientes y, en general, toda persona que no pertenezca por derecho propio a la Corte *suele* hablar en prosa y no en verso. Por supuesto, como todo en Shakespeare, no se puede establecer una norma que sirva para *todos* los casos; en efecto, por momentos la bufonería se expresa también en

⁶³ En el misterioso mapamundi del siglo XVI que se encuentra plasmado en donde debiera estar la cara de un bufón puede verse retratada esta idea (ver **Imagen 3**). Por supuesto, esta imagen tiene muchos elementos interesantísimos en los cuales podría detenerme. Para no hacerlo muy extenso, sólo señalaré tres características. A la izquierda del bufón puede leerse un recuadro que dice “Demócrito se rió de él, Heráclito lloró por él, Epichthonius Cosmopolites lo retrató” refiriéndose, desde ya, al mundo. Recuérdese, al respecto, la historia que Robert Burton recuperó en su *The Anatomy of Melancholy* [1621] en torno a la posibilidad de asumir dos actitudes frente al mundo: llorar (como Heráclito) o reír (como Demócrito). Trabajé brevemente esta dualidad en Mc Donnell (2019). El segundo elemento que creo que vale la pena señalar es la inscripción que se encuentra arriba y debajo de la cabeza del bufón: debajo se halla la sentencia de Eclesiastés (1:15) “el número de *fools* es infinito [*Stultorum infinitus est numerus*]” y, a su vez, la cabeza se halla coronada por la famosa frase griega del templo de Apolo “conócete a ti mismo” [*Nosce te ipsum*]. ¿Es que, entonces, somos todos *fools*? Lo último que quisiera señalar es que en los medallones que se encuentran en el hombro derecho del bufón se encuentra una serie de inscripciones que denuncian un conjunto de artificios: las trivialidades, la vanidad, el sinsentido. ¿Podremos encontrar este retrato de la bufonería en el cosmos teatral shakespeariano?

verso. Ahora bien, esta situación no redundaría *per se* en una valoración axiológica negativa o positiva de lo que estos personajes están diciendo. Dicho en otras palabras, el recurso a la prosa o al verso por lo general señala un determinado estatus⁶⁴. De todos modos, no debe olvidarse algo que dejé establecido sobre el final de la sección 1.2 de esta investigación; a saber, que *por lo general* hay en la literatura de la época 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: rústiques, bufones, campesines. En contraposición a ellos, tenemos los opacos discursos retóricos plagados de términos de procedencia francesa y enunciados en verso. Creo que hay ya desde esta serie de elecciones un señalamiento por parte del dramaturgo en torno a los personajes que habitarán 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 quisiera señalar en torno a las breves líneas de esta intervención inaugural del bufón del Lear es que la lectura de situación que realiza parece ir 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 ya dije líneas más arriba, algo imposible (dividir lo indivisible); a Cordelia, a quien había querido desterrar y marginar, termina otorgándole una bendición contra su voluntad. El bufón, así, parece estar 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 el bufón le ofrece es nada más y nada menos que un símbolo de la libertad de expresión propia de los bufones. El *fool* de Lear, así, parece estar otorgándole la inmunidad necesaria para decir lo que sea necesario para acompañar al

⁶⁴ Reforzaré esta cuestión: *no siempre*. En algunas ocasiones, el recurso al verso parece señalar cierta delicadeza de lo que se está expresando. Por este motivo, los pasajes que se refieren a cuestiones relativas a romances y amores, suelen estar expresados en verso; mientras que las secciones jocosas suelen estar plasmadas en prosa.

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* parece acompañar 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, por parte del Duque de Cornualles, el reconocimiento de loco, hecho suficiente para dejarlo inmovilizado en el cepo.



Imagen 4. "Le roi Lear et son fou pendant la tempête" [El rey Lear y su *fool* durante la tormenta] (1836) de Louis Candide Boulanger

La amargura y la tristeza del bufón de Lear ante la situación que están viviendo los personajes quedan expuestas a lo largo de la obra⁶⁵. El *fool* parece verse inmerso en una fuerte melancolía que, sin contradicción mediante, afirma su condición bufonesca. En efecto, solo unos veinte años después de la primera puesta en escena de *King Lear*, Robert Burton dejaba asentado en los anaqueles de la medicina premoderna un lazo ineludible entre la melancolía y la risa. En ese entonces, se identificaba el origen de tal padecimiento en la constitución biológica de los humanos, y su causa en un desequilibrio de los humores que configuran nuestro modo de percibir al mundo⁶⁶. La persona encubierta tras el humor negro deja de tener cualquier tipo de indulgencia o consideración relativa al mundo o a sus congéneres. Es por ello que “afirmará toda suerte de verdades, hasta las más desagradables, alegando como pretexto la fatalidad de su constitución corporal” (Starobinski, 2017, p. 134). El tormento en el que se ve envuelto, lleva al melancólico a develar sin pruritos las verdades del mundo, verdades que pueden ser expuestas tanto con indignación como con risa. Dicho de otro modo, tanto el exceso de llanto como de risa ante lo dado son síntomas del exceso de atrabilis. El bufón y el melancólico, así, parecen ser las dos mitades de un solo yo (Dillon, 1981, p. 104). Ciertamente es que estas dos mitades comportan características diferenciables y, además, se encuentran atravesadas por una variedad de matices. La cuestión no es nueva. Ya en su *Problema XXX*, Aristóteles 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 extravíos. Estos casos podían, a su vez, ser esporádicos o formar parte del temperamento natural de algunas personas y, dependiendo de la forma en que se dispusiera la mezcla humoral, podía producir personalidades enfermizas o excepcionales. Este último es el caso de los sabios, los filósofos y los políticos. También, si este exceso se ubica cerca del intelecto, puede provocar las enfermedades de la locura y la posesión divina (953a10-954b30). Creo que podríamos ubicar al caso del *fool* en este último listado, con la peculiaridad de ser lo suficientemente maleable como para hacer uso de su astucia de manera estratégica. El caso del melancólico, como veremos más adelante con el cortesano Jaques, parece estar siempre cargado de una fuerte pesadumbre que le obliga a ver el mundo tras un velo negativo, sin lograr nunca encontrar un sentido al accionar de

⁶⁵ Creo que esta situación queda magistralmente retratada en el cuadro de Boulanger (ver **Imagen 4**). El *fool* parece estar indicando un camino que su amo ignora por completo, encomendándose al cielo. El Rey, con su corona de flores que simulan ser espinas, avanza descalzo mientras el bufón lo mira surcado en preocupación, tratando de guiarlo en el medio de la locura.

⁶⁶ Véase el prólogo de Burton (2011).

las personas que habitan la comedia del mundo. El *fool* de Lear, si bien por momentos parece tentado a ceder a la desesperación, nunca termina de hacerlo y, cuando se percata de que no puede hacer nada más, simplemente desaparece. Pero no nos adelantemos. Disponiendo, entonces, de las herramientas que su condición de melancólico riente le provee, el bufón busca exponer la verdad ante el Rey, mostrándole que su poder ha quedado completamente diezmado y que sus hijas mayores lo han engañado. Llega incluso a decirle que se ha desprendido de todos sus títulos excepto de aquel con el que ha nacido: el de loco (1.4.142). La figura de poder absoluto del Rey ha quedado invertida: el mundo ya no yace humildemente bajo sus pies, sino que comienza a pesar sobre sus hombros, como sobre los de un Atlas sufriente⁶⁷. 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 sus propias decisiones cuando no respetan el orden del mundo.

Mediante humoradas, el bufón denuncia el proceder disparatado del Rey y lo ubica en un lugar de paridad tal que parece haber perdido su trabajo. Es justamente esto lo que busca decirnos cuando canta: “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). 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 necedad de razón. Lear ha cedido al vértigo de la demencia. Confundido y ofuscado, sin saber cómo usar adecuadamente su ingenio, el Rey toma la decisión de dividir su reino y queda 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 es la de los locos y los rústicos, tristemente abandonado por aquellas que tanto lo habían halagado. 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 sólo puede responder alegando que quisiera poder aprender a mentir, 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

⁶⁷ En torno a la figura de Atlas véase Didi-Huberman (2010). Compárese, asimismo, con la **Imagen 1** de este capítulo.

por callarme la boca. Yo preferiría ser cualquier otra cosa que un loco [*fool*], y, sin embargo, no quisiera ser tú” (1.4.174-179). 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 cálculos queda reducido a una sombra de sí mismo, a la nada. Y resulta preciso recordar que, tal y como había dejado asentado el propio Lear, de la nada, nada viene.

La conversación que Lear mantiene con Goneril es una muestra de que finalmente ha perdido la cabeza. La desconoce, desconfía de sus sentidos, no puede recordar ni quién es él mismo. Pero muestra, locura mediante, una chispa de lucidez: cae en la cuenta de que sus hijas mayores lo han engañado. 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!” (1.4.262-264). El bufón le ha dicho la verdad, una verdad que provoca que lo azoten como a un perro, a pesar de que sean las hijas de Lear las que perturben el orden hasta que finalmente todo arda y apeste o, tal y como lo expresa el *fool*, “la verdad [*truth*] es un perro que debe estar en su casilla; debe ser echado a latigazos mientras la señora perra [*Lady Brach*]⁶⁸ puede quedarse junto al fuego y apestar” (1.4.109-111). Al final del acto, los consejos que el loco le da al Rey resultan ser tan sensatos que logran encarrilarlo a un lugar más equilibrado. No obstante, un Rey de remiendos y harapos acompañado por un puñado de locos no es más que un pobre, y a los pobres, nos recuerda el bufón, la Fortuna no les abre la puerta (2.2.242-243⁶⁹). Es tal vez por este motivo que, en uno de los momentos más dramáticos de la obra, el bufón comienza a interrumpir los conmovedores monólogos del Rey. Lear 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

⁶⁸ En la edición de Arden, Foakes (1997, n. 110) señala que *brach* es equivalente a *bitch* (puta). Este doble sentido puede percibirse en la traducción al español, aunque es posible que pase inadvertida a quien lee apresuradamente. Además, debe notarse que el bufón está señalando una oposición: siendo que la verdad es un perro, puede deducirse que la mentira es una perra (i.e. una puta). La mentira logra apropiarse momentáneamente del lugar de la verdad, pero si lo hace necesariamente apestará. Por supuesto, Lady Brach (la mentira, la puta, la que apestará) puede hacer referencia tanto a Goneril como a Regan, mientras que la verdad (el perro azotado y echado a latigazos) puede ser encarnada por Cordelia, Kent o el propio *fool*. Lear, evidentemente, queda tironeado entre estos dos órdenes hasta perder la cabeza.

⁶⁹ Sigo para la referencia las versiones del Primer Quarto y del Primer Folio que no indican separación escénica a pesar de que la mayoría de las ediciones lo hacen. No entraré en la discusión en torno a esta problemática que corresponde a quienes se dediquen con erudición a problemas formales. Simplemente dejo asentado que sigo las indicaciones que corresponden a la fuente. Si se sigue la sugerencia de las ediciones, las líneas citadas serían 2.4.50-51.

ella, mitigando el carácter calamitoso de los asuntos que le aquejan para poder atenderlos y darles una respuesta. Una y otra vez intenta traer a escena aquello que los personajes siempre ignoraron o simplemente olvidaron. Las conversaciones que Lear y su bufón mantienen a lo largo del tercer acto muestran una y otra vez los sensatos consejos del loco, manifestando un perturbador cambio de roles. Tras la entrada del Conde de Kent disfrazado de rústico y de Edgardo personificando al Pobre Tom, el bufón 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).

Tras haberse resguardado de la tormenta en una granja, Lear decide enjuiciar a sus hijas mayores, a pesar de su ausencia. “De la nada, nada viene” había establecido con anterioridad. Y podríamos reformular: de 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. Incluso contando con este apoyo, el Rey pierde el juicio en toda su polisemia, imaginando que sus hijas han logrado escapar del proceso. Cierta justicia, no obstante, parece asomarse. 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, 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 de una significativa profecía al comienzo del tercer acto: “Tiempo vendrá [*then comes the time*], quien viva lo verá, en que con los pies se caminará” (3.2.92-93)⁷⁰. Como bien dirá Regan en un particular momento de lucidez en el quinto acto, “muy a menudo los bufones

⁷⁰ Creo que es interesante la interpretación que 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 Lear y de su hijo menor Saburo (Cordelia), 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 Lear. Creo que resulta iluminador que las figuras del bufón y de Kent aparezcan espejadas constantemente y, cuando el bufón ya ha entrado en desesperación y en una profunda melancolía (es notable la cantidad de veces que llora la locura de Lear), es Kent 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.

[*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”). Para el final de la obra, la mayoría de los personajes habrán muerto (las tres hermanas, Edmund, Lear), habrán sido mutilados (el Conde de Gloster) o habrán desaparecido (el bufón mismo). Pocos quedan para contarlos, pero, entre ellos, está Edgar: el tercer personaje que había quedado reducido a la nada por la tragedia de los acontecimientos. Edgar había quedado rebajado a un personaje bufo, pero será justamente este lugar el 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). Su triunfo, seguido de la muerte de Cordelia y Lear, llevan al Duque de Albania a solicitarle un restablecimiento del reino que lo aparte de su “estado sangrante”. Pero aquí sólo queda lugar a la tragedia. Como bien dice Edgar, “con estos tiempos tristes [*sad time*] cargaremos, / y diremos lo que sentimos” (5.3.322-323). 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)⁷¹. Allí donde mujeres y hombres sienten y toman conciencia de la tragedia en la que viven, no queda lugar a la comedia.

3.2.2 En este último apartado me ocuparé de los otros dos bufones icónicos que nombré líneas más arriba: Touchstone y Feste, ambos personajes de comedias. El contexto dramático del primero ya quedó esbozado, por lo que, apelando a que el recuerdo de esas líneas permanezca fresco, comenzaré por él. Revisemos la caracterología de este interesante bufón. Touchstone es denominado *clown* en la lista de personajes y, al respecto, Hattaway (Shakespeare, 2015, p. 87) remarca en la edición de Cambridge que el hecho de que se indique en 2.4.0 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. La cuestión de los nombres de estos tres personajes no es un asunto menor⁷². El alias adoptado por Celia puede ser traducido como “lo otro, lo

⁷¹ 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).

⁷² Este tipo de recursos no es extraño en el período. Sir Thomas More, por ejemplo, supo hacer uso de ello en su afamada *Utopia* [1516]. Este concepto, es sabido, se refiere a un no-lugar (la negación de *tópos*, en griego). Creo que es interesante señalar que éste no había sido el primer título de la obra, sino que el original estaba signado por una palabra latina: *Nusquama*. Si bien el significado en griego y en latín coinciden en el sentido paradójico de hablar de un sitio que no existe, el efecto de este cambio es significativo. Ello se debe

extraño”, que es nada más y nada menos que lo que cada uno de los personajes conocerán en el contexto del bosque de Arden que, como ya dejé dicho en el capítulo anterior, puede ser interpretado como un personaje más que ejerce un fuerte influjo sobre todas las personas que lo transitan. Ganymede, a su vez, refiere a un personaje griego adoptado por la mitología romana raptado por Júpiter, quien lo hizo su amante y el copero de los dioses; luego, fue convertido en la constelación del signo Acuario del zodiaco. Por lo general, se lo consideraba símbolo de la androginia y de las relaciones homoeróticas⁷³, que es, a fin de cuentas, lo que tendrá con Orlando hasta que revele su verdadera identidad (Hattaway, 2015, p. 39). Por su parte, Touchstone puede ser traducido como “piedra de toque”, i.e. una piedra que se utiliza para conocer y probar la pureza de un material. Este dato, creo, resulta interesante ya que probablemente Shakespeare nos esté indicando que en las conversaciones con este bufón se pone a prueba la veracidad con la que actúan el resto de los personajes. Uno de los problemas, entonces, que veremos que se presentará es el de la identidad y el de la fusión entre apariencia y realidad, como suele ser habitual en las comedias de Shakespeare (Wain, 1964, p. 94).

a que Moro y su círculo humanista hablaba y escribía en latín, por lo que este salto del latín al griego no hace sino “distanciar por completo el concepto de un nuevo país que, como su nombre indicaba, no existía realmente” (Sylvester, 1968, p. 273). El uso del término griego resultaba, para decirlo de otro modo, menos familiar y más exótico. Por supuesto, el sentido del salto se encuentra reafirmado por el hecho de que el narrador que atestigua la existencia de este lugar inexistente era versado en el idioma griego. Me refiero, desde ya, a Hythlodæus, cuyo nombre deriva, al igual que el título que nos ha sido legado por Moro, del griego. Se trata de la conjunción entre *hýthlo* (sin sentido, absurdo) y *dáios* (experto). Es decir, el significado del nombre del protagonista de *Utopía* es, literalmente, “experto en sinsentidos”. Este apellido, que parece determinar en mayor o menor medida el cariz de su discurso, se conjuga con un nombre cuyo significado es relevante para el pensamiento cristiano: Raphael. Su etimología hebrea remite a la noción de “salvador de Dios”, por lo que deberíamos comprender a este personaje “como una especie de mensajero divino que trae consigo alivio y consuelo a los pobres y afligidos” (Sylvester, 1968, p. 283). ¿Cómo puede un experto en sinsentidos traer alivio y consuelo a los desposeídos hablando de un lugar inexistente? ¿De qué modo podemos comprender que un mensajero de Dios hable mediante absurdos? Como puede notarse, el recurso al absurdo y a la paradoja para dar una respuesta al mundo es recurrente en la Inglaterra de la época y se refleja no sólo en las obras sino en la elección misma de los nombres de los personajes.

⁷³ Este travestismo típico de la comedia tiene, en Shakespeare, una complejidad propia. Otros autores de la época, como John Lily, lo usaban para mostrar solamente las consecuencias del amor no correspondido (o anti natural, dentro de los parámetros del período). Los problemas acarreados por este tipo de enredos se resolvían con algún *Deus ex machina*, como transformar en varón a alguna de las dos mujeres implicadas en una relación homoerótica. 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 sexo 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 sexo (Dillon, 2004, p. 53). Ciertamente es que, en el caso de la comedia que analizaremos a continuación, 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 Phebe 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 les signan.

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 no es más que una muestra de lo que veremos a lo largo de la obra: el clima de época (*the time*) se pone de manifiesto con el hecho de que incluso aquellos que son considerados caballeros toman juramentos falsos por cosas sin sentido. De este modo, el incumplimiento de las promesas no implica perjurio, debido a que las personas juran sobre la base de cosas ya inexistentes. En esta conversación, en la que el *clown* se burla socarronamente de la Corte poniendo en duda los valores que simulan tener las personas que la habitan, se despierta la amenaza de azote por parte de Celia. Ella, no obstante, no puede más que asentir cuando Touchstone reflexiona a continuación que da “mayor lástima que los tontos [*fools*] no puedan hablar sabiamente [*wisely*] de lo que los sabios [*wise*] hacen tontamente [*foolishly*]”, por lo que ella remata alegando que “desde que el poco ingenio que tienen los tontos fue silenciado [*since the little wit that fools have was silenced*], la poca tontería que tienen los sabios hace grandes exhibiciones [*the little foolery that wise men have makes a great show*]” (1.2.68-72). Cuando reina la tiranía, cuando quien ejerce el poder no tolera tener a su alrededor alguien que señala sus flaquezas e inconsistencias, los *fools* y *clowns* son silenciados. Cuando eso sucede, el ingenio comienza a perder espacios de aparición y la necedad de los poderosos (que son, a fin de cuentas, quienes se han arrogado el puesto de personas sabias) se apropia de todo. No obstante, como veremos más adelante en el caso de *Twelfth Night*, es preferible un *fool* ingenioso que un ingenio tonto: estos últimos parecen ser 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. Como bien había advertido La Boétie, el tirano está sumido en una perpetua soledad.

Es preciso recordar que 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. Si recordamos la caracterología humoral, así como el bufón comportaba un exceso fogoso de atrabilis, el melancólico tenía tal exceso

a bajas temperaturas. Como ya dije unas líneas más arriba, el nivel de calor y de frío determinaba en buena medida las personalidades: es por este motivo que el bufón puede reírse del mundo y el melancólico sólo puede lamentarse, encubierto tras un velo de pesimismo y abatimiento. Los dos tipos describen y piensan al mundo desde un espacio (*a seat*) 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, decía también, es lo que les permite tomar perspectiva y enunciar verdades indigentes. Como puede verse, se trata de figuras que se solapan y, en ocasiones, hasta pueden llegar a confundirse. De todos modos, debe recordarse que si algo le interesa al bufón es que quienes tienen la potencia de devenir actores en el teatro del mundo lo hagan. Su accionar no parece estar destinado a convertir en impotentes a sus congéneres. El melancólico, por otra parte, parece enmarcarse mejor en lo que Rosset supo llamar terroristas (2013, pp. 18-24): no encuentra sentido a un mundo que percibe como putrefacto. El único curso de acción parece ser el ostracismo o el suicidio⁷⁴. En el caso que particularmente aquí interesa (el contrapunto entre Jaques y Touchstone), el melancólico parece percibir una serie de privilegios que tiene el oficio del bufón, por lo que él mismo pretende ocupar el rol de *fool*. No obstante, como veremos, el melancólico no tiene la maleabilidad propia de la bufonería⁷⁵: su exceso de atrabilis fría le impide llegar a reírse del mundo y sólo percibe las críticas como formas de moralización. Además, es incapaz de entender el lugar que ocupa en el mundo, autopercibiéndose como una figura sumamente elevada. El bufón, como decía hace un momento, es perfectamente consciente de que es el personaje más bajo de toda la comitiva. Esta hipocresía propia del melancólico no pasará desapercibida. Pero aún no hemos llegado a eso. Es preciso, antes, revisar la forma en la que el melancólico comprende el oficio del bufón. A continuación, cito *in extenso* un pasaje particularmente revelador en torno a esta relación:

Duque mayor:- Creo que [Jaques] debe estar en bestia transformado,
pues en ninguna parte puedo hallarlo como hombre.

⁷⁴ El suicidio entendido no como acción política, sino como forma de eludir el mundo. Aclaro esto debido a 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 Tronicke (2018), Padilla (2021) y Rinesi (2021).

⁷⁵ Con esto quiero decir que, si bien podría aspirar a ser un *fool* mercurial, no parece poder transformarse, cuando resulta necesario, en *clown*. En las conclusiones retomaré con más cuidado esta cuestión. Por el momento, sólo reafirmaré algo que ya quedó establecido en más de una ocasión: la división categorial entre *fool* y *clown* no es fija y su movilidad parece depender, en buena medida, del contexto que esté habitando el bufón en cuestión. Esta plasticidad podrá percibirse mejor en el caso de Feste.

[Amiens]:- Milord, se fue de aquí no hace más que un instante;
aquí estuvo escuchando contento una canción.

Duque mayor:- Si él, todo disonancia, se ha vuelto musical,
Tendremos discordancia [*discord*] muy pronto en las esferas. [...]

Jaques:- ¡Un tonto, un tonto! He dado con un tonto [*fool*] en el bosque, [...]
“Buen día, tonto [*fool*]”, 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 y nos pudrimos [*we rot and rot*],
y en eso se acaba el cuento”. 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 [*deep-contemplative*];
y me puse a reír con ganas sin cesar.
[...] ¡Ah, si yo fuera un tonto! [*O that I were a fool*]
¡Qué ambición de tener un traje colorido!
[...] Me han de dar libertad [*I must have liberty*]
en todo, con licencia tan amplia como al viento,
que sopla a quien le plazca, pues los tontos [*fools*] la tienen;
y aquellos a que más mi tontera [*folly*] fastidie,
más deberán reír. [...]
Aquel a quien el tonto sensatamente hiera [*very wisely hit*]
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 [*fool*].
Vestidme de colores, otorgadme permiso
De expresar lo que pienso [*to speak my mind*], y así de cabo a rabo
purgaré el sucio cuerpo infectado del mundo [*cleanse the foul body of
th'infected world*],
si quieren con paciencia recibir mi remedio. (2.7.1-61)

El Duque se percata del peligro que implica el hecho de que el melancólico se halle en armonía con el mundo: si esto sucede, no es más que un indicador de que existe una discordancia que impera en su tiempo. Lo cierto es que, efectivamente, Jaques ha encontrado su lugar (su *seat*) en esta comedia: exiliado en el bosque de Arden en donde permanecerá incluso cuando el resto de la compañía decida volver a la Corte con el restablecimiento del orden y las jerarquías. Si hay gente que está fuera de su sitio, es toda la comitiva de la que Jaques no es, en realidad, parte: no “encaja” en ella. Cuando el melancólico hace su aparición parece entusiasmado por haberse topado con Touchstone, aunque no tenemos un registro de ese encuentro que no sea este relato. Resulta curioso que se refiera a él como un “loco colorido” (*a motely fool*) debido a que podríamos esperar

que el *clown*, en esta nueva versión que habita en el bosque, se haya despojado de su atavío bufonesco (del cual el *motley* es una parte). Con o sin estos atuendos, Jaques lo ha reconocido efectivamente como un bufón y añora compartir una serie de características que reconoce como propias de su profesión. Aparentemente, durante este encuentro, pudo escuchar a Touchstone hacer una serie de reflexiones en torno al tiempo que reproduce a sus interlocutores. Es esta conversación la que parece haberlo motivado a reflexionar en torno a las siete edades del hombre que inspeccioné en el capítulo anterior. El chiste de todo este asunto es que, allí donde Jaques lee una moralización del mundo, Touchstone parece estar burlándose de él. Como sostiene Hattaway en las anotaciones de la edición de Cambridge, el pasaje que el melancólico reproduce y atribuye al bufón está plagado de dobles sentidos sexuales. Touchstone, como buen *clown*, se está ocupando de degradar la percepción del melancólico y éste, demasiado inmerso en sí mismo, se pierde de la humorada.

Más allá de eso, 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 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 no haría más que indicar que aquello que es objeto de burla (nuestras hipocresías, debilidades, inseguridades, vergüenzas) es cierto. Jaques considera que llevar a cabo esta serie de denuncias es una forma de purgar el infectado, el deshonorado, el desordenado, el 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 supo señalarlo antes de su llegada y luego de la larga perorata que el melancólico lanza en contra de este tan mentado mundo: “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” (2.7.64-69). He aquí, podríamos decir, la diferencia sustancial entre el bufón y el melancólico: el bufón *se sabe* bajo, ruin e, incluso, en ocasiones perverso y malevolente, *pero no lo oculta*. El bufón sabe que es de baja estofa. El 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 se ha tornado 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 parece buscar un mundo al que podamos pensar como nuestro hogar, el melancólico ha perdido toda esperanza y quiere ver a ese mundo arder.

No deja de ser cierto que la bufonería parece no terminar de encajar en ningún lado. Al comienzo del acto tercero, Touchstone nos hace saber que no termina de sentirse cómodo ni en el bosque ni en la Corte: “[la vida de pastor] 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” (3.3.7-9)⁷⁶. A continuación, cuando el bueno de Corin –un pastor del bosque de Arden– intenta explicarle que la Corte parece un lugar demasiado elevado como para compararla con la simple vida campestre, el bufón se ocupa de hacer una sostenida degradación de aquélla que culmina en una cruda equiparación entre las dos formas de vida que, a fin de cuentas, 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 (3.3.57-62). El *clown* degrada el mundo, materializa todo lo que se pretende elevado y etéreo, y hasta llega a parodiar, en su romance con Audrey, algo que, en la propia época de Shakespeare, se presenta como idílico: el amor pastoral y romántico. 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 sumamente firmes. 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 a la bufonería: “usa su tontera [*folly*] como un cazador el caballo que lo encubre, y por debajo de esa presentación dispara su ingenio [*wit*]” (5.4.91-92). Debajo de la máscara de la locura, encontramos el ingenio que pone a prueba el valor de cada personaje.

⁷⁶ Es preciso aclarar que estoy siguiendo la división del Cuarto y no la del Primer Folio. Según indica Hattaway, si bien esta división escénica no está indicada en el Folio, lo cierto es que, con la partida de Orlando del escenario, éste queda vacío y, considerando su referencia a la luna, parece quedar indicado un interludio nocturno que separa ese momento con el que sigue a continuación con la conversación entre Touchstone y Corin.

Pasemos, finalmente, a *Twelfth night* [ca. 1599] que cuenta con Feste como uno de sus protagonistas. La historia, como buena comedia, y similar a lo que fue observado acerca de *As you like it*, se encuentra plagada de enredos. 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 enamorará muy rápidamente) corteja insistentemente a Olivia, quien se halla 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 ésta 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 dos 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.

Desde su primera aparición en la quinta escena del primer Acto, Feste da a entender que hay algo que está funcionando mal. Aparentemente, por la conversación que sostiene con Maria, 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. Creo que es interesante indicar, al respecto, que *Noche de Reyes* fue escrita en el mismo período que *Hamlet* y que *Troilo y Crésida*, por lo que pueden hallarse paralelismos en las temáticas abordadas como la identidad, la muerte y el erotismo (McLeish & Unwin, 2014, pp. 286-287). Efectivamente, los sucesos que preceden a la acción que vemos retratada en esta obra es una sucesión de muertes: 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 vicercersa. Ciertamente es que estas muertes suceden antes y fuera de escena, lo cual 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, es si un bufón tenía posibilidad de actuar en ese marco. Lo que 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 parece haber sido llevado al paroxismo por parte de Olivia (en contraposición a lo que sucedía en el reino hamletiano de Dinamarca), por lo que es necesario establecer un corte.

Feste, entonces, se ausentó durante un período y debe dar explicaciones. Cuando Maria 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 [*wise*]. ¿Qué dices, Quinápaló?⁷⁷ Más vale un tonto ingenioso que un ingenio tonto [*better a witty fool than a foolish wit*]” (1.5.30-34)⁷⁸. Feste sabe que es un *fool*, sin duda alguna; pero algo ha sucedido que ha provocado que eche en falta su ingenio. Parece ser consciente de que está viviendo un delicado período de transición y que 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 señalando tanto la necesidad de menguar el luto como el carácter transitorio de la felicidad y de la tristeza. Afortunadamente, la buena de Olivia es consciente del rol que cumple: “nada hay que pueda lastimarnos en las bromas de un bufón” (1.5.89-90). 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. Quien no parece entender esto es, por supuesto, Malvolio, quien no

⁷⁷ Se trata de un nombre de fantasía como forma de burla a una autoridad latina. 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).

⁷⁸ Utilizo la traducción de Emir Rodríguez Monegal (Shakespeare, 2007b).

es sino el blanco perfecto de cualquier bufón: pedante⁷⁹, trepador⁸⁰, narcisista⁸¹ y santurrón⁸², siempre velando por su propio bienestar egoísta y hablando pestes del resto, si tal situación le reporta algún beneficio. Malvolio, aquí, parece estar asumiendo el rol de personaje altanero religioso (aunque pocas veces señalado en el texto, parece ser un puritano). La bufonería tiene una relación tensa tanto con la religión como con la academia, en cuanto su irreverencia solía erigirse contra los pomposos y pedantes académicos o las hipocresías de los religiosos. Esto, por supuesto, no implica que los bufones tuvieran algún problema con la religión en general o que promulgaran el



Imagen 5. “Malvolio and Sir Toby” (1833) de George Clint

⁷⁹ “Creo que las personas sensatas que hacen caso de esta especie de locos [*fools*], no valen más que el pintado cetro de sus bufones” (1.4.84-85) arguye despectivo contra Feste.

⁸⁰ “¿Si llegara a ser el conde Malvolio...!” (2.5.32) dice para sí mismo luego de encontrar la falsa carta que ha escrito Maria haciéndose pasar por su ama.

⁸¹ Es justamente esta característica que Maria detecta con facilidad la que les permite a ella y a sus compañeros gastarle una broma con tanta facilidad. Malvolio está convencido de su astucia y habilidad, pero no parece ser 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: “Ah. Ah. Cómo se me acerca ella ahora... Nada menos que Sir Toby, para atenderme. Eso concuerda perfectamente con la carta. Para eso me lo envía, para que me muestre altanero, porque a eso me incita en la carta” (3.4.62-64).

⁸² “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) exclama Malvolio indignado luego de encontrar la fiesta que están llevando adelante Sir Toby, Sir Andrew, Feste y Maria (ver **Imagen 5**). La propia Maria lo describe como un “diablo puritano” que “se jacta de saberlo todo sin motivo” (2.3.136-148).

ateísmo⁸³; no se burlaban de la religión en sí misma, sino de aquellas personas que, proclamando hipócritamente los valores religiosos, no hacían sino corromperlos mediante sus acciones (Otto, 2001, pp. 157-160, 173-177)⁸⁴. Malvolio parece encarnar farsescamente este personaje, por lo que nunca termina de encajar en la trama y pasa a ser el blanco de todas las bromistas. Resulta tan ajeno a los sucesos que, lejos de ser incorporado o castigado, es completamente ignorado cuando, al final de la obra, se retira no sin antes lanzar una amenaza al resto de los personajes: “me vengaré de todos vosotros” (5.1.371). No podemos saber si Malvolio logró concretar su venganza o no, pero sí deja indicado algo que Feste supo señalar a lo largo de toda la obra: toda tristeza y toda felicidad es momentánea, todo orden humano es precario y siempre habrá restos que reclamarán su inclusión.

Quisiera, antes de terminar, señalar algunos puntos más concernientes a este bufón. Al comienzo de este capítulo sugerí que podría haber 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 supo tener su peculiar encarnadura en *As you like it* en la relación especular entre Touchstone y Jaques; aquí la encontraremos en Sir Toby y Feste. Creo que el hecho de que Feste sea presentado en la lista de papeles como “*clown, Olivia's jester*” resulta particularmente significativo ya que ningún personaje se refiere en ningún momento de la obra a Feste como *clown*, sino que siempre lo nombran como *fool* (y en alguna ocasión como *mad* o *madman*). Es como si el resto de los personajes se resistieran 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, pone su empresa toda en darle una lección al único personaje que puede hacer de villano. Con sus fiestas y borracheras 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

⁸³ Vuelvo a llevar la atención de quien lee a Hobbes. Según Janine Ribeiro, el *fool* del que habla en el capítulo 15 de *Leviatán* (ver nota 56 de este escrito) es el ateo que niega en su corazón a Dios y, por ese mismo motivo, es incapaz de comprender la tercera ley de naturaleza, convirtiéndose en un ser profundamente insociable (1984, pp. 33-41). Creo que, en efecto, se puede detectar un contrapunto fuerte entre la religión y la *folía*. Esta tensión, aunque muy rica, será objeto de investigaciones futuras.

⁸⁴ A esta situación debe sumarse, como bien indica Otto, la sospecha que en general tenía la Iglesia medieval hacia la risa y la burla. Se consideraba (y, según la autora, aún encontramos esta idea en la actualidad) que “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, este escrito (en el que me tomo seriamente la humorada) sería imposible.

abiertamente de Malvolio (que es, no nos olvidemos, un inferior en términos jerárquicos), aprovecharse de la estupidez y la fortuna de Sir Andrew, fomentar escaramuzas violentas con el mero objeto de divertirse⁸⁵. Ambos contribuyen a poner en cuestión un cierto (des)orden de las cosas y del mundo: Sir Toby ayuda a degradar la pompa de la Corte no sólo mediante un accionar que resulta monstruoso en su interior, sino que además termina casándose con Maria, una subordinada; Feste socorre a Olivia, a Orsino y a Viola en sus tristezas sin dejar de advertirles de la fragilidad que toda condición tiene.

Lo cierto es que la fuerza gravitatoria de Sir Toby parece ser tal que llega a necesitar un contrapeso que eleve sus bromas pesadas en burlas estratégicas para reconducir la acción. Creo que este contrapeso lo ejerce Maria: es ella quien se percata de los puntos débiles de Malvolio, quien entiende cómo usarlos, quien redacta la carta falsificando fielmente la letra de su ama, quien planta la carta estratégicamente y quien infla el equívoco. Es, en efecto, esta astucia la que enamora a Sir Toby. Esta pareja parece encarnar 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 que ingresa a la obra con un reproche de Maria: tiene que dar razones de su ausencia porque es preciso que la *folia* siga teniendo encarnadura incluso cuando buscan desterrarla. Esta plebeya entiende perfectamente el papel terapéutico de la bufonería. Creo que este ingreso a la obra lo signará como un *fool* mercurial. No obstante, cuando se tope con Sir Toby, y sobre todo 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. Es en este sentido que, creo, este bufón 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 se trata de 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.

Además de Olivia y Maria, Viola también reconoce la importancia del papel del bufón en la comedia del mundo. Al comienzo del tercer acto, Viola y Feste tienen una profunda conversación: comienzan con un tema ampliamente tematizado en Shakespeare, a saber,

⁸⁵ Nótese en la **Imagen 5** que Feste y Sir Toby comparten el mismo tono cromático y estilo de vestimenta, además de un gesto sumamente similar hacia Malvolio, quien es retratado en toda su indignación. Repárese, además, en que Maria mira directamente a los espectadores del cuadro con un cierto tono de astucia y picardía. ¿Es Maria una *fool* que contrarresta, con su astucia, las torpezas de Sir Toby? A fin de cuentas, formarán una pareja bufonesca al final de la obra.

el divague libre de las palabras y la dificultad de enlazar sin equívocos los referentes. El propio Feste lo dice con todas las letras: “¡Qué tiempos éstos [*to see this age*]! 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*]” (3.1.11-12). Y remata esta reflexión alegando que “las promesas son verdaderas prostitutas desde que las promesas las han deshonrado [*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 escritos legalmente 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 mundo de las palabras se encuentra trastocado y el conjunto de semejanzas que ayudaban a observar y comprender *the world/the globe* ya no puede darse por hecho. La situación es tan problemática que el propio bufón reconoce que no puede dar cuenta de este hecho sin recurrir a palabras, y siendo éstas tan deshonestas y falsas, lo más probable es que termine fallando al sentido de lo que pretende expresar (3.1.22-24). De cualquier modo, no deja de pensarse a sí mismo como un “corruptor⁸⁶ de palabras” (3.1.35), por lo que parece erigirse como la persona que mejor representa a su época sin necesidad de ocultar el papel que él mismo está cumpliendo, en contraposición al resto de los personajes que continuamente se estarán disfrazando literal o figuradamente. No por nada McLeish y Unwin expresaron que Feste parece ser el único adulto en un cumpleaños infantil (2014, p. 230).

Viola, a pesar de ser parte de este juego de máscaras y disfraces, comprende perfectamente el papel que Feste está jugando en la comedia del mundo:

Bastante cuerdo es este sujeto para hacerse el loco [*is wise enough to play the fool*]. Y para representarlo bien se necesita un talento especial [*a kind of wit*]. Debe atender al humor [*mood*] y la calidad de personas con las que hace burlas [*jests*], y también ser oportuno [*he must observe ... the time*]. Es tan trabajoso el oficio de loco como el de cuerdo [*wise man's art*]. La locura [*folly*] que se manifiesta en forma sensata [*wisely*] es adecuada, en tanto que los sensatos, caídos en la locura [*folly-fallen*], estropean el ingenio [*taint their wit*]⁸⁷. (3.1.58-66)

⁸⁶ Repárese en la elección de palabras: es un corruptor, no un corrector. Creo que esto abona a la hipótesis de que los bufones no moralizan sobre el mundo, como creía Jaques y como, en realidad, parecen hacer los melancólicos. Los bufones, en más de una ocasión, se aprovechan y contribuyen a este desorden del mundo que reconocen como efectivo.

⁸⁷ Debido a una peculiar elección del traductor, este pasaje que se encuentra citado en prosa aparece en verso en el original. De hecho, el traductor ha optado por volcar toda la obra en prosa con la excepción de las canciones (que fueron traducidas por Mario Benedetti). Siendo una traducción autorizada y no teniendo las herramientas suficientes como para proponer una versión alternativa respetando los versos en

Esta descripción junto a lo que ya había advertido Olivia unos actos atrás (que nadie debería ofenderse por los dichos de un bufón) constituye una imagen fiel de la bufonería: requiere de una profunda sabiduría y de un peculiar ingenio que le permita leer adecuadamente a los tiempos y a las personas, de modo que pueda pronunciar sus bromas en el momento oportuno. Si logra hacerlo, representa, en realidad, a una persona sumamente sensata, mientras que aquellas personas que se pretenden sabias 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 descoyuntados, ¿no son los bufones –que *expresamente* reconocen sin ocultar a nadie que “la locura da vueltas alrededor de la tierra, y como el sol, brilla para todo el mundo” (3.1.37-38)– quienes mejor comprenden ese mundo? ¿No será hora de que escuchemos con más seriedad la risa de la bufonería?

decasílabos y endecasílabos que propone Shakespeare, simplemente dejó esta nota al pie para advertir a los lectores.

REFLEXIONES FINALES

THE CONCLUSION SHALL BE CROWNED WITH YOUR ENJOYING

The Merry Wives of Windsor – 3.5.126-127

Hemos llegado al final de este recorrido. Si la generosidad de mis lectores lo permite, intentaré esbozar, a continuación, algunas reflexiones finales que recuperen las conclusiones parciales que se han esbozado a lo largo del texto. No debe olvidarse que este es el comienzo de una exploración que, muy probablemente, tenga ocupada a esta autora por varios años. De cualquier modo, creo que es importante que los lectores puedan separarse de este escrito sin un sabor amargo. Trataré, entonces, de integrar un conjunto de elementos con la mayor claridad posible, de modo que pueda ayudar a coronar este recorrido con el disfrute que entraña atar algunos cabos.

En la introducción planteé la hipótesis general de 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 *fools* y *clowns* de las obras shakespearianas. Si bien tal 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, abriendo el campo a la acción al enunciar verdades y poner en funcionamiento una terapéutica del dolor. Con el objeto de poner a prueba esta tesis, emprendí un camino que estuvo guiado por tres desarrollos sucesivos que fueron desde lo más general a lo más particular.

En el primer capítulo busqué mostrar una serie de transformaciones políticas, económicas, sociales, lingüísticas, simbólicas y culturales que comienzan a darse en el período renacentista. Allí, consideré al texto de La Boétie como paradigmático en el campo de la filosofía política ya que manifiesta un conjunto de elementos que comienzan a ponerse en cuestión (principalmente, la obediencia y el fundamento y legitimidad del vínculo político), al tiempo que perviven algunos otros (especialmente, la metáfora del cuerpo político). Creo que en el tratamiento laboetiano pueden hallarse ciertos cuestionamientos y el esbozo de algunos problemas políticos que permean la dramaturgia shakespeariana: los peligros y la potencia de la desobediencia y del trastocamiento de la

jerarquía, la pregunta en torno a la legitimidad de un régimen político y las formas de gobierno, el problema de los alcances y límites de la acción del pueblo, la distancia entre el punto más alto y el más bajo del orden político, la ausencia de una forma de organización política impersonal, las ventajas y las complicaciones que traen aparejadas pensar a la comunidad como un cuerpo político. Esto no quiere decir, desde ya, que La Boétie haya teorizado largamente en torno a estas cuestiones, que Shakespeare haya leído el panfleto del filósofo francés, ni que el dramaturgo sea algo que *no es* (un filósofo, un político, un filósofo político). Lo que sugiero, más bien, es que estos problemas eran propios del período en el que Shakespeare vive y, como buen observador de la condición humana, plasma algunos de estos problemas en sus obras de manera estilizada. Estamos ante un período de transición muy peculiar en el que el problema de la representación parece manifestarse con todos sus pliegues provocando una teatralización de la política y una politización del teatro, duplicando incesantemente un conjunto de simulaciones y enmascaramientos que se derraman en ambos campos. El teatro parece erigirse como una herramienta propicia para representar los artificios de la vida política: no olvidemos, a fin de cuentas, que Hamlet reduplica el escenario teatral en el que vive para desenmascarar el crimen de su tío. La vida política, la Corte, puede representarse y mostrar su pompa y abundancia, pero también sus hipocresías, faltas y crímenes, en buena medida porque parece ser, ella misma, toda una mascarada.

Las condiciones de existencia y agencia de los sujetos serán sumamente inestables en este período que, no puedo más que remarcarlo, se encuentra signado por un gran movimiento que trastoca la verosimilitud de la metáfora de la gran cadena del ser poniendo en crisis las transparentes articulaciones entre las palabras y las cosas. El mundo de los valores, el orden jerárquico, el significado de las palabras, la seguridad de los juramentos... todo lo que antaño era estable se encuentra descoyuntado. Esto es, en efecto, lo que podemos hallar en la dramaturgia shakespeariana: literatura de tiempos de crisis que nos ayuda a pensar críticamente los alcances y los límites de la acción humana, reconociendo la fragilidad que es inherente a nuestra condición, sin ceder por ello al vértigo de la tragedia. Shakespeare nos muestra que, en un mundo en donde la representación, la simulación y la mímesis han ganado lugar, hemos perdido la posibilidad de acceder a un fundamento último que garantice nuestro accionar. Siempre actuamos sobre un terreno grumoso, sin saber a ciencia cierta quién es quién, cuánto saben del contexto que les rodea, qué les moviliza a hacer lo que hacen o cuáles son sus objetivos últimos. Así y todo, pone de

manifiesto la necesidad de perseverar en el intento de construir comunidad, aunque nunca podamos prever por completo los resultados de nuestra acción. La política, entonces, permea el escenario teatral, al tiempo que el teatro proporciona herramientas para pensar el campo político y reflexionar en torno al tipo de agentes que podemos devenir, incluso cuando todo parezca ir en nuestra contra.

En el segundo capítulo, pasamos a un problema más puntual, a saber, cómo ese mundo fuera de quicio opera a lo largo y a lo ancho de la obra shakespeariana. Con esto no quiero decir que el dramaturgo haya dejado empapar inocentemente su obra del contexto que le rodeaba o que el estudio de la época sea suficiente para entender el sentido de las obras; muy por el contrario, creo que hay una decisión consciente de mostrar las fragilidades de todo aquello que pretende ser estático, férreo, monológico, racional. Shakespeare parece ser consciente de la crisis de fundamento que él y sus contemporáneos están viviendo y opta por permear su obra literaria con ese trastocamiento, impidiendo una unidad identitaria en los géneros, en los personajes, en los escenarios. Fue allí y a propósito de estas cuestiones donde dejé presentado un conjunto de preguntas en torno al tiempo: ¿qué podemos hacer para que nuestra memoria, nuestro pasado, pueda erigirse como fuerza activa en un mundo que se encuentra descoyuntado? ¿Cómo actuar con miras al futuro haciéndonos responsables del pasado? ¿Pueden los actores políticos encontrar un *seat* en este *distracted globe*? El problema que nos había planteado el príncipe Hamlet no es en absoluto ocioso: ¿qué hacer con los restos que no restan y que no descansan? ¿Cómo construir comunidad allí donde no se ha hecho justicia con el pasado y el futuro amenaza con llegar demasiado pronto? ¿Cómo actuar allí donde el presente no es contemporáneo consigo mismo? ¿Cómo proceder en un mundo patas arriba, carnavalizado, *out of joint*?

Creo que, como decía unas líneas más arriba, Shakespeare nos invita a hacernos responsables de este mundo fuera de quicio que se encuentra de este modo como consecuencia de las propias acciones humanas. Nos invita, también, a actuar incluso cuando todo parece estar perdido, pero no en soledad. Los personajes que habitan el pluriverso shakespeariano se encuentran fuera de sus goznes, al igual que el escenario, su época y hasta el género en el que pretende ubicarse la obra literaria. Es así como pasamos al tercer capítulo, en el que introduzco a la bufonería como una encarnación de ese desorden. *Fools* y *clowns* parecen ser los únicos que comprenden cómo efectivamente está funcionando el mundo, el tiempo y el escenario, por lo que sus declaraciones, bromas,

canciones y conversaciones pueden proporcionar claves irrenunciables para comprender el mundo teatral y político.

Pero, cuidado. Cierto es que parecen estar en todos lados y que, por momentos, todos los personajes parecen encarnar ciertos rasgos de bufonería. Esto provoca que el objeto de estudio de esta pesquisa se torne aún más barroco. De todos modos, a partir de los casos investigados, creo que podemos arribar a algunas conclusiones parciales:

1. En el marco de la dramaturgia shakespeariana podemos hallar dos tipos de bufones artificiales: el *fool*, caracterizado por ser astuto, observador, cuidadoso y estratégico en su accionar, agudo en sus reflexiones, capaz de ayudar a mitigar la melancolía a riesgo de caer él mismo en ella provocando su anulación (el caso del *fool* de Lear es paradigmático); 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* parece elevarnos, el *clown* quiere que volvamos a poner los pies sobre la tierra. Revisamos dos *clowns* icónicos. Uno de ellos, Touchstone, se alza como la piedra de toque que pone a prueba la veracidad del mundo que habita, degradando todo a su paso. Creo que aquí estamos, efectivamente, ante un *clown*. El otro caso, el de Feste, parece estar a mitad de camino entre uno y otro, oscilando pendularmente entre el cielo y la tierra. Sospecho que los bufones profesionales tienden a devenir en *fools* cuando se percatan de que están tratando con personajes particularmente frágiles, parecen darse cuenta de que una sola palabra enunciada en un contexto inadecuado a la persona incorrecta pudiera anular la posibilidad de acción (el *fool* con Lear, Feste con Olivia). Por el contrario, asumen el papel de *clowns* cuando se enfrentan con personas que están demasiado seguras de su integridad moral o del rol que ocupan en el teatro del mundo (Feste con Malvolio, Touchstone con Jaques, el primer sepulturero con Hamlet, Tersites con los jefes griegos).
2. Vimos, a su vez, que los bufones arquetípicos en general (que, en el caso de Shakespeare, son todos varones) tienen una serie de características que fueron analizadas a lo largo del tercer capítulo: tener licencia de decir la verdad, funcionar como un nexo entre el punto más elevado y el más bajo de la jerarquía, implementar una terapéutica del dolor, aconsejar y criticar a sus amos, oxigenar contextos sumamente opresivos. Son conscientes del lugar que ocupan en el

mundo y, aunque saben que esa situación puede traerles problemas, no aspiran a ocupar ningún otro. Ahora bien, lo cierto es que más allá de los personajes a los que Shakespeare atribuye este rol de manera profesional, es posible hallar otros personajes que no son, estrictamente hablando, bufones, *pero que de todos modos parecen (o pretenden) asumir ese rol*. Este es el caso del Conde de Kent en *King Lear*, de Jaques en *As you like it* y de Maria y Sir Toby en *Twelfth Night* (por nombrar sólo a los personajes más evidentes de las obras que analizamos aquí con cuidado). Cierto es que no todos ellos tienen la licencia de ocupar el lugar de *fools* o *clowns* por alguien que ocupe un puesto de poder, pero sí hay un reconocimiento del rol que *de hecho* están cumpliendo por parte de los propios bufones profesionales. No podrán cumplir con todo lo que se espera de un bufón profesional, pero tomarán prestadas algunas licencias para contribuir al desarrollo de la acción.

3. Sea en el caso de bufones *de jure*, sea en el de bufones *de facto*, lo cierto es que parecen contribuir a devolver cierta armonía a un mundo trastocado, ayudar a que otros personajes comprendan las consecuencias de su accionar, socorrer a quienes están cediendo al vértigo de la tragedia y coadyuvar en la denuncia de artificios e injusticias. Creo, como dije en más de una ocasión, que tienen la potencia de ocupar este lugar central porque son quienes tienen las herramientas adecuadas para comprender un mundo que se encuentra trastocado: son quienes reconocen que viven en un tiempo loco y que responder a ese tiempo con locura constituye el accionar más cuerdo al que se pueda aspirar. Si pretendemos actuar, es necesario estar a tono con el tiempo o, al menos, escuchar a quienes tienen la capacidad de estarlo hasta que los vientos cambien su rumbo a zonas más calmas.

Dejo aquí estas disquisiciones con la esperanza de que mis lectores hayan encontrado disfrute y algo de risa en esta investigación sobre la bufonería. Espero, también, haberles convencido de la necesidad de tomar seriamente la risa que nos provocan los pasos de comedia: tal vez, aquello que nos da risa dice más de nosotros mismos y de nuestro mundo que lo que quisiéramos admitir. Creo que nuestros locos tiempos que corren tienen más de un elemento que aprender de la bufonería.

BIBLIOGRAFÍA

HERE, READ, READ

The Merry Wives of Windsor – 2.1.47

FUENTES PRIMARIAS

- Shakespeare, W. (1997). *King Lear* (R. A. Foakes). Thomas Nelson and Sons LTD.
- (2006). Rey Lear. En *Tragedias: Vol. I* (P. Ingberg, pp. 601-729). Losada.
- (2007a). Como gustéis. En *Comedias: Vol. II* (P. Ingberg, pp. 721-807). Losada.
- (2007b). Noche de Reyes. En *Comedias: Vol. II* (P. Ingberg, pp. 809-891). Losada.
- (2007c). *Troilo y Crésida* (P. Ingberg). Losada.
- (2008). *Twelfth night or What you will* (K. Elam). Bloomsbury.
- (2009a). Enrique VI, Segunda parte. En *Dramas históricos: Vol. IV* (P. Ingberg). Losada.
- (2009b). *The Second Part of King Henry VI* (J. Dover Wilson, Vol. 12). Cambridge University Press.
- (2009c). *Troilus and Cressida* (J. Dover Wilson y A. Walker). Cambridge University Press.
- (2015). *As you like it* (M. Hattaway). Cambridge University Press.
- (2016). *Hamlet* (E. Rinesi). Universidad Nacional de General Sarmiento.
- (2017). *Hamlet* (A. Thompson y N. Taylor). Bloomsbury.

DICCIONARIOS

- Cassin, B. (Ed.). (2013). *Dictionary of untranslatables. A philosophical lexicon*. Princeton University Press.
- Harper, D. (2021) (ed.). *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/>
- Kelly, J. (2014). *Mashed Radish Everyday Etymology*. <https://mashedradish.com/>
- Proffitt, M. (2021) (ed.). *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press.

Rubinstein, F. (1989). *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*. MacMillan.

Wehmeier, S. (2010). *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford University Press.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo.

——— (2009). ¿Qué es un paradigma? En *Signatura rerum. Sobre el método* (pp. 11-44). Adriana Hidalgo.

Aristóteles. (1974). *Poética*. Gredos.

——— (2004). *Problemas*. Gredos.

——— (2015). *Política* (G. Livov). UNQ.

Asensi, M. (2004). ¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida? *Visions*, 3, 6-19.

Bajtín, M. (1976). Carnaval y literatura. *Revista Eco*, 134, 311-338.

——— (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.

Barba, A. (2017). *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Fiordo.

Barker, F. (1984). *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Per Abbat.

Benjamin, W. (2007). Sobre el concepto de la historia. En *Conceptos de Filosofía de la Historia* (pp. 65-76). Terramar.

Bergson, H. (1947). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Losada.

Billington, S. (2015). *A Social History of the Fool*. Faber & Faber.

Burton, R. (2011). *Anatomía de la melancolía*. Círculo de Bellas Artes.

Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.

Cooper, H. (2010). *Shakespeare and the Medieval World*. Bloomsbury.

Davis, A. (2005). *Mujeres, raza y clase*. Akal.

Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida*. Alción.

Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.

Didi-Huberman, G. (2010). Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? En *Atlas Mnemosyne* (pp. 50-116). TF Editores.

Dillon, J. (1981). *Shakespeare and the solitary man*. MacMillan.

- (2004). Elizabethan comedy. En *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy* (A. Leggatt, pp. 47-63). Cambridge University Press.
- Dobski, B., & Gish, D. (2013). Shakespeare and the Body Politic. En *Shakespeare and the Body Politic* (pp. 1-27). Lexington Books.
- Dumont, L. (1987). *Ensayos sobre el individualismo. Una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna*. Alianza.
- Erasmus de Rotterdam. (2013). *Elogio de la locura*. Colihue.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- Foakes, R. A. (1997). Introduction. En *King Lear* (R. A. Foakes, pp. 1-151). Thomas Nelson and Sons LTD.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Fondo de Cultura Económica.
- (2008). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- (2011). *El gobierno de sí y de los otros*. Fondo de Cultura Económica.
- (2015). *Historia de la locura en la época clásica* (Vol. 1). Fondo de Cultura Económica.
- Galbraith, D. (2004). Theories of comedy. En *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy* (pp. 3-17). Cambridge University Press.
- Girard, R. (1995). *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Anagrama.
- González, H. (2017). *La ética picaresca*. Terramar.
- Gosson, S. (2004). Playes Confuted in Five Actions. En *Shakespeare's Theater. A Sourcebook* (Tanya Pollard, pp. 84-114). Blackwell.
- Greenblatt, S. (2019). *El tirano. Shakespeare y la política*. Alfabeto.
- Guerra, S. (2015). *El retorno del carnaval. Politización del carnaval y carnavalización de la política en el movimiento estudiantil chileno del 2011*. Universidad de Chile.
- Hadfield, A. (2005). *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge University Press.
- 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*. Universidad de Tampere.
- Hall, S. (2017). *Shakespeare's Folly: Philosophy, Humanism, Critical Theory*. Routledge.

- Halliday, A. (1863). *Comical fellows: Or The history and mystery of the patomine, with some curiosities and droll anecdotes concerning clown and pantaloone, harlequin and columbine*. J. H. Thomason.
- Hattaway, M. (2015). Introduction. En *As you like it* (M. Hattaway, pp. 1-81). Cambridge University Press.
- Heller, A. (1980). *El hombre del Renacimiento*. Península.
- (2002). *The Time Is Out of Joint: Shakespeare as philosopher of history*. Rowman & Littlefield.
- Hill, C. (1983). *El mundo transtornado. El ideario popular extremista en la revolución inglesa del siglo XVII*. Siglo XXI.
- Howard, J. E. (1999). Shakespeare and Genre. En *A Companion to Shakespeare* (D. S. Kastan, pp. 297-310). Blackwell.
- Ingberg, P. (2007). Introducción. En *Troilo y Crésida* (pp. 9-43). Losada.
- (2019). *Escribir palabras ajenas: Notas sobre traducción*. Eduvim.
- Janine Ribeiro, R. (1984). *Ao leitor sem medo. Hobbes escrevendo contra o seu tempo*. Brasiliense.
- Kantorowicz, E. (2012). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Akal.
- La Boétie, É. (2009). *El discurso de la servidumbre voluntaria*. Terramar.
- Laroque, F. (2004). Popular festivity. En *The Cambridge Companion to Shakesporean Comedy* (A. Leggatt, pp. 64-78). Cambridge University Press.
- Lefort, C. (1988). *¿Permanece lo teológico-político?* Hachette.
- Margarit, L. (2013). *Leer a Shakespeare*. Quadrata.
- Martin, L. (2001). Unruly Women and Violent Men. En *Alcohol, Sex, and Gender in Late Medieval and Early Modern Europe* (pp. 96-118). Palgrave.
- Marx, K., & Engels, F. (2015). Manifiesto del Partido Comunista. En *Antología* (pp. 111-147). Siglo XXI.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Futuro Anterior.
- Mc Donnell, C. (2015). La tragedia del príncipe. El problema de la razón de Estado y su relación con el conflicto político en Maquiavelo. *Intus-Legere Filosofía*, 9(1), 77-97.
- (2017). Las máscaras de Jano como motores de la historia: Releyendo el Manifiesto del Partido Comunista. *Crítica y Resistencias. Revista de conflictos sociales latinoamericanos*, 4, 171-183.

- (2019). ¿Es mejor reír o llorar ante las desgracias de los hombres? Acerca de la risa melancólica de los fools shakesperianos. En *Resistencia, Melancolía, Crueldad* (P. Maccario y C. Cuello, pp. 259-264). Encuentro.
- (2020). Parrhesía bufonesca. Verdad, locura y terapéutica del dolor en King Lear. *Boletín de Estética*, 50, 31-56.
- (2021). Thomas Hobbes y la conjura de los necios. En *V Simposio de Filosofía Moderna* (pp. 269-277). Universidad Nacional de Rosario.
- McLeish, K., & Unwin, S. (2014). *La guía del teatro de Shakespeare*. Adriana Hidalgo.
- Mullini, R. (1985). Playing the Fool: The Pragmatic Status of Shakespeare's Clowns. *New Theatre Quarterly*, 1(1), 98-104.
- Nicoll, A. (1977). *El mundo de arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barral Editores.
- Nietzsche, F. (2011). *La Genealogía de la Moral*. Libertador.
- Otto, B. (2001). *Fools are Everywhere. The Court Jester around the World*. The University of Chicago Press.
- Padilla, C. (2021). *La acción como clave de la politicidad de la tragedia. Fortuna y Suicidio en Hamlet y Julio César de William Shakespeare*. Universidad Nacional de San Martín.
- Palacios, C. (2018). De qué hablamos cuando hablamos de humor. Elementos para una teoría general de lo irrisorio. *Luthor*, 35, 46-60.
- 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*. Anthropos.
- Platón. (2016). *República*. Losada.
- Polanyi, K. (2003). *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Poratti, A. (2000). Díke, la Justicia antes de la justicia. En *Márgenes de la Justicia. Diez indagaciones filosóficas* (pp. 31-64). Altamita.
- Rinesi, E. (2009). *Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia*. Gorla.
- (2011). *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Colihue.
- (2018). *Actores y soldados. Cinco ensayos hamletianos*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- (2021). *¡Qué cosa, la cosa pública! Apuntes shakespearianos para una república popular*. Ubu.

- Rosset, C. (2013). *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. El cuenco de plata.
- Rossi, L. A. (2013). Hobbes antimaquiaveliano: La crítica al ‘necio’ en Leviatán como crítica a la concepción política de El príncipe. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 39 (1), 73-98.
- Rozitchner, L. (2003). *El terror y la gracia*. Norma.
- Scott, J. (2001). Experiencia. *La ventana*, 13, 42-73.
- (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia, 1789-1944*. Siglo XXI.
- Skinner, Q. (2003). *El nacimiento del Estado*. Gorla.
- (2004). Hobbes and the Classical Theory of Laughter. En *Leviathan after 350 years* (pp. 139-166). Oxford University Press.
- Starobinski, J. (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Abada.
- (2017). Anatomía de la melancolía. En *La tinta de la melancolía* (pp. 129-201). Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (2012). *La muerte de la tragedia*. Fondo de Cultura Económica.
- Sylvester, R. S. (1968). «Si Hythlodæo Credimus»: Vision and Revision in Thomas More’s Utopia. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 51(3), 272-289.
- Tronicke, M. (2018). *Shakespeare’s suicides. Dead bodies that matter*. Routledge.
- Wain, J. (1964). *El mundo vivo de Shakespeare*. Alianza.
- Welsford, E. (1961). *The fool: His social and literary history*. Doubleday.
- Wiley, C. (2006). Fooling Around: The Court Jesters of Shakespeare. *Citations*, 3.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.
- (2014). *Tragedia moderna*. Edhasa.
- Zemon Davies, N. (1976). Women on top. En *Society and Culture in Early Modern France* (pp. 124-151). Standford University Press.