

## **Humor en disidencia: Correlatos para abordar a Shakespeare de “arriba” a “abajo”**

Alfredo Michel Modenessi

Este artículo explora varios puntos de correlación para abordar la presencia del humor en Shakespeare a partir y a través de las ironías que permean su entorno cultural. El examen de complicaciones, implicaciones y condiciones sociopolíticas relativas a cierto arte visual y dramático de su época —en particular un cuadro del Veronés y la anónima *Tragedia de Arden de Faversham*— busca sugerir marcos alternativos para la gastada imagen del “poeta sublime” que predomina en las lecturas convencionales del dramaturgo isabelino.

PALABRAS CLAVE: Shakespeare, humor, Veronés, entorno.

This paper examines Shakespeare’s cultural context, focusing on several examples of irony, intended to illuminate the playwright’s often overlooked sense of humor. The exploration of issues inherent to Shakespeare’s social and political milieu, and on specific examples of the visual and dramatic arts of his time —namely a painting by Veronese and the anonymous *Tragedy of Arden of Faversham*— seeks to suggest alternative ways to “re-frame” the worn-out picture shown in commonplace interpretations of “The Bard”.

KEY WORDS: Shakespeare, humor, Veronese, milieu.

Alfredo Michel Modenessi  
*Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad Nacional Autónoma de México*

**Humor en disidencia: Correlatos  
para abordar a Shakespeare de “arriba” a “abajo”**

Per allegrezza vuol andare a baciare la Regina,  
*Ubaldo con gli altri lo ributtano, il che si fa piú volte.*  
*La Regina d'Inghilterra*, I, 9

Para Sarah, siempre  
*In memoriam* María Vilchis de Rodríguez

*I. Recuerdos del festival*

En el intersiglo XVI-XVII se encuentra la raíz y las múltiples extensiones del concepto de Occidente, así como su inestable, dinámica y polémica existencia. Ese periodo es el pivote de la modernidad incipiente, el fundamento de la modernidad y de cualquiera de las variopintas posibilidades de categorización que han llevado el prefijo “post” en el último medio siglo. La inestabilidad de los conceptos que le atan se correlaciona con la profunda inestabilidad de los fenómenos que lo caracterizan. Pero un término es identificable en todo caso: la ironía, signo de la modernidad en cualquiera de sus etapas; índice de crisis, crí-

tica y humor. Muchos modos de abordarlo persisten y se reelaboran. Uno nada reciente sigue siendo punto de partida útil:

La analogía es la expresión de la correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre: aunque la realidad del segundo sea subsidiaria y reflejo de la del primero, es realidad. La ironía opera en dirección inversa: subraya que hay un abismo entre lo real y lo imaginario. No contenta con descubrir la escisión entre la palabra y la realidad, la ironía siembra la duda en el ánimo: no sabemos qué sea realmente lo real, si lo que ven nuestros ojos o lo que proyecta nuestra imaginación. [...] Esta oscilación no produce ninguna conversión: los personajes están condenados a ser lo que son (Paz, *Signo y garabato*, 23).

La exposición de Octavio Paz es algo dramática pero exacta, en tanto el consabido dilema de lo real y lo aparente es un fenómeno de categorías en irremediable *interacción*, como el teatro: acción viva, dinamización, dramatización del ser. Ésta es una de las mayores consecuencias de que en la modernidad incipiente el énfasis del pensamiento se haya desplazado de la pregunta “¿qué?” a la pregunta “¿cómo?”, cual lo sugieren las palabras de Paz,<sup>1</sup> y factor esencial en la emergencia del sujeto, de la individuación de seres y procesos humanos. Con ello se abre la ventana del humor —en todas sus formas: opción, inevitabilidad, oportunidad única de (in)definición— hacia una abundancia, preponderancia y resistencia a la contención normativa prácticamente inéditas.

Sin embargo, no falta quien prefiera leer un fenómeno característico del periodo referido, los 154 sonetos de Shakespeare, como si fueran el colmo de la solemnidad, haciendo de lado la ocasión, que no la posibilidad, de disfrutar su sentido del humor: inteligente, eficaz y en ocasiones macabro. Quien los lee de manera solemne probablemente no conoce el errático *con-*

<sup>1</sup> Y de otros. Véase por ejemplo, Darst, “Renaissance Symmetry / Baroque Symmetry”, especialmente 13-14.

junto de los sonetos, o a lo menos prefiere ignorar que su combinación e interactividad dan los mayores testimonios contra el tópico moribundo del poeta sublime y exquisito. Con mayor infortunio, eso suele extenderse a la obra principal de Shakespeare, la dramática, sobre todo a las tragedias y obras tardías, generalmente —y en buena medida equívocamente— llamadas “romances”. El resultado es que entrado el siglo xxi acarreamos al menos doscientos cincuenta años de bardolatría humoricida, por así decir.

Pero ni los sonetos ni los dramas de Shakespeare carecen de sentido del humor, aunque en sus lecturas más convencionales predomine cierto entendimiento estático y normativo del concepto de “lírica” y literatura, un entendimiento post-romántico que privilegia el lugar común de la interpretación biografista, catastrofista o de “expresión personal” por sobre la variedad de condiciones, intenciones y orígenes, y la diversidad y volatilidad de las voces y el ingenio esquivo e incluso perverso que participan en las composiciones de una época previa a la modernidad plena. Los sonetos de Shakespeare que exploran la belleza y el ser joven no lo hacen sin celebrar la ambigüedad y la incertidumbre. En el extremo opuesto, los oscuros sonetos del cuerpo regocijan a los amantes de las ambivalencias y los juegos de voces, palabras y personalidades poéticas, siempre divertidos, maduros, incluso decadentes o perversos. La colección shakespeareana manifiesta uno de los más conocidos y manipulados rasgos del autor: su vigoroso (*¿y fatal?*) gusto por la coexistencia de lo exquisito con lo terreno, a veces sutil, a veces francamente grotesco. En lo que sigue exploró puntos de correlación que quieren servir para abordar la presencia del humor en Shakespeare a partir y a través de ironías que permean su entorno cultural. Las complicaciones e implicaciones, y los sustratos políticos, inherentes a cierto arte visual y *dramático* de su época —aún más cercano a él— buscan sugerir marcos alternativos para una ya gastada fotografía.

## Una cena plagada de incidentes

El arte de la época de Shakespeare no es ajeno a las combinaciones lúdicas que el dramaturgo disfrutaba y ofrecía, ya sean extremas o sutiles, si bien en el caso de alguien un tanto lejano, como el Perugino, las manifestaciones gozosas o livianas se someten al control estricto del equilibrio, la proporción y la sobriedad. Lo podemos observar en *La entrega de las llaves* (figura 1), donde el eje central pasa por las manos de una graciosa figura de calzas rojas, cuya estudiada actitud, como las de otras en el cuadro, hace eco de la grave arquitectura de los elementos discretos dentro de un ambiente armónico y luminoso, con una suerte de alegría legítimamente sublime, digamos, transustanciada. Artistas normativos por excelencia como el Perugino se permiten toques sutiles de diversión mas no se entregan a la tentación de celebrar el momento sino la trascendencia. No obstante, algún pintor de tiempos y criterios apenas posteriores, más hacia la modernidad, como el Veronés, no encontró motivo para suponer que la *cena* (la *Última*, es decir) careciera de un ambiente festivo... lo que casi le provocó una desgracia ante la Santa Inquisición.

El cuadro del Veronés hoy conocido como *La cena en casa de Leví* (figura 2) era originalmente una *Fiesta en casa de Simón* —es decir, una *Última cena*— diseñada para un templo de dominicos en Venecia. A pesar de la quizá sorprendente luminosidad y desacostumbrada profusión de caracteres en un cuadro sobre tal tema, no sería difícil, y sí del todo justificado, que el observador de inmediato identificara el tópico original a partir del grupo central, con Cristo lípidamente aislado y los demás comensales observables en posturas inclinadas, como en cuadros bien conocidos. Lo más conducente a esa correcta impresión, sin embargo, sería que —compárese con el fresco del Perugino— el grupo temático está con precisión *contenido* en el marco del arco central y, adecuadamente, es el único que no



Figura 1. Pietro Perugino, *La entrega de las llaves*

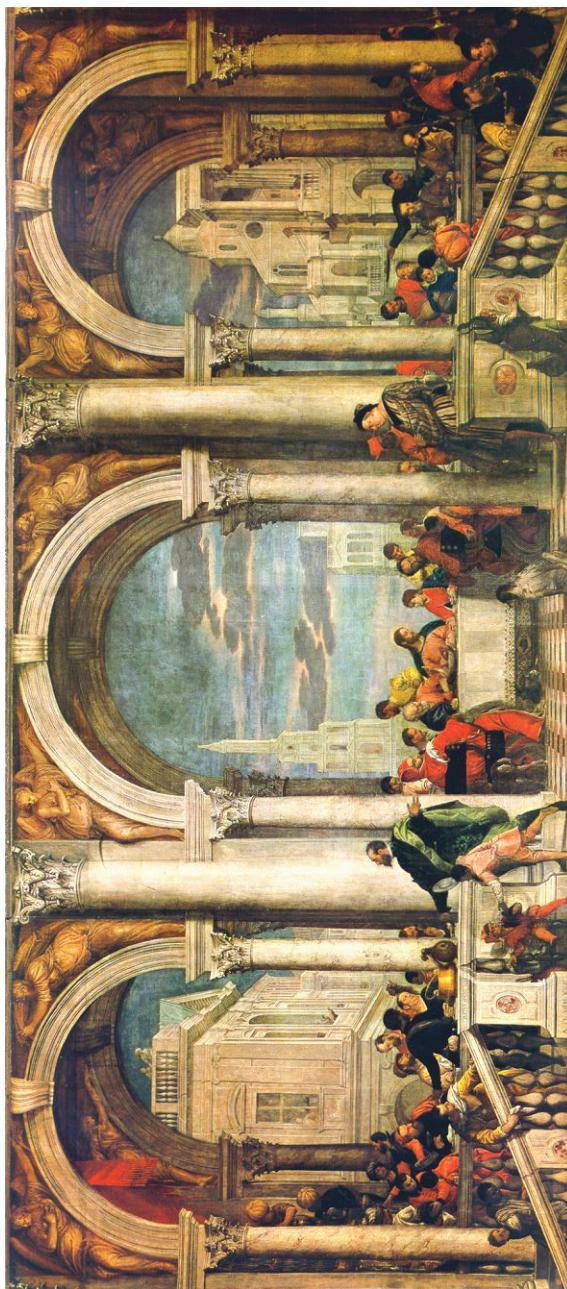


Figura 2. Paolo Veronese, *La cena en casa de Levi*

presenta interferencias mayores. Hay, luego, un inicial apego a reglas de composición puramente “legítimas”. Sin embargo, su combinación con cualquier cantidad de elementos “extraños” al tema propició dudas sobre la “propiedad” de esta pintura en tanto representación de la Última cena. El resultado fue la exigencia, por parte de la mismísima Inquisición, de que el artista modificara la pintura hasta hacerla digna. ¿Por qué?

La distribución es relativamente simple: tres cuerpos monumentales, simétricos y equidistantes enmarcan proporcionadamente lo que parece un espacio en equilibrio. Pero ello es mera apariencia, en tanto el tercio horizontal inferior, en contraste con las tres cuadrangulares verticales y el eje central, que cruza un poco a la izquierda de la cabeza inclinada de Cristo, arroja un tumulto de movimiento humano y cromático —en el nivel del grupo temático así como de un plano frente a él— que cruza el cuadro longitudinalmente y se derrama hacia los lados por las escaleras, creando un primer efecto de ruptura de la estabilidad pétrea ¡sobre las líneas rectas! El fluido y brillante cromatismo de esta franja contrasta con los tenues grises, azules y rosados del fondo, empujando el tercio horizontal hacia adelante y deteniéndolo parcialmente a la altura de la arcada, que aun así busca conservar el equilibrio del marco general.

Las estructuras arquitectónicas que enmarcan las acciones y representaciones (así, en plural) son a un tiempo construcción recuperada y crítica del monumentalismo. Un guiño de humor supremo está donde tal vez menos lo advertiríamos, en la “decoración” (en efecto, es un guiño). Sobre el blancor de cada arco —limpio, frío, pulido— se recuestan figuras angelicales en dorado, torcimientos en artificiosos semirrelieves (ficciones pictóricas que no son pintura ni escultura) que quieren desprendérse como volumen sensual de sus nichos, atrapados / apretados en la indiferencia del mármol ficticio. Esto es válido para la mayoría. Pero hay una figura desobediente. Las seis del frente y la de atrás a la derecha, elocuentemente carnales, contrastan

con la del fondo a la izquierda. Esta figura se tuerce en dirección *inversa*, hacia adentro de su nicho, como si estuviera *penetrándolo*, con el irónico detalle de que su pie visible —casi volumen completo, no relieve, casi vivo, si bien ficción— se apoya con esfuerzo en el angosto friso, proyectando la fuerza de la *entrada* a la piedra desde el pie a la rodilla y el brazo, pero a la vez sugiriendo la fragilidad cómica de su situación, su vulnerabilidad, su inestabilidad.

Más aún, siendo el rojo uno de los colores dominantes en esos sectores, esta figura, sin alas, está convenientemente subrayada por el cortinaje de ese color que cubre parte de su espalda y el total de sus nalgas. El personaje no sólo nos da la espalda, sino que nos la da con la postura más enfáticamente cómica, la que nos vuelve el cuerpo a partir del trasero, irónicamente (ironico-púdicamente, diríase) censurado. Para más énfasis, esta sección del conjunto pictórico contiene la mayor cantidad de figuras vivaces, incluyendo a los pequeños que ascienden por la pared ricamente decorada —acá perceptible, mientras no lo es en el lado opuesto— y tiene como fondo un palacio que, por obra de la ilusión perspectiva, es más cercano a nuestra vista, y por tanto ocupa un espacio mayor: “llena” el hueco del arco más que su opuesto. Pero no sólo lo llena: ese edificio se proyecta hacia el frente y arriba, por fuerza del ángulo con el que se presenta; amenaza con moverse adelante y chocar —de hecho choca, si se le compara con su opuesto— dándole un peso todavía mayor al lado izquierdo. El recargamiento, junto con la ironía del relieve arriba a nuestra izquierda —ironía que comienza desde las demás figuras— inclina la balanza de los tres cuerpos hacia ese lado, desestabilizando la primera sensación de que el conjunto no posee esa extravagancia que caracterizaba trabajos anteriores del Veronés. Lo que no niega esto último del todo, desde luego. El desequilibrio no es marcado ni insistente, sino sutil.

El cuadro, luego, era lo suficientemente polémico para que la Inquisición exigiera cambios de fondo. La pronta y eficaz res-

puesta del Veronés fue cambiarle el nombre. Como por arte de magia, la *Cena* del Veronés dejó de ser fundamentalmente inapropiada. Cosas de la historia ideológica: la conversión de una *Última cena* en otra cosa sucedió por obra de un *cambio de título* pese a que se exigían transformaciones “sustanciales”. Mas el artefacto pictórico se conservó prácticamente intacto dentro de lo que al final se volvió la representación de un hecho bíblico de menor trascendencia que el originalmente propuesto. Al cambiar el nombre, no obstante, “cambiaron” tema y anécdota, y se puede argüir que lo hicieron “sustancialmente”, aunque no lo hicieran. Esto de sí podría sugerir un tipo de ajuste, de corrección sobre el proceso, que sería enteramente producto de la coerción y ajeno a la ejecución. Pero también evidencia el intercambio (convencional, artificial) de un propósito creativo en una negociación conciliatoria, una marca de interactividad cultural-histórica dependiente del humor individuado, disidente. Las razones para el cambio no eran ligeras: la pintura condujo a su autor a un juicio y los importantes riesgos consiguientes... después de todo, el encargo tuvo que ver con los dominicos.

El debate sobre el enorme óleo del Veronés y su “transformación” es importante en tanto el cambio de título ofrece un cuadro “apropiado”—*La cena en casa de Leví*—que no resulta sorprendente en un entorno como el siglo XVI veneciano, donde la integración de la historia —sacra, mitológica o heroica— en el presente era común, un hermoso producto festivo. Verlo conforme a su título original, no obstante, posibilita un cuadro —*La Última cena*— que aun dentro de ese contexto —esto es, el del sainete mismo— resulta más enigmático y libre, y también más desafiante de normas, cómico y más cómico. ¿De cuál pintura estamos hablando? Respuesta crepuscular: de la una y de la otra, por obra del Santo Espíritu y temible poder real de la Inquisición. ¿A qué venían la fastuosidad y el bullicio, el coloquio de múltiples figuras y actitudes, la ironía de obligarnos a

concentrar nuestra atención en el Salvador y a la vez en las muchas variantes que nos alejan de él? El diseño —o más significativamente, el “programa ideológico”— del Veronés, a la luz del acomodo a la presión institucional, a la luz de ser *dos en uno*, de exigir una interacción novedosa con el espectador —una interlocución, si se quiere— se nos revela aún más crítico que con el título que lo sujeta a una gracia terrena apenas elegante.

Ciertas partes de las minutas del juicio resultan deliciosamente reveladoras: son drama e historia —y comedia— para el cuadro que quiso un nombre y negoció *otro*. Julio 18, 1573, Venecia, el Tribunal de la Santa Inquisición, teatro del pintor (**P**) y su interrogador, el venerable y temible inquisidor (**I**):

- I:** En esta “Cena [...]” que has pintado [...] ¿Qué significa el hombre que sangra por la nariz?
- P:** Deseaba representar a un sirviente cuya nariz sangraba por causa accidental.
- I:** ¿Y qué significan esos hombres armados y vestidos como alemanes que llevan cada uno alabardas en las manos?
- P:** ¡Para responder tendría que usar más de veinte palabras!
- I:** Hazlo.
- P:** Los pintores gozamos de las mismas licencias que los poetas y que los juglares se toman, y yo he pintado esos alabarderos [...] porque me pareció adecuado, conforme a lo que me han contado, que el patrón de esa casa... podría haber tenido servos así.
- I:** ¿No se supone que los adornos que ustedes los pintores han de usar [...] deben ser apropiados y adecuados a sus temas y a las principales figuras representadas? ¿O es que simplemente pintan lo que le viene en gana a su imaginación, sin más juicio o discreción?
- P:** Yo pinto cuadros según me parece apropiado conforme a lo que me permite mi talento.
- I:** ¿En la Última Cena de Nuestro Señor te parece apropiado pintar bufones, borrachos, alemanes, enanos y otras vulgaridades semejantes?

**P:** No, mis señores [...] (Holt, *A Documentary*, 68-69, énfasis míos).<sup>2</sup>

La primera respuesta del Veronés es magnífica, acotaría un dramaturgo, pues responde a un *qué* con un impreciso *cómo*; la última, por su parte, es muy prudente, diría cualquiera con ganas de sobrevivir.

El Veronés no tendría intención de arriesgarse a sostener un debate sobre lo apropiado y lo inapropiado con autoridades cuyo poder real, material, estaba muy por encima del suyo. Empero, dejó asentado un excelente ejemplo de individualidad imaginativa, de un instinto artístico que admite lo que podríamos llamar las *urgencias* más básicas de una estética basada en la experiencia crítica: el arte del Veronés nos habla de un proceso que se entiende primordialmente como tal, como proceso. Las normas están allí, la creatividad también. Pero no necesariamente en armonía. Con su actuación, el Veronés consolida un *desencauzamiento* al permitir un *reencauzamiento* de su pintura, el reencauzamiento que alivia la ansiedad del inquisidor y previene la potencial tortura para el artista. El cuerpo del Veronés salió bien librado y hoy nos permite gozar de la libertad de los cuerpos en su pintura, y claro está, del delicioso juego histórico-crítico de sus títulos-nombres. El caso de la *Cena* del Veronés nos habla de que la estética normada por ideas trascendentales ya está empapada de ajustes y de desencauzamientos precisamente entre programa normativo y composición crítica, individuada: inquietantes disonancias sobre una base de aparente “legitimidad” racionalizada dentro de un marco arquitectónico.

Si vemos esta composición del Veronés no como se juzgarían a productos ya más cabalmente pertenecientes a una estética plenamente inestable, sino como un proyecto que se queda montado en la tensión y el ajuste entre interpretaciones opuestas de la

<sup>2</sup> Las traducciones de textos no publicados originalmente en español son mías.

normativa premoderna, sería claro que este es un modo de operar comparable al de Shakespeare en la compilación de sus 154 sonetos, el cual parece buscar cumplir un programa ideológico, pero termina por asentar voces y experiencias críticas variadas, dramas de la interioridad —*i.e.* lírica *moderna incipiente*— haciendo ironía de sí, hacia “arriba” y hacia “abajo”, sin alcanzar resolución alguna, ni como narrativa ni como alegoría. La *Cena del Veronés*, luego (cualquiera de las supuestas dos), por fortuna sigue hablando con la misma sonrisa de quien “pinta” lo que su intuición y experiencia le indican; ese cuadro sigue siendo el primero y el segundo, en cualquier orden: magnífico acto de humor, producto de la conjugación de prejuicio, programa, historia y creatividad.

Este humor es por igual acierto que *yerro*; a veces surge de la mera profusión. En Shakespeare, la incesante ironía (como la del soneto 117 en contraste con el 116, y la de éste una vez que se ha leído aquél, o la del 129, o la del 130, por citar uno reconocidamente “jocoso”) suele crear dudas o al menos titubeos a los comentaristas. ¿Cómo evaluar, si no, la actitud de un erudito del calibre de Brents Stirling, quien simplemente no resistió que el 128, el 129 y el 130 se siguieran uno al otro con desenfado “impuro” y decidió emprender la monstruosa tarea de “reordenar correctamente” los 154 sonetos? Para Stirling, su reordenamiento de los sonetos “racionaliza un desplazamiento aparentemente aleatorio: la aparición de un sombrío soneto sobre la lujuria (129) en medio de los ligeros, afectados 128 y 130, así como el absurdo de que a un soneto de belleza trivial como el 145 le siga la nota *de profundis* del 146” (*apud* Edwards, *Shakespeare and the Confines*, 31). Si se tratara de un libreto teatral, habría que acotar la frase de Stirling así: “[*El personaje habla con severo disgusto e incredulidad*]”. Y también identificarla como la de quien no aprecia el vigor que tales “absurdos” contribuyen a lo (presumiblemente) sombrío. La opinión de Stirling es la de quien ha hecho de “arriba”

y “abajo” exclusividad de sus deseos no cumplidos. De tal suerte, este brillante crítico podría volverse personaje de comedia: una suerte de Malvolio, enemigo de “cervezas y pasteles” poéticos.

Arriba digo “(presumiblemente) sombrío” porque aun si el 146 en efecto responde bien a la etiqueta *De profundis*, pocas veces se hace la nota de que el 129, controversia esquiva casi tan grande como *Hamlet*, puede leerse tanto en consonancia con, como *en oposición* a “sombrío”. No porque no *pueda* ser lo último, sino porque dependiendo (como depende) del contraste y el binarismo para supuestamente definir el amor carnal como tortura ineludible,<sup>3</sup> admite una lectura lúdica que hace crisis de lo severo y lo triste.<sup>4</sup> Quizá originado en la convencional máxima aristotélica *omne animal post coitum triste*, el 129 nos guña el ojo y se burla de su convencional origen, como añadiendo *omnis homo mendax*, es decir, *triste* también de que “la lujuria activa” mencionada en el 129 tenga que aguardar “hasta ponerse en acción”. En el insondable 129, donde al fin “cielo” e “infierno” resultan (in)separablemente (in)definibles, nuestro dramaturgo-poeta goza de jugar con las infinitas posibilidades de la ironía circulante. Preguntaba cómo calificar la actitud de Stirling: es carencia de sentido del humor. La bardolatría, que se niega a admitir la ironía, lleva esto como la marca de Caín: antes que reírse, prefiere separar lo indivisible cuando no hay acomodo para sus prejuicios.

Es posible, así, sugerir de modo correlativo o indirecto —mediante referencias concomitantes como las aquí ofrecidas— rasgos del arte shakespeareano menos “acabado” que son cruciales en la transición hacia su estética inestable. Por una parte está la voracidad del dramaturgo, reflejada en la composición compleja, signo inequívoco del arte manierista con el que mucho comparte: una inclinación a incluir cuanto conocimiento e

<sup>3</sup> Para un ejemplo extremo de lectura convencional del 129, véase Schoenfeldt, *Bodies and Selves*, esp. 82-83.

<sup>4</sup> Una lectura así se podrá hallar en Michel, ““Thy glass will show thee...””.

intuición se le pongan al alcance, aun de manera errática. Esa inclinación es admirable por variada y provocativa... aunque nada exitosa desde la severa mirada del amante de la “perfección”. *Romeo y Julieta* es un caso sumamente ilustrativo: una de las piezas shakespeareanas más montadas, pero también quizá la más parodiada y “corregida”. Y con justa razón. Es una obra incontinente, llena de contradicciones formales y conceptuales que sugieren al dramaturgo popular en plena (con)fusión con el poeta que mira hacia el mundo de “arriba”.

Por otra parte, el humor es sello de la esencial materialidad de Shakespeare y su consiguiente modernidad: exige ver en su arte la transmutación de las ideas en cuerpos, la conversión del teatro en experiencia que celebramos por su esencial humanismo, a un tiempo virtuoso y desenfadado; saberlo acto en tiempo y espacio, antes que profundo o atinado filosofar. Si en efecto el cambio a lo moderno es crítica,<sup>5</sup> así también es —tanto en pintores como pensadores— *dramatización*, asunción de lo subjetivo en lo dinámico, en la experiencia. El teatro (*Pero grullo dixit*) es juego de cuerpos ante y con cuerpos. William Shakespeare, el hombre de Stratford, único real candidato a ser “Shakespeare”, el supuesto misterio o genio omnímodo, debió convertirse en actor y dramaturgo para llegar a ser *Shakespeare*, el valioso e influyente fenómeno cultural. El teatro en el que actuó para ello, como sus propias obras, acomoda a todo tipo de participantes, y surge entre una y otra visiones del mundo —“arriba” y “abajo”— con el centro en implosión. Su historia, complicaciones e implicaciones, tan conocidas, admiten notas periféricas para tramar un examen de sus artefactos erráticos, donde muchas cosas se deseán y nos esquivan.

<sup>5</sup> Octavio Paz lo resume así al hablar del origen de lo moderno: “La substancia y el fundamento del mundo es el cambio, y la forma más perfecta del cambio es la crítica. La negación se volvió creadora: el sentido reside en la subjetividad” (*Signo y garabato*, 24).

## Fusiones, efusiones

Para localizar y diferenciar al productor-producto cultural Shakespeare en medio de una estética de la Idea —propia del Renacimiento más normativo, refinado y disciplinado— y una estética de la experiencia crítica —la del teatro popular de la modernidad incipiente o emergente— o para simplificar, a fin de situarlo entre “arriba” y “abajo”, se puede recurrir a Bajtín. Con Shakespeare, dramaturgo de un teatro primordialmente popular —no sólo dirigido a lo popular sino originado en él— resulta pertinente considerar que el carnaval encarna en modos *parateatrales*; a la vez implica una coexistencia y no sólo una coespacialidad y contemporaneidad entre los agentes y los receptores. El partícipe del carnaval es a la vez generador y receptor activo de los signos en los que queda directa y espontáneamente involucrado durante la vida del espectáculo. Así, se reduce la perspectiva de la representación a un mínimo. Paradójicamente, tal mecanismo *sublima* cuanto se halla a su alcance, fundiéndose en una forma de metarrealismo ferozmente crítico. En el contexto de la emergencia de un teatro popular como el isabelino, ello se traduce en la extensión de *principios* subyacentes al carnaval hacia la obra dramática, mas no de modo directo ni impoluto.

El carnaval está “situado en las fronteras del arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín, *La cultura popular*, 12). Subvierte los modos idealmente estables, crea un estado crítico “vivido intensamente” dentro de un orden construido precisamente para ceñir el caos al orden inteligible, a la estabilidad:

En la práctica, la fiesta oficial miraba sólo hacia atrás. [...] *Los lazos con el tiempo se volvían puramente formales, las sucesiones y crisis quedaban totalmente relegadas al pasado.* [...] La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consa-

grar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que *asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria*.

[...] *el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria*, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. *Se oponía a toda perpetuación*, a todo perfeccionamiento y reglamentación, *apuntaba a un porvenir todavía incompleto* (15, énfasis míos).

Mis énfasis quieren llamar la atención sobre rasgos dinamizados respecto del pensamiento artístico y científico anteriores a la modernidad incipiente; tales rasgos son depósitos de la ansiedad, de la tensión creativa, y resultan concomitantes a la energía liberadora del carnaval. Asimismo, confirman la correspondencia de los cambios hacia el pensamiento crítico con la consolidación de un teatro moderno, experiencial y múltiple, activador de los cuerpos, de los “cómo” por sobre los “qué”.

La contribución de Bajtín a la crítica de Shakespeare no requiere tanto de elaboración cuanto de registro; los aparentes vacíos entre su trabajo y la particularidad shakespeareana han sido en buena medida subsanados.<sup>6</sup> Baste, así, recordar las observaciones bajtinianas como necesaria referencia del ambiente creativo en medio del cual Shakespeare se desarrolla: referencia a un entorno histórico complejo donde la inestabilidad estética halla correlatos en la inestabilidad social y cultural. Recordemos, asimismo, la contribución del teórico ruso a los modelos de crítica cultural shakespearesta para elaborar el concepto de la “contención” como operación elemental del poder

<sup>6</sup> Las principales aportaciones en este sentido tal vez sean las de Weimann (*Structure and Society in Literary History, Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater y Author's Pen and Actor's Voice*). Tómese en cuenta, empero, que el propio Bajtín no halla en Shakespeare un buen ejemplo de sus ideas.

desafiado precisamente por las energías de la inestabilidad. Si Bajtín reconoce una tensión entre elementos abstractos del marco social e histórico, también se puede observar una tensión concomitante en los creadores y pensadores individuados de este periodo (Shakespeare, el Veronés, Kepler), quienes son correlatos de la dialéctica entre las “fiestas” oficiales y las populares —a su modo, individuados como registros de respuestas *disidentes*— finalmente referibles a la transición de los modos de pensar, crear y percibir hacia lo moderno.

La diferencia entre el efecto artístico provocado por los fenómenos descritos por Bajtín —los modos del carnaval— y el efecto de los productos de artistas y pensadores de la modernidad incipiente puede describirse como una diferencia entre efectos de subversión y efectos de disidencia. Como acto de real, si bien fugaz, subversión, la fiesta tiene como uno de sus principales resultados la creación de:

[...] un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta (*La cultura popular*, 16).

Un efecto así es propiamente subversivo: dentro de él los agentes y receptores del fenómeno se involucran (aunque fugazmente) en términos reales, *i.e.*, coexistentes y no sólo coespaciales y contemporáneos. Reitero: la “perspectiva” se reduce hasta que el tiempo-espacio entre representación y percepción queda casi abolido. El efecto, pues, difiere del que logra un *artefacto*, propiamente hablando.

Sinfield (*Faultiness*), en deuda con Weimann (*Structure and Society, Shakespeare and the Popular Tradition*), ha argüido razonablemente que los efectos de lo festivo en una obra *artística* (sin el “cuasi” que representa el carácter de fiesta bajtiniano) son

no tanto “subversivos” cuanto “disidentes”: lo festivo se manifiesta como *ironía* dentro de una obra más comprometida con las normas dominantes y, por tanto, dentro de la ideología perceptible *en* esas normas. Así, Sinfield sugiere que el artista del periodo intersecular (en su caso estrictamente el escritor isabelino) es en esencia “disidente” como opción a “subversivo”. La disidencia es posible en tanto la cultura moderna incipiente surge del dinamismo de las clases medias emergentes y los sujetos individuados en su seno. Las interpretaciones pre- y post-impuestas a los productos culturales *desde las normas* arrojan especulaciones homogéneas, generalmente concordantes con la ideología que las inscribe como cultura “verdadera”, única u “oficial”; esto es, redundan en fenómenos de homonormatividad. No obstante, el artefacto individuado —sobre todo por la coespacialidad, contemporaneidad e interactividad del fenómeno de la representación viva, aun cuando esté sobrede-terminado por la ideología— puede activar elementos residuales y emergentes de formas culturales que existen dentro de la institución ideológica y que la sacuden desde su interior. En Occidente, muchas de estas formas “residuales” pertenecen a la cultura popular y se reiteran, con sus naturales variantes, desde la Edad Media. Pero tal sacudimiento no resulta necesariamente programático ni eficaz.

La subversión es de hecho un *resultado* cultural; puede ser un objetivo programático —siempre dentro de elaboraciones teóricas concretas— pero su consecución está sujeta a actos “externos” al artefacto (*cfr.* Sinfield, *Faultiness*, 127 y ss). La *subversión* implica realización, aun fugaz; así, lo *subversivo*, como concepto operativo, se restringiría a las causas “eficientes” de ese resultado. La inmensa mayoría de las estructuras de dominación renacentistas (el absolutismo, el patriarcado, etc.) no resultan desplazadas, mucho menos en función de programas literarios, que en general y en principio se reconocen como congruentes con las normas; más bien, *su crítica* a través de la

subjetividad recibe impulso mediante artefactos culturales que acusan o admiten grietas en la deseada cerrazón (o tectonicidad) de los programas homonormativos. El artista individuado por y desde tales artefactos se rehúsa, incluso de manera errática, a seguir la norma, lo que constituye una disidencia activa, si no inmediatamente eficaz.

Esto implica, asimismo, que la disidencia, más que representar un programa, es el efecto del programa sobre sí mismo, la tensión a que se someten los postulados normativos ante su insostenibilidad. En el intersiglo, la disidencia es más acusada a causa del conflicto entre la orientación programática y el artefacto que lucha por ajustarse y termina por desencauzarse a la luz de la crisis. La reflexión del artista en la obra ya no está preconstruida mediante el programa ideológico, por cuanto éste queda *desencauzado*, se vuelve *objeto* de la disidencia. Así, la disidencia es una *energía*,<sup>7</sup> algo menos definida por criterios intelectuales y más como testimonio de índices histórico-sociales. De esta manera, puede decirse que la obra shakespeareana se origina en las fisuras de un mundo mental, creativo y dinámico *disidente*, como sucede con el Veronés. Que el autor expresamente postule un programa ideológico reconocible no obsta para que el programa (diseño) en su realización (la composición, el proceso) quede socavado por esas energías, disidencias que operan en su interior: esto es, en los artefactos no se evita sino que se inscribe, casi inevitablemente, la ironía, y con ella un gran sentido del humor. Y tampoco obsta para que tales energías sean primordialmente consecuencias y objetos: *percepción*, no *precepto*, que hace redefinición activa del artefacto; no intenta subvertir ni lo logra por accidente, pero no evita disentir *como proceso*.

Dentro de ese marco, es indispensable volver la vista a fenómenos como los que Bajtín nos recuerda: a lo dramático como

<sup>7</sup> En el sentido que le da Greenblatt en *Shakespearean Negotiations*, esp. 1-21.

testimonio de un desarrollo cultural que hace crítica; el juego y sus implicaciones como elementos de la disidencia; lo popular, innegable partícipe de lo inestable; y la revuelta de la imaginación respecto de lo pre- o sobre-determinado. Si la gran contribución bajtiniana procede de celebrar y reasumir lo que no es ni formal ni sancionadamente “correcto”, la presencia de ello en Shakespeare ha sido centro de atención, ya desde el ángulo del “bardólatra”, ya desde el del “disidente”. La conjunción de los modos “altos” y “bajos” en Shakespeare, a más de innegable (e incómoda para enfoques idealizadores), se correlaciona con modos de crear y pensar de otros en su mismo ámbito, y su ámbito está acotado por la inestabilidad en todos sus aspectos, destacadamente los político-sociales.

## *II. Edificio de múltiples niveles*

El drama isabelino es una puerta a la crisis hacia lo moderno y hace tierra más allá de los modos excelsos de la poética renacentista que abreva en y disiente de Petrarca, antecedentes y sucedáneos. Ese drama se origina y enclava en un mundo sacudido por conflictos conceptuales e institucionales, que nos ofrece un correlato más, una historia en la que coexisten formas de la inestabilidad en expansión creciente hacia Shakespeare. Todo comienza por la mixtura del teatro isabelino, su complejidad como producto cultural.

### Minucias de la mixtura

Parte importante del origen y desarrollo del fenómeno Shakespeare se halla en un entorno relativamente alejado de los espacios “oficiales”, tanto de la educación como de la cultura.<sup>8</sup> Más

<sup>8</sup> Buena parte de sus raíces está en su interacción con, y posterior proyección desde, la religión y la necesidad didáctica. Para una discusión amplia véase Cohen (*Drama of a Nation*, especialmente caps. 1 y 2), y Dillon (*Theatre, Court, City*).

específicamente, ese origen se advierte en lo popular medieval y en fenómenos parateatrales, el carnaval entre ellos. La otra parte del origen, el influjo humanista y cultivado inscrito en la herencia latina y trasminado en las influencias continentales (en especial la italiana), converge a modo de contrapeso y elemento ideológico para una interpretación “híbrida”.<sup>9</sup> Es importante, sin embargo, caracterizar el surgimiento de esas condiciones y sus relaciones con la sociedad y el poder, interacción primaria que posibilita el fenómeno Shakespeare, pues en ellas se asientan los temas generales del dramaturgo creador de reflexiones de y sobre ciertas formas de la inestabilidad. Walter Cohen sugiere que esas relaciones están caracterizadas por “la interacción y la asimetría entre el estado absolutista y el escenario artesanal” (*Drama of a Nation*, 136). La frase es saludable, sobre todo por sugerir una sistemática visión de contraste entre el Estado y el Artesano, reflexiones del poder y el individuo en un tiempo de tensiones. Si en Shakespeare se advierten temas-imágenes recurrentes, por lo general sus denominaciones son el poder, el individuo, la identidad, la libertad, la prisión, la economía: negociaciones subyacentes al mundo revolucionado que las enmarca.

Los versos finales de *El Rey Juan* de Shakespeare son anhelo de estabilidad: “Nada nos ha de doler / si Albión a sí misma sigue siendo fiel” (Acto 5, escena VII). Pero la Inglaterra de Isabel estaba lejos de semejante ideal. En 1569 la Rebelión del Norte, movimiento feudal separatista y católico, se conjunta con la excomunión de la reina. En 1570 se presenta el complot católico de Ridolfi, y así sucesivamente. Ciento es, empero, que Isabel se fortalece —y con ella el concepto de la libre nación

<sup>9</sup> Las condiciones materiales del escenario propicio para la aparición de Shakespeare han sido estudiadas y revisadas exhaustivamente. La lista sería prolongada. Baste mencionar, por citar trabajos de variadas tendencias y aportaciones, al propio Cohen (*Drama of a Nation*), Galloway (*Elizabethan Theatre*), Lavin (“Elizabethan Theatre and Inductive Method”), Melchiori (“Staging of the Capulet’s Ball”), Gurr (*Playgoing in Shakespeare’s London*), Dillon (*Theatre, Court, City*) y Wiggins (*Shakespeare and the Drama*).

inglesa— mediante la represión y supresión de las rebeliones, y un severo control interno que refuerza al anglicanismo. A pesar de las victorias bélico-políticas, Inglaterra sufre grandes impactos económicos, uno de los cuales, no el menor, se liga con las frustradas misiones de Sidney en los Países Bajos. Con todo, las relaciones entre la monarca y la nobleza se consolidan, dada su excepcional habilidad política. El manejo que Isabel hace de la estructura social deriva en una relación aceptable con la aristocracia por medios conciliatorios de intereses mutuos. La estructura nacional accede a una mediación con las premisas feudales:

Para el final del reinado de Isabel, los ingleses ya estaban dejando atrás sus viejas costumbres de conspirar y traicionar, de recurrir a la fuerza como árbitro definitivo en la política. Bajo la tutela de Burghley y de su imperial patrona, habían aprendido a emplear los pacíficos, aunque a veces corruptos, hábitos de un nuevo orden político; habían dominado las más sutiles artes de la persuasión y la manipulación (MacCaffrey, “Place and Patronage”, 125-126).

El sistema medieval de la Unidad jerárquica —con la monarquía, la nobleza y la Iglesia a modo de ejes superiores— se recicla como ideología predominante, con el propósito inmediato de circunscribir la creciente realidad de una economía y demografía en espiral hacia formas afines con el capitalismo. La educación hace girar las urgencias religiosas y nacionalistas alrededor de un poder centralizado, en conveniente equilibrio con las fuerzas de la aristocracia y la Iglesia. Empero, el gradual, lento pero inevitable ascenso de las clases burguesas comienza a ser factor de negociaciones sociales novedosas, si bien la autoridad se nutre, también, de que las relaciones de clases conservan un alto grado de homogeneidad formal, aun en un ambiente económico relativamente inédito. Las relaciones culturales prácticas entre clases persisten y se diversifican. La aris-

tocracia participa de la cultura popular y ésta cada vez más entra en mutuo intercambio con la “alta” cultura (*vid. Burke, Popular Culture*, 23-29, 58-63). Aunque la conducta “noble” representa el modelo educativo primordial, en la Inglaterra de Isabel poco a poco se dan cambios. Un ejemplo interesante lo ofrece el ascenso de los comerciantes urbanos, quienes adquieren tierras (el mayor sello de poder económico entonces) y socavan, al imitarlo, el característico ocio de las clases nobles: el antiguo trabajador accede a una vida de consumo, pero en el proceso *integra el trabajo a la consecución del fin*. El dramaturgo isabelino es partícipe análogo de tal proceder: el Shakespeare finalmente acaudalado lo testifica. A ambos casos contribuyen elementos comúnmente ajenos —e históricamente disidentes— respecto a un esquema jerárquico “puro” (*cfr. Cohen, Drama of a Nation*, 141-142). Así, la autoridad central fundada en la conciliación de intereses gradualmente enfrenta casos en que debe inclinarse ya sea al ejercicio eficaz del poder (*e. g.* el extremo de la represión armada) o a la mediación con clases de menor rango, fenómeno de mayor importancia como agente de transiciones y transacciones análogas a las arriba referidas. El crecimiento del mercado de la tierra y el comercio agrícola, junto con la inflación y la inscripción de la nobleza en los nuevos procesos económicos, promueven una movilidad social no conocida (*cfr. Greenblatt, Renaissance Self-Fashioning*, 7). De nuevo, nuestro dramaturgo es un buen testimonio.

La corte y el Parlamento entraron en no pocos conflictos. En gran medida, la insistencia en recuperar una Arcadia se debe a la idealización de modos antiguos de figurar la vida del campo contra una corte que ya en 1590 había sido atacada por los comunes debido a su “creciente corrupción e ineficiencia” (Cohen, *Drama of a Nation*, 143). Ideológicamente, la reina sufrió una necesaria derrota a partir de su victoria sobre la Gran Armada. Con el fin de la amenaza externa a la unidad religiosa nacional, entre las clases medias y medias-bajas (profesionales, universi-

tarios, comerciantes, propietarios menores de tierras y artesanos) se incrementó el influjo del puritanismo, jamás arrancado de raíz. “En pocas palabras, dado que cada vez carecía más de los elementos materiales, sociales e ideológicos indispensables al absolutismo, Isabel reinaba sobre la base del prestigio general de la monarquía y la lealtad particular que era capaz de convocar a su alrededor” (Cohen, *Drama of a Nation*, 144).

A estas alturas, la inconclusa conformación del poder centralizado sirvió como catalizador para afanes de libertad intelectual y emocional: se abrieron espacios económicos, políticos, sociales y culturales que permitieron acomodar perspectivas disidentes. La Corona trató de ejercer un control sobre las empresas en general y, lo que más importa, sobre las empresas culturales. Desde 1570 el *Privy Council* intentó reforzar su autoridad sobre los actores, públicos, escritores y aun los calendarios de representación del teatro isabelino. Esta tarea sólo tuvo efecto —o casi— al final del reinado de Isabel y durante el de Jacobo I. Una ley de 1572, por ejemplo, prohibía a las compañías actuar sin el patrocinio de un mecenas noble. El afán de estricto control tuvo el doble efecto de reducir el número de compañías y, a la vez, acercar el teatro popular a los estratos altos. El gusto por el drama elevó ciertas formas populares a un espacio antes restringido, y la diferenciación estética naturalmente disminuyó. El patrocinio des- y re-encauzó ciertas tendencias de la dramaturgia, y ésta hizo lo mismo con sus patrocinadores. Sin embargo, no se debe pensar en este intercambio como un proceso equilibrado. Efectivamente, el interés de la corte en el teatro impulsó la creación de obras con mayores rasgos “altos” y menores intrusiones “informales”. Las mascaradas, las obras bucólicas, los mitos y los debates alegóricos se tiñeron de elementos populares y los dramaturgos profesionales incidieron cada vez más en su creación. Pero lo contrario también es cierto. No sólo Sidney escribiría una *Lady of May*, sino que las compañías populares buscaron con mayor afán involucrar a los

“universitarios”, como en el caso de Lyly. Empero, no son éos los trabajos reconocidos como las “grandes obras” del teatro isabelino. Las hoy llamadas “obras maestras” (Shakespeare por delante) son producto de un paso adicional.

Para empezar, “las obras maestras del teatro isabelino no se ajustaban a los gustos del patrón” (Jones, “Court and Dramatists”, 189). Para la época de tales “obras maestras” —y antes también, en menor medida— el dramaturgo no operaba sólo “sobre pedido”. A la vez, el crecimiento y la consolidación de las compañías bajo la sombra del patrocinio derivó en una menor profusión pero mayor concentración del quehacer teatral. A menor número de compañías, mayor su crecimiento económico a través del intercambio comercial directo (moderno) más allá de los ámbitos cortesanos. Como lo expresaba un anónimo contribuyente de principios del siglo XVII en Inglaterra: “Sin importar cuánto un actor finja tener un patrón o patrona noble, sus ingresos y su sustento demuestran que en realidad es siervo del público”. Resulta, luego, que la consabida “hibridación” de las formas “altas” con las formas populares del teatro —siempre vivas y operantes— para la época culminante pre- y post-shakespeareana es más una tensión que una confluencia, más un *ajuste y reencauzamiento* de la relación, una oscilación socialmente operativa.

El control central no tuvo efecto real hasta que el teatro público estuvo consolidado. La prohibición de representaciones durante la Cuaresma, por ejemplo, nunca fue verdaderamente eficaz. El control, aún más, tenía por propósito la participación del estado en las ganancias del artista público, algo ni entonces ni hoy bien recibido. La tensión entre el poder central y aquéllos de quienes incómodamente dependía para aplicar sus medidas —miembros de las clases medias o populares, no nobles— es evidente en la siguiente carta, dirigida por el *Privy Council* a los jueces de Middlesex y Surrey en 1601:

Es del todo vano que nos enteremos de estas quejas sobre grandes líos y desórdenes, y que emitamos decretos para su corrección, si nuestros designios no hallan mejor ejecutoria y observancia de lo que parecen hacerlo, y nos es por tanto necesario imputar el yerro y la culpa de los mismos a los Jueces de Paz, o a algunos de ellos, a quienes se les encarga la dicha ejecución, de lo que podemos ofrecer llano ejemplo mediante el gran desorden que continúa y aun se ha incrementado en la multitud de teatros y por obras que en ellos se actúan dentro y en los alrededores de la ciudad de Londres.

Cosas así han conducido a reelaborar el criterio generalizado de que el teatro público isabelino era lugar de *reunión*. Para Cook (*Privileged Playgoers*) y Hattaway (*Elizabethan Popular Theatre*), por ejemplo, el público isabelino modelo no es una audiencia homogéneamente popular, ni las obras están en tan presumible compromiso de satisfacer expectativas “híbridas”. Empero, los argumentos de Cook y Hattaway son más convincentes en lo segundo que en lo primero, si se ven desde el revés. La tradición reconstructiva de los públicos isabelinos nos hace conscientes, antes que nada, de la localización de los foros en espacios urbanos y suburbanos de clase media, media-baja y baja (*vid. Gurr, Playgoing in Shakespeare's London* y Dillon, *Theatre, Court, City*). Un público heterogéneo, sin duda, pero mayoritariamente popular, es la mejor conclusión a partir de ésa y de otras evidencias (de las que la propia “mezcla” en las obras no es la menor), así como algunos censos (*cfr. Leggatt, “Companies and Actors”, 113*). Artesanos y comerciantes; sirvientes, soldados, prostitutas y hasta criminales, “esta clientela popular, que se concentraba en la arena baja, probablemente constituía el núcleo de los asistentes a los teatros públicos de Inglaterra, así como el sector de tal público que aparentemente determinaba el éxito o fracaso financiero de una obra” (Cohen, *Drama of a Nation*, 168; *cfr. Leggatt, “Companies and Actors”, 113*). Así, la heterogeneidad del público asistente, en su mayoría popular,

admite la “hibridación” del drama. Empero, no resulta sencillo decir lo mismo de las *actitudes* de los asistentes.

Si el común sentido nos dice que el dramaturgo necesitaba prever expectativas amplias, el sentido común nos puede advertir del peligro de pasar por alto la complejidad de la posición de los espectadores más inmediatamente influyentes —los *asistentes que se acomodaban en la arena baja*, que no los aristócratas— con respecto del espacio “noble” de los diseños y composiciones de las piezas isabelinas. *Y viceversa*. La “hibridación” de los productos del drama isabelino combina elementos estrictamente populares con otros más “altos”, pero ninguno actúa de manera simple: no hay entrambos autonomía; no operan sin impacto mutuo del carácter histórico e ideológico del intercambio. La “hibridación” no puede comprenderse como un resultado conciliador o estable, sino inestable, incluso errático. Los elementos populares son tanto alimento del público “bajo” cuanto alimento de lo que el público “alto” preconcibe de lo popular y ve reforzado o transformado en las obras; correspondientemente, los elementos “altos” son tanto alimento del público “noble” o “educado” cuanto alimento de lo que el público “bajo” preconcibe de lo “alto” y ve reforzado o transformado en las obras, incluidas tanto su inclinación a la reproducción de los modelos “altos”—urgida por la educación que le prescribe hacerlo así—cuanto su posible incomprendición de muchos elementos: incomprendición de la historia ideológica que se deduce de *lo ausente* de las experiencias. El espacio queda abierto a la disidencia como respuesta a los artefactos teatrales, y también como característica de su proceso generativo.

Nuestro autor sí está cerca de los estratos superiores de su sociedad y cultura; pero también es uno de tantos dramaturgos isabelinos cuyos orígenes sociales y cuyo *aprendizaje* de la ideología dominante pertenecen a los estratos medios y populares del mundo isabelino: ante todo, el dramaturgo isabelino es receptor y reproductor, que no generador, de esa ideología. Si habla para

ambos estratos, hay una salvedad histórica: el dramaturgo del teatro público isabelino reproduce más patrones *aprendidos de* sus patrocinadores (y quienes han aprendido de otros patrocinadores) que patrones por él *generados*.<sup>10</sup> Ese dramaturgo reproduce tales patrones (de modos afines o disonantes, eso no obstante) para un público heterogéneo, parte del cual es generador y puede o no ser preservador de esa ideología, y parte del cual ha aprendido tal ideología y mira hacia ella ya con ambición de preservarla en la imitación o adopción del modelo, ya con disidencia, o ya con una respuesta menos diferenciada, pero en la cual participa un espíritu irredimiblemente individuado, residente en los cuerpos y sus momentos, agentes sociales en constante movimiento dinámico.

El teatro público isabelino se entrelaza con procesos que son educación, cultura e ideología, y éstos no dejan de evidenciarse en la imaginación. El fenómeno del teatro público isabelino es también un caso de tensión, de ajuste y de desencauzamiento: una energía desbordante del marco, interacción creativa hacia lo moderno, fundamentalmente cómica, como la pintura del Verónés. Y Shakespeare se halla, muy convenientemente, *en medio* de tal proceso.

#### Dramaturgo-poeta o indefinición dinámica

La historia cultural del intersiglo XVI-XVII es herencia tópica en el mundo moderno. Sus rasgos panorámicos forman parte de la discusión elemental.

No hay lugar de encuentro más importante entre el hombre biológico y el hombre social que el espacio. Ahora bien, el espacio

<sup>10</sup> Los padres y entornos socioculturales de los dramaturgos de los teatros públicos son de extracción característicamente artesanal, clasemediera: el de Chettle, tintorero; el de Greene, talabartero; el de Kyd, escribano; el de Marlowe, zapatero; el de Peele, empleado legal; el de Shakespeare, confeccionador de guantes, entre otras cosas. El caso de Marlowe y Greene se complica en tanto fueron “University Wits”.

es un objeto eminentemente cultural, variable según las sociedades, las culturas y las épocas; un espacio está orientado e impregnado por ideologías y valores.

Parecería que dentro de los sistemas de valoración del espacio que ofrece la tradición indoeuropea, el hombre medieval, antes que oponer izquierda-derecha (oposición siempre existente, desde luego, ¿acaso en el Juicio Final Dios no pondrá a los buenos a su derecha y a los malos a su izquierda?) prefirió la oposición alto/bajo y la oposición interior/exterior (Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano*, 42-43).

Occidente sufre en su origen un malestar crítico; las guerras religiosas y comerciales, la Reforma y Contrarreforma: ansiedades que se traducen en medidas, dictados, intrigas, etc. Esos rasgos se pueden reconocer también traducidos en una sensibilidad exacerbada que festeja la efusión del cuerpo: sensual, tangible y libre —no en balde la metáfora de un malestar, de una enfermedad. Son rasgos inconfundibles en los orígenes de nuestros propios tiempos, que ineludiblemente nos conducen al drama del cuerpo, sobre todo como represión. Visitemos (y re-visitemos) casos famosos.

El Concilio de Trento emitió decretos como el de la prohibición del nudismo en las imágenes religiosas. Miguel Ángel es el testimonio más conocido: *a posteriori* su arte es censurado y mucho de él finalmente *reencauzado* mediante ajustes normativos para acomodar sus audacias (y luego mediante actos extremos que le mutilarían el cuerpo).<sup>11</sup> Si bien eximen a las figuras mitológicas y heroicas, las actas del Concilio convergen en una represión de la sensualidad, sobre todo en relación con el sentido de la vista. Así pues, *veamos*. Vigésimoquinta sesión del Concilio, diciembre 3 y 4, 1563:

<sup>11</sup> Y que nos darían un estupendo nombre para este tipo de vilezas: el mote de Daniele da Volterra.

[...] si cualquiera hubiere de enseñar o sostener cosa alguna contraria a estos decretos, será anatema. Si algún abuso se infiltrara en estas santas y sanas observancias, el Santo Concilio desea sinceramente que se le haga desaparecer por entero, de modo que no se exhiba ninguna falsa representación o doctrina que sea ocasión de grave error a quienes carecen de educación. Y si en algún momento sucediere, cuando fuere benéfico a los iletrados, que las historias o relatos de las Santas Escrituras fueren representados o exhibidos, al público ha de instruirse que pese a ello en tales pinturas no se representa lo divino en imágenes *como si se le pudiera ver con ojos materiales* o se le expresara mediante colores o figuras. Más aún, en la invocación de los santos, la veneración de reliquias, y en el sagrado uso de imágenes, habrá de eliminarse toda superstición y toda sucia ambición de lucro, y ha de evitarse toda lascivia, de modo que las *imágenes no sean pintadas ni adornadas con encanto seductor*, ni la celebración de santos y la visitación de reliquias sean pervertidas y convertidas por la gente *en festividades ruidosas y ocasiones de embriaguez*. Finalmente, los obispos habrán de mostrar tal celo y cuidado en relación con estas cosas que *nada pueda parecer desordenado ni impropio ni dispuesto confusamente* (Holt, A Documentary, 64-65, énfasis míos).

Al observar de nuevo la figura 2 resulta otra vez claro por qué el Santo Oficio citó al Veronés en julio de 1573: además de poder divino, en los hechos la Santa Inquisición demostró un disgusto estético y una repulsa a la sensualidad. *La cena en casa de Leví* no es al fin y al cabo una pintura abiertamente irreverente: la *Última* (o primera) *cena* lo era... a pesar de ser el mismo cuadro, recordemos.

Durante el interrogatorio los jueces convirtieron a los “personajes que nada tenían que estar haciendo allí” en un argumento normativo contra el Veronés. Lo que expresaban era el rechazo de una *presencia*, de lo que sus ojos, su propia sensualidad y su percepción de ella (normados y contenidos por preceptos) les sugerían inquietante, desestabilizador: no un acto de abierta y

eficaz subversión visto sólo “de fuera”, sino un acto de divergencia peligrosa, de disidencia, percibido “desde dentro”. Las formas y el color, la sensualidad ironizada, la dinámica temporal del cuadro —y las emociones que pueden evocar o incluso provocar— no iban bien con los preceptos a los que aluden como matriz obligada. El cuadro, en una palabra, no debía ser un escenario, *un teatro* de energías e imágenes del tiempo y los cuerpos, pues causaba un malestar que se traducía en una impresión emotiva y daba por resultado tonos y actitudes, matrices de acotaciones dramáticas. Para comprobarlo, volvamos al interrogatorio del Veronés. Acto II, continuación de una escena que dejamos en suspenso:

**I:** ¿En la Última Cena de Nuestro Señor, te parece apropiado pintar bufones, borrachos, alemanes, enanos y otras vulgaridades semejantes?

**P:** No, mis señores [...] es un error; pero vuelvo a lo que he dicho, que estoy obligado a seguir lo que han hecho mis superiores.

**I:** ¿Y qué han hecho? ¿Tal vez cosas parecidas?

**P:** Miguel Ángel, en Roma, en la Capilla Pontificia, pintó a Nuestro Señor Jesucristo, a Su Santa Madre, a San Juan, San Pedro y a los santos celestiales [...] a todos los representó desnudos —incluso a la Virgen— y en poses varias con poca reverencia.

**I:** ¿Ignoras que al pintar el Juicio Final, en el cual no se presumen ropas ni cosas similares, no era necesario pintar ropas, y que en esas figuras no hay nada que no sea espiritual?<sup>12</sup> No hay bufones, perros, armas ni ridículos semejantes. ¿Y

<sup>12</sup> Cabal muestra de un ajuste a la historia desde el poder absoluto que se vuelve pequeñez temible en mezquinas o ignorantes manos subordinadas. La historia es curiosa. Aunque a Paulo III, hombre de inteligencia, gusto, cálculo y frialdad política, los desnudos del *Juicio final* no le causaron escándalo (de inmediato encargó a Miguel Ángel los frescos de la Capilla Paulina), de todos modos sus servidores conciliares le “obsequiaron” las insufríbles artes del Braghettone, *post mortem*: siendo ya papa Pío IV, apenas antes de morir el artista y, sí, apenas antes de nacer Shakespeare.

por ello, u otro ejemplo, ha de parecer que has hecho bien al pintar este cuadro del modo que lo hiciste, y quieres sostener que es bueno y decente?

P: Ilustres Señores, no busco defenderlo, pero creí hacer lo correcto. No pensé en tantas cosas y no busqué confundir a nadie, cuantimás que esas figuras de bufones se hallan fuera del lugar en la pintura donde se presenta a Nuestro Señor (Holt, *A Documentary*, 69-70).

El irreverente teatro de *La cena* se ha convertido en el severo teatro de la Inquisición, donde el Veronés “no quiere defender” hechos ajenos, ni siquiera había considerado “tantas cosas” como ahora se le revelan, graves, de los tonos y emociones del supremo inquisidor, de su auténtica indignación y amenaza. En este sainete, la indignación encuentra el vehículo-recipiente perfecto: la bufonería. El Veronés, sin “defenderse”, la ha visto *fuerza* del espacio en que representa a Cristo: es una verdad dramática. El inquisidor —el crítico!— la aprecia *dentro*: es un temor (y un deseo profundo) *verificado*. La repulsa es evidentemente ideológica... y a un tiempo sensual. Si el Veronés no quiso “confundir a nadie” al meter “tantas cosas” en el cuadro, el inquisidor *sabe* que lo hizo... *¡porque se lo hizo a él!*

El inquisidor vio un cuadro-teatro cuyas características dinámicas le dejaron muy mala impresión. Y llevó al Veronés a representar un papel en un teatro donde se reprime el teatro: júzguense los juegos histriónicos de nuestro pintor, su sentido de la ironía (*¿involuntaria, irrefrenable, accidental?*), sin duda aderezado con una buena dosis de temor. No obstante, el inquisidor parece haber olvidado algo, y por eso también está eloquentemente enojado. Ha olvidado lo que el Veronés recordó. *La Cena*, cuando todavía era *Última* (y todavía al dejar de serlo), es una reunión de cuerpos para hacer lo que los cuerpos hacen (cenar, digamos) y que también los hace más que sí mismos y nada más que sí mismos. Sin duda, puede hacerlos *más cuerpos*; y también sin duda los hace *más que cuerpos*. Incluso

doctrinalmente, la Última cena es Cena y Transustanciación. Como el inquisidor parece no recordarlo, le choca que haya tanta luz y gente (“tantas cosas”). La celebración del gran misterio cristiano no deja de ser celebración, aunque al inquisidor lo ciegue, curiosamente, un *espíritu* (algo desespirituado) y no un *hecho*: el cuadro, todo luz.

Al inquisidor se le olvidó, pues (en realidad nunca lo supo, pero eso no justificaría su olvido), que el pensamiento de la época, como programa, busca integrar, mientras que, como composición, resulta en desencauzamiento. La *Cena* del Veronés tiende a conglomerar lo “alto” y lo “bajo” conforme al neoplatonismo:

El ciego Cupido del deseo, emblema de los burdeles isabelinos, le develó misterios divinos a Ficino y Pico. Las “cosas bajas y viles” significan en este nuevo código hermético el “fondo de los secretos de Dios.” “El Hombre,” escribió Ficino, “asciende a las más altas esferas sin descartar al mundo de abajo, y puede descender al bajo mundo sin olvidarse del más alto” (Kott, *Bottom Translation*, 33-34).

Pero también lo hace conforme al *serio ludere*, con ecos bajtinianos:

En la metafísica neoplática, al igual que en el *serio ludere* del carnaval, el microcosmos representa y repite el macrocosmos, y el hombre es la imagen del universo. [...] En ambos sistemas las imágenes del arriba y el abajo, el macro y el micro, se corresponden mutuamente y son intercambiables. Pero sus valores se oponen tanto en el código neoplático como en la tradición del carnaval y, hasta cierto punto, en las poéticas de la tragedia y la comedia. Desde las saturnalias y a través de los carnavales y celebraciones medievales y renacentistas, los atributos elevados y nobles del espíritu humano se intercambian... por las funciones del cuerpo. [...] En la sabiduría del carnaval, son la esencia de la vida: una garantía de su continuidad (39).

La actuación del Veronés (*le*) preserva la vida, pero no sólo por obra de una integración sublime, que después de todo también puede ser *sublimación*, sino por la provisionalidad del juego en que se juega la vida, es decir, porque improvisa, dramatiza, recurre a la experiencia particular para sobrevivir: un acto supremo de humor.

Kott nos recuerda que estamos ante el momento crítico para la conformación de Occidente, y que debemos proceder consecuentemente; esto es, se requiere hacer un ajuste. En especial porque el influjo de lo popular en el teatro isabelino (como parece estarlo también en el teatro del Veronés) está mediado, negociado, como asimilación histórica. Shakespeare ni es Ficino, ni Pico, ni un participante de carnavales: es un dramaturgo-poeta isabelino. Al visitar los deseos y conflictos de sus sonetos, truncados al interactuar la percepción, la muerte y la *vida* que no renuncia a sí, recordamos que están, en efecto, en el extremo de la ironía casi sarcasmo, que *sí* admite una lectura distinta de la meramente sombría: en ese dramaturgo-poeta sin duda se asientan Ficino y Pico, pero convergen Stratford y Londres.

Shakespeare abreva de la tradición teatral británica por “arriba” y por “abajo”. “Arriba”, por ejemplo, en las mascaradas, donde se permitía la metamorfosis, siempre que fuese “propia”:

Las mascaradas de los períodos Tudor e isabelino consistían de tres partes: (1) una presentación en vestuarios mitológicos o pastoriles; (2) una danza, ocasionalmente acompañada de recitados o canciones, y (3) el final de la mascarada, durante el cual los actores invitaban al público cortesano a participar en el baile general. En las mascaradas, que eran divertimentos cortesanos y reuniones sociales, no participaban actores profesionales. “La salida” o “el mutis,” como se le podía llamar a este baile, ponía fin a la metamorfosis y constituía el regreso de los participantes en la mascarada a sus lugares en la corte.

Los disfraces correspondían a las distinciones sociales. Las jerarquías se conservaban. Los duques y los nobles señores nun-

ca hubieran consentido en representar a nadie que estuviera por debajo del estatuto mitológico de Teseo (Kott, *Bottom Translation*, 45).

Este teatro de “arriba” no es el de Shakespeare, pero el teatro de Shakespeare es, al menos en parte, ése de “arriba”. Kott nos dice que los actores profesionales no participaban en las mascaradas; empero, los dramaturgos, si bien eran asimismo actores, tenían acceso al mundo “alto” tanto como creadores de divertimentos cuanto como poetas y “amistades”. El mundo de “arriba” *era* una aspiración de Shakespeare y con ello busca una lírica que lo pueda inscribir allí.<sup>13</sup>

Pero Shakespeare primordialmente se dedica a un teatro cuyo origen está en el extremo opuesto, y entre ambos inscribe una estética moderna, propia de la emergente clase media (dora) que traduce ansiedad en humor disidente, no carnavalesco. Con su trabajo individuado, Shakespeare hace colusión y colisión de las esferas convencionalmente identificadas como absolutas (“arriba” y “abajo”) y contribuye, quizás más reconociblemente que nadie, a diluirlas en la ironía dinámica de la modernidad: ser y parecer (con)fundidos... tanto como Hamlet. No es casual, desde luego, que al final de su carrera, el teatro es otro para y por él. Shakespeare nunca abandona su teatro y sí se “alza” sobre su origen, pero sin desprenderse de él. No sólo es siempre un hombre de negocios —un burgués cien por cien que nunca descuida ganancias, deberes y poderes de su clase— sino un activo transformador de *ambos* mundos, artista moderno incipiente. Shakespeare, pues, no desdeña su actividad dramática

<sup>13</sup> Por ejemplo, al abordar la composición no sólo de *Venus and Adonis* sino también de los sonetos, nuestro autor, como lo dicen tantos comentaristas (*e. g.* Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye*; Kiernan, “Death by Rhetorical Trope”; Innes, *Shakespeare and the English Renaissance Sonnet*; Edmondson y Wells, *Shakespeare's Sonnets*; Callaghan, *Shakespeare's Sonnets*), hace crítica del petrarquismo, y con ello hace crítica semejante de Ovidio, en una negociación compleja que lo lleva al latino tanto desde el propio autor (traducido por Golding) cuanto desde sus propios colegas isabelinos.

cuento se dedica a explorar la *literatura*: juega con ambas, y ha terminado por significarnos, como fenómeno él y como fenómeno de sus tiempos (en lo que siguen siendo nuestros), la “alta” literatura. Como con sus ironías, esto es, siempre, verdad... y no lo es. Shakespeare es un artista de la “baja” literatura, que es “alta” y lo que se quiera: el artificio poeta del 18, el ambiguo del 20, el asombroso del 73, el sombrío del 146, el obsceno del 135, el finamente pícaro del 138, el enigmático del 129. El proceso que hace de Ovidio y Petrarca objetos críticos del sujeto Shakespeare para darnos al fenómeno Shakespeare es una ardua negociación de las complejas matrices del poeta que hoy es El Poeta, para bien o para mal —pero que nunca deja de ser *teatro*.<sup>14</sup> Allí se halla la estación final.

### *III. Teatro de emociones*

En el teatro isabelino hay una coexistencia-conflicto de los fenómenos hasta aquí mencionados. En lo particular, Shakespeare ofrece una compleja interacción de mundos teatrales, literarios e imaginativos. Es una especie de monstruo conceptual con apariencia ya de cordero, ya de rapsoda sentimentalista, y “tantas [otras] cosas”. Su reconocida “imperfección” —término que responde a una manera “oficial” de ver, de sancionar— es vértice de un turbulento flujo y reflujo de energías que la sensibilidad dramatúrgica-poética de Shakespeare capta con avidez y sin cuartel: una manifestación de disidencia errática. En él se agolpan, más que integrarse, signos ligados a programas o diseños neoplatónicos que quieren ser coherentes con la Idea y que devienen individuación del propio Shakespeare: se ven multiplicados hasta lo confuso, hacia direcciones nada

<sup>14</sup> Sin duda la más brillante e influyente discusión de ello en últimas fechas está en Erne (*Shakespeare as Literary Dramatist*).

o todo constreñibles. El resultado son textos que atestiguan la ansiedad del mundo moderno incipiente, saludablemente salpicada —empapada— de humor. Paradójicamente, a la larga los productos shakespeareanos resultan domesticados, miembros de un canon aparentemente “estable” tanto en la crítica como en la escenificación. Cosas de la historia cultural.

Shakespeare es una especie de circuito sinfín, generador-capturador-generador-capturador, etc., de mayor indeterminación y menor rigor, más inestable, que el retrato bardólatra. En palabras más simples y más irrespetuosas (para el bardólatra, claro está) es una energía irreductible, sí, pero también incontinente, indisciplinada, informal, irreverente, irrespetuosa y hasta irresponsable. Los adjetivos se pueden leer como des-calificativos (o hasta calumnias, que nos perdonen los ministros de la bardolatría) sólo si se construyen como tales, es decir, desde el interior de la monolítica iglesia del bardo sagrado. Por mi parte, son aproximaciones para dibujar pobremente un fenómeno que ya se cansó de la sacralización. Los dibujos de esos calificativos sólo proceden de los textos dramáticos. Y hacia allá será necesario ir.

Conjugando las palabras de Bajtín citadas anteriormente, en Shakespeare se da una confluencia de “sucesiones y crisis” que causan el colapso de lo que “tendía a consagrarse la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad” y lo que “apuntaba a un porvenir todavía incompleto”, no como un programa homonormativo, sino como un registro de disidencias en un cuerpo estético que se deseaba construcción y no lo es... o tal vez. Para su lectura habría que hacer, luego, crónica de un exitoso yerro: una inquietante realización autoirónica de la *discordia concors*, testimonio de la crítica que es, por igual, crítica y discordancia.

Pero para llegar al Shakespeare dramaturgo se antoja pasar por otro correlato, un drama isabelino que no forma parte del catálogo mejor conocido y no suele montarse. La liga primaria entre ese drama y Shakespeare es un obstinado personaje

femenino que parece no darse cuenta de que los aparatos y los sistemas de contención social e ideológica se traducen en *actos escénicos*. Julieta, Lady Macbeth, Cleopatra, Viola y otras presencias femeninas shakespearianas comparten varias cosas con el personaje aludido; en especial, comparten el interés de la crítica de hoy, que tan vigorosas turbulencias ha provocado en el shakespeareísmo. El tema de un personaje femenino avasallado por el poder de contención masculino no requiere mayor descripción. A ese tema podemos referir a la protagonista de lo que sigue.

### Crimen pasional, torcedura popular

El arte de la Inglaterra de Isabel no es todo fulgor y exquisitez. Ni en sus productos o formas aparentemente definitivas, vertidas y fijadas en textos que no son sino registros mediales de un fenómeno preliterario, originalmente vinculado en la oralidad y sólo en transición a la textualidad,<sup>15</sup> ni, sobra decirlo, en sus orígenes o sus conexiones con la historia cultural. Ya he mencionado un rasgo recurrente en la historia crítica de Shakespeare: la presencia de “mezclas” de estilos “altos” y “bajos”. Las “mezclas” no paran en eso. Por mencionar ejemplos famosos, Shakespeare, tanto en lo obtusamente considerado “menor” de su producción dramática (un *Tito Andrónico*) cuanto en lo “mayor” (un *Rey Lear*, un *Macbeth*), incluye el horror más físicamente explícito, justo frente a nuestros ojos: violaciones, mutilaciones, asesinatos de infantes. Pero lo explícito en los productos artísticos halla correlatos en hechos históricos, de los cuales unos cuantos apenas se han mencionado en el breve repaso de condiciones generales anterior. Pero hay elementos históricos de otro tipo —más particulares, más de lectura cultural— que

<sup>15</sup> Vid. Elsky (*Authorizing Words*), Marcus (*Unediting the Renaissance*), Masten (*Textual Intercourse*), Murphy (“*Texts and Textualities*”) y Erne (*Shakespeare as Literary Dramatist*).

devienen artefactos o modifican la percepción común de ellos. Al enamorado de la música de Spenser, por ejemplo, le es difícil reconciliarse con las verdades —si es que llega a conocerlas— de su responsabilidad en la represión de vulgos enardecidos por la miseria cuando era funcionario de Su Majestad en Irlanda. Esta *otra* clase de historia nos es hoy más atractiva: una historia desde los hechos que hacen cultura común y que nos llaman también a ser *cuerpos partícipes*.

### Primera plana

Conforme a su carácter popular, la época isabelina introdujo una novedad dramática, un tipo de obra conocido como *domestic tragedy*, traducción de la criminalidad contemporánea al escenario. Obras como *La bruja de Edmonton*, *Advertencia a las mujeres de bien*, *Arden de Faversham* y *La tragedia de Yorkshire* parten del tipo de crimen que hacía a los isabelinos temblar de horror y fascinación. Quizá la más conocida, comentada y apreciable de ellas sea *Arden de Faversham*, una pieza de confección superior al promedio y basada, como muchas del periodo, en las crónicas de Holinshed, que no se ocupaban sólo de trascendentales historias de reyes y personajes nobles, sino también de materiales estilo “tabloide”. Una *versión* de los *hechos* del caso es como sigue.

Alrededor de 1550, Thomas Arden, caballero de Kent, alcalde de Faversham, se casó con Alice North,<sup>16</sup> al parecer atraído más por la dote que por el amor o el sexo. En su ascenso hacia el puesto público —y mayores riquezas— Arden defraudó, entre otros, a un hombre de apellido Greene. Alice, por su parte, conoció a un sastre de nombre Thomas Morsby (Mosby o Mosbie, en el texto dramático y otros) y lo hizo su amante. Al

<sup>16</sup> Hermana de Thomas North, traductor de Plutarco. Otra referencia (e ironía) shakespeariana.

parecer, Arden no puso demasiadas objeciones a esta relación; de hecho, invitó al sustituto a vivir en su propia casa. No es que ignorara el adulterio de su esposa con el sastre: al parecer cierta vez los sorprendió en tierno abrazo, e incluso escuchó a Morsby referirse a él como “ese cornudo”. A pesar de enterarse de que su mujer y el amante planeaban matarlo, Arden no mostró preocupación. Pero la amenaza era seria. Morsby recurrió a Greene para el asunto y éste contrató a dos rufianes “con los bellos nombres de Black Will y Shagbag” (Wilson, *A Casebook*, 40), quienes demostraron poca capacidad para la tarea. De hecho, la obra los incluye en tremendas escenas cómicas. Por ejemplo, mientras aguardan a Arden junto a un establo, los asesinos ven frustradas sus intenciones por la súbita apertura de un puerta que le causa una fractura de cráneo, o casi, a Black Will. Tras varios fracasos, Morsby intentó argucias racionales, “modernas”: un crucifijo envenenado, estampas igualmente venenosas. Al final, debió poner el trabajo de nuevo en manos de los incompetentes. Black Will y Shagbag matarían a Arden en casa, mientras cenaba. Apuñalado y estrangulado a medias, Arden finalmente sucumbió al golpe de una barra de hierro en la cabeza: terrible y salvaje contraste con los primeros y “racionales” planes. El cuerpo fue arrastrado hasta la llanura. Los asesinos olvidaron borrar sus huellas del suelo nevado y tampoco arrojaron a un pozo el cuchillo y algunos trapos ensangrentados. Gajes del oficio.

La ley de la época, de proverbial brutalidad —en especial con las mujeres— se aplicó con extremo rigor. Asesinar al marido podía concebirse legalmente como alta traición; la alta traición conducía a que la culpable esposa fuera quemada en público, *viva*. Pero el caso pareció exigir aún mayores muestras de残酷 didáctica. Incluso los sirvientes de Arden fueron juzgados (algunos habían contribuido a la desaparición del cuerpo). Así, y a pesar de que incluso los responsables lo eximían de toda culpa, un sirviente de nombre Bradshaw fue

sentenciado a muerte. Shagbag, Greene y un pintor que había procurado los venenos inútiles lograron escapar (la obra refiere que Shagbag murió luego asesinado en Southwark). Las ejecuciones se llevaron a cabo en muchos sitios, para transmitir el mensaje a todos los rincones del reino. Por ejemplo, se exhibió a un criado de nombre Michael en el cepo de Faversham, y una sirvienta fue quemada viva, mientras a gritos denunciaba a su patrona por haberla conducido a semejante fin. Morsby y su hermana —no es claro su papel en esto— fueron ahorcados en Londres. Alice sufrió el máximo castigo, apropiadamente, en Canterbury. Black Will también murió quemado, en Zeland. Greene, quien regresó años después, fue aprehendido y expuesto en cadenas antes de morir. Incluso Adam Foule, quien a pesar de su infeliz apellido fungió sólo como mensajero en el romance de Alice y Morsby, se le encarceló en Marshalsea.

Holinshed añade la leyenda de que la huella del cuerpo de Arden podía aún verse en el césped luego de muchos años; observa también que Arden le había robado a una pobre viuda el terreno donde hallaron su cadáver. En los archivos de Canterbury se halla esta nota: “En pago por la quema de la señora Arden y la ejecución de George Bradshaw, 43 chelines” (Wilson, *A Casebook*, 41).

### Páginas exteriores e interiores

*Arden de Faversham*, típicamente isabelina, se ocupa de la brutalidad y el horror sin miramientos y con el humor macabro característico de la época. Pero también es inflexible en su transformación moralista de la fuente. Arden —en la realidad, un ladrón oportunista— se convierte en un personaje enamorado que cierra los ojos a la infidelidad de su esposa. Alice se arrepiente del crimen frente al cuerpo ensangrentado, pero conserva todo el tiempo un espíritu invencible, reivindicando su

pasión y acto.<sup>17</sup> La crueldad de los castigos sólo tiene paralelo en el interés despertado por el caso durante cien años... y en la enormidad de la ficción de *Arden de Faversham*.

A primera vista, el anónimo dramaturgo buscó, tal vez obsequioso, revestir sus materiales de alta intención educativa y moral; y también busca darles una altura poética no demasiado lograda —nada para sorprenderse—. Lo significativo para estas páginas —y hay mucho más, por supuesto— es que el caso y sus múltiples secuelas diversamente literarias<sup>18</sup> nos dan cuenta de un proceso más de desencauzamiento o, como lo llama Belsey, de re-presentación y re-definición de un complejo fenómeno histórico-cultural (*cfr.* “Alice Arden’s Crime”, 266-267). *Arden de Faversham* fue una más de las recurrentes re-elaboraciones de un caso sórdido conforme a un afán de preservación del orden institucional, traducido frecuentemente como moralina. Aun para lo siniestro, lo vulgar, lo básicamente —¡cuán básicamente!— humano se exige una adaptación a ciertas premisas, satisfactores de ambiciones significativas, incluso estéticas, obviamente ideológicas.

Mas el resultado es inquietantemente ambiguo, cómico a lo isabelino. Los hechos y la emotividad en tiempos de cambio empapan a *Arden de Faversham* de rupturas críticas. Una obra que en principio parece orientarse a cumplir el mismo propósito que las crueles sentencias de muerte —difundir la moraleja de la institución que prevalece sobre el individuo— termina por dramatizar de modo complejo a sus personajes y situaciones, y abre la puerta a lo grotesco. A la tragedia *Arden de Faversham* le precedieron otras versiones (crónicas, baladas) que no se restringen al horror o al escándalo que provocó el hecho y que, rebasándolo, constituyen inscripciones culturales de si-

<sup>17</sup> La Alice histórica —a través de la tortura— fue conducto para la condena y muerte del inocente Bradshaw, y quizás del encarcelamiento de Foule.

<sup>18</sup> Que se extienden desde 1551 hasta 1633. El relato de Holinshed es de 1577; la obra es de *ca.* 1590.

milar inestabilidad. Esas versiones de la historia original tienen enfoques diversos, mas todas son redefiniciones de los hechos que, en lo esencial, coinciden con el ajuste básico realizado en *Arden de Faversham*: el crimen es visto como un hecho vergonzoso e intolerable, digno del mayor castigo, consecuencia de reprobables instintos, pero a la vez agente de una visión complementaria de naturaleza cómica.

La portada de la edición príncipe (1592) anuncia la moraleja convencional:

Donde se muestra la gran maldad  
y disimulo de una malvada mujer,  
el insaciable deseo de la sucia luxuria  
y el vergonzoso fin de todos los asesinos.<sup>19</sup>

Empero, al tiempo que la pieza muestra un Arden amoroso, ya desde Holinshed se traza el carácter de un hombre avariento e injusto, rasgo que curiosamente se vuelve más notable en *Arden de Faversham* que en otras versiones de la anécdota verídica. Si bien durante la pieza se hace énfasis en los malignos rasgos anticipados por la portada, una gran parte de ella se ocupa de darnos el retrato de una forma de “luxuria” que no es deseo carnal: la avaricia de Arden. El texto añade, así, una dimensión social: “Si acaso la obra ofrece cualquier clase de explicación para el crimen cometido por Alice Arden, se trata de una explicación social y económica antes que providencial” (Belsey, “Alice Arden’s Crime”, 269); esto es más provisional que providencial. Ello tiene resonancias, por ejemplo, de nuevo para *Romeo y Julieta*, donde, con todo y la errática máscara de la exquisitez sonetista y la apariencia de toda fatalidad, la lectura de la trama como la de una negociación mercantil del domicilio de Julieta (de casa de Capuleto a la de París), me-

<sup>19</sup> Aquí y en adelante sigo la edición de White.

diente la alcahuetería de ambas madres de la joven: la biológica y la simbólica (*i. e.* la nodriza), nos puede ofrecer una interpretación que disiente de las convencionales, respaldada por la clara veta cómica que predomina durante la primera mitad de la “tragedia de amor” shakespeareana.

El sustrato mercantil de *Arden de Faversham* ayuda a mitigar la imagen de culpabilidad de Alice (en tanto rompe con su prefigurado papel como esposa), pero además se conjuga con otro rasgo que nos hace más compleja la relación. Aunque pre-determinada como “cubierta” del “libro” virtuoso que representa Arden (en consonancia con la oferta de Lady Capuleto a su hija),<sup>20</sup> Alice también aparece como una mujer de espíritu vigoroso; en especial, reivindica el amor independiente de los lazos matrimoniales: “El escándalo reside en la manera en que Alice Arden desafía al matrimonio como institución, misma que estaba públicamente en crisis durante este periodo” (Belsey, “Alice Arden’s Crime”, 266). Ese desafío lo expresa la protagonista así:

[...] Ay, que un espíritu del aire, semejante a un corcel, galopara sobre las olas con Arden en su espalda y lo arrojara al mar. Mi corazón pertenece al dulce Mosby y Arden lo usurpa, sin más título que los lazos del matrimonio. El amor es un dios, y el matrimonio, sólo palabras; por tanto, Mosby tiene mayor derecho. ¡Pero basta! Lo tuviere o no, Mosby será mío, a despecho de marido, de Himeneo y de rituales (I, 94-104).

“Dulce [...] es el hombre a quien mi corazón pertenece”, mientras Arden (un “rival” que según la institución debía ser el Uno) “lo usurpa, sin más título”. Hay un eco desencauzado pero claro de petrarquismo importado a esta obra realmente pasional que convoca terribles y reales represiones: “El amor es un dios [...].”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Cfr. *Romeo y Julieta*: Acto I, escena 2.

<sup>21</sup> Cfr. la versión de Thomas Wyatt del XC de *In Vita*. La grave diferencia para Alice, desde luego, es que la “ocasión” para la muerte no sólo se da (en principio con Arden

La importación, desde luego, no sucede sin la impronta de una subjetividad vigorosa y desafiante: esta Musa es tan Amazona cuanto Musa: *habla*, y habla fuerte. La “tragedia doméstica” es el teatro de una voz nada domesticada, la de una *virago* feroz, dispuesta a cambiar de residencia, sí, pero por propia decisión, cuyo objeto de desafío, “el matrimonio”, no es más que “palabras”, y la palabra “palabras” implica el “libro” del cual Alice sería “portada”. Irónica e infelizmente, Alice termina por ser, de cualquier modo, la *leyenda* de la portada: “[...] la gran maldad y disimulo de una malvada mujer [...]”.

*Arden de Faversham* carece de “altos” vuelos filosóficos (e. g., de ambiciones neoplatónicas), si bien recoge una matriz afianzada en su entorno poético-dramático y la hace cuerpo disonante en Alice Arden, miembro privilegiado de la compleja cultura isabelina, residente en su emotividad “no refinada”. Como otros que hemos visto, ese cuerpo lucha por franquear la superficie de su cuadro, que no es sino “palabras”, un *libro* —entre otras causas porque se trata de un artefacto, un personaje dramático isabelino, cuyo diseño es debido a un hombre y cuya representación viva, nunca hay que olvidarlo, también estuvo a cargo de un hombre: no existían actrices en el teatro profesional popular de esa Inglaterra. Las palabras de tal “libro” adoptan formas consolidadas para el drama isabelino igualmente desde una perspectiva de origen enteramente masculino, entre ellas el pentámetro yámbico en su personalidad de “verso blanco inglés”, el mismo metro que adopta el soneto inglés, flexible vehículo del drama isabelino que, como en este caso, es teatro popular con una moraleja convencional antes que una Idea trascendente. Con ellas nuestro anónimo dramaturgo crea una memorable figura: ¿cómo se apega a la *leyenda* de la portada? El potencial cómico es amplísimo cuando se traducen estos rasgos a la escena.

---

mismo) sino que se da (para *ella*) con la brutalidad del caso. El petrarquismo en toda su violencia, literalizada, dramatizada, encarnada, ultimadamente ironizada.

La interpretación del pasaje puede orientarse hacia uno u otro u *otro* espacio: hacia la caracterización convencional pero grotesca de la “malvada mujer” y su “insaciable lujuria” (malévolos desafíos a la institución); o como el drama de un espíritu atrapado en la ambición posesiva del avariento (socio-cultural desafío a la institución); o como el drama de un espíritu atrapado en la ambición posesiva del avariento “libro” (compleja negociación histórica-artística que es desafío a la institución). No se trata de tomar partido; bastaría, por ejemplo, asomarse al *Epitalamio* de Spenser y allí mirar en el espejo que refleja todo lo sugerido arriba, en especial en cuanto *ausencias*, o de otro modo, “trascendencias” por entero generadas y controladas —al menos como proyecto, si no como proceso— desde el imaginario masculino. Para hallar las claves de escenificación cómica bastaría, digo, sospechar y dar un vuelco a la gravedad de las referencias de Alice a tres términos que el “poeta supremo de Inglaterra” utiliza con rigor formal, numérico y constructivo en su inigualable —y deliciosa / deplorablemente idealista-patriarcal— canción matrimonial: “*Él, Himeneo, rituales*”.

La institución se ve amenazada y la amenaza ya cumplida exige un castigo ejemplar, un ajuste desde la perspectiva del poder. ¿Para qué? Para reencauzar la torcedura que se ha realizado, sin importar si coincidimos o disentimos de ella: es una construcción de y desde *una* importante inscripción del poder. “Alice Arden define su dilema específicamente en relación con el control institucional de la sexualidad mediante el matrimonio” (Belsey, “Alice Arden’s Crime”, 274). Pero implícitamente se “corrige” la asimilación “vulgar” de una “alta” tradición. Podríaarse parafrasear lo que dice Belsey así: “Alice Arden [también] define su dilema [literal y artísticamente] en relación con el control institucional de [su ser representado en palabras] mediante [palabras que devienen libro]”. El personaje se define como una matriz de disidencias. Apenas años más tarde, *Romeo y Julieta* de Shakespeare nos hará el relato de una serie de disonancias respecto a un

“libro”, también. Pero allá la negociación incluye una voraz ambición ultrarrefinada que convoca al mismo tiempo la pasión y la “vulgaridad” de *Arden de Faversham* con la exquisitez asumida del soneto y ciertas oscilantes historias de amor trascendental. El texto shakespeariano acrisola un abigarrado proceso que no es tan accesible, tal vez, como parece serlo el de la anónima “tragedia doméstica”. Pero ésta, a su vez, muestra el camino.

Considerando el interés despertado por este notorio caso y otros similares y subsecuentes —no necesariamente numerosos pero significativos— que también fueron objeto de redefinición cultural a través del arte, Belsey concluye que se trata de “una disputa por el control de la sexualidad en este periodo, que empuja al matrimonio a una crisis y precipita la inestabilidad de la institución, la cual se evidencia mediante crímenes como el cometido por Alice Arden” (“Alice Arden’s Crime”, 274). Dada la inestabilidad institucional del matrimonio (cuya complicada e interesante historia de consolidación social va del medievo al puritanismo en Inglaterra),<sup>22</sup> las implicaciones políticas de un hecho cultural así resultan obvias. En esencia, el crimen de Alice Arden “constituye evidencia de la inestabilidad del control central en esa época” (282), al igual que sucede con la regulación de los teatros y con la concentración del poder en la Idea del centro armonizador en un cuadro como el del Veronés. Luego entonces, podríase parafrasear una vez más lo que Belsey dice para aseverar que *Arden de Faversham* inscribe “la inestabilidad del control [de la creatividad] en este periodo, que empuja [al arte] a una crisis y precipita la inestabilidad de la institución, la cual se evidencia mediante crímenes como el cometido por Alice Arden [o por William Shakespeare o por el Veronés, si se desea]”.

En lo estrictamente político, no es casualidad que el problema, tal como lo define Belsey, tenga sus enclaves en la pugna de Isabel con las comunidades y presiones puritanas. La revo-

<sup>22</sup> El breve resumen crítico de Belsey (275-282) es extremadamente útil.

lución puritana proporciona una respuesta interesante al desafío que lanza Alice Arden. El puritanismo promovía una versión del matrimonio en que se desplazaba el sentido del lazo institucional autoritario hacia un concepto de libre asociación afectiva como fundamento de la familia nuclear, y a ésta como modelo de armonía para las relaciones sociales jerarquizadas: un proceso de particularización del albedrío, si se quiere. Por tanto, a través de una reforma del concepto, se ofrecía una solución positiva al conflicto dentro de cauces ideológicamente congruentes con la institución, *pero incluyendo la individuación*. Con ello en mente, lo más importante deviene pregunta retórica: ¿y el nombre común y corriente de todo ello tradicionalmente ha sido, en latín (vulgar), *Amor*? La validez de esto último no está a discusión aquí; meramente se quiere denotar su concurrencia con muchos de los aspectos observados y cómo, finalmente, resulta el objeto de deseo, de manipulación ideológica y de escarnio, todo a la vez. Si se desea, claro, pueden leerse implicaciones para *Romeo y Julieta*, que no requieren de mayor especificidad: la historia de los amantes adolescentes —en especial de *la adolescente*, su protagonista— contiene evidentes rasgos de choque con las instancias de autoridad para imaginar de inmediato ciertas analogías.

Lo importante aquí es que se completa un giro conocido: el intento de vuelta al principio normativo vía una modificación y ajuste de los procesos del pensamiento, de nuevo un *re-encauzamiento* que es *des-encauzamiento*; esto es, una vuelta, sí, pero ironizada. Una vez más el texto dramático, el artefacto *Arden de Faversham*, colocado en el crepúsculo de las tensiones interseculares, responde a la experiencia —una sórdida verdad humana— deseando la Idea y hallando variables que tienden a desintegrarse del marco que la Idea quiere colocarles mediante un sentido del humor que tras cuatrocientos años se ha vuelto esquivo más por ceguera voluntaria y conveniente que por ignorancia o carencia del potencial del artefacto. El drama isabelino toca espacios de la sensibilidad, del cuerpo, que no se adaptan fácilmente a redes

ortogonales de resolución geometrizada y contemplativa: la voz de Alice da testimonio. Del mismo modo, en lo humano e individual de los sonetos de Shakespeare, o en su errática “tragedia de amor” —tanto en lo exquisito como en lo ambivalente o aun en lo que para algunos resulta insoportable y repudiable— se responde con la experiencia que desencaza el patrón estético, pues esa realidad implica una energía demasiado grande para ajustarse al patrón. Esa energía es humor, humor que se individua, como el carnaval, efímeramente, y lejos de él, en la emergente inferioridad del emergente sujeto. Y no es sólo social: es historia de entrelazamientos inestables, no únicamente de deseos. Al igual que Shakespeare. Cuestión de leerlo sin el prejuicio que lo ha solemnizado durante siglos. Cuestión de tiempo.

## REFERENCIAS

- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1979.
- BELSEY, Catherine, “Alice Arden’s Crime”, en *Renaissance Drama as Cultural History*, Mary Beth Rose (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1990.
- BURKE, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Harper and Row, 1978.
- CALLAGHAN, Dympna, *Shakespeare’s Sonnets*, Oxford, Blackwell, 2007.
- COHEN, Walter, *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.
- COOK, Ann Jennalie, *The Privileged Playgoers of Shakespeare’s London*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- DARST, David H., “Renaissance Symmetry / Baroque Symmetry and the Sciences”, *Diógenes*, 123, 1984.
- DILLON, Janette, *Theatre, Court and City 1595-1610: Drama and Social Space in London*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- EDMONDSON, Paul y Stanley WELLS, *Shakespeare’s Sonnets*, Oxford, Oxford University Press, 2004 (Oxford Shakespeare Topics).

- EDWARDS, Philip, *Shakespeare and the Confines of Art*, New York, UMI, 1969.
- ELSKY, Martin, *Authorizing Words: Speech, Writing, and Print in the English Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- ERNE, Lukas, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- FINEMAN, Joel, *Shakespeare's Perjured Eye*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- GALLOWAY, David, *The Elizabethan Theatre*, London, Archon Books, 1970.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- , *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- GURR, Andrew, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- HATTAWAY, Michael, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*, London, Routledge and Kegan Paul, 1982.
- HOLT, Elizabeth G. (ed.), *A Documentary History of Art*, New York, Doubleday, 1960.
- INNES, Paul, *Shakespeare and the English Renaissance Sonnet: Verses of Feigning Love*, New York, St. Martin's Press, 1997.
- JONES, Marion, "The Court and the Dramatists", *Elizabethan Theatre*, 9, 1966.
- KIERNAN, Pauline, "Death by Rhetorical Trope: Poetry Metamorphosed in *Venus and Adonis* and the Sonnets", *The Review of English Studies*, XLVI: 184, 1995.
- KOTT, Jan, *The Bottom Translation*, Evanston, Northwestern University Press, 1987.
- LAVIN, J.A., "The Elizabethan Theatre and the Inductive Method", *The Elizabethan Theatre*, II, London, Archon Books, 1970, 74-86.
- LEGGATT, Alexander, "The Companies and Actors", en *The "Revels" History of Drama in English, 1576-1613*, vol. III, Leeds Barroll (ed.), London, Methuen, 1975.
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- MACCAFFREY, Wallace T., "Place and Patronage in Elizabethan Poli-

- tics”, en *Elizabethan Government and Society*, Bindoff y Hurstfield (ed.), London, Routledge and Kegan Paul, 1961.
- MARCUS, Leah S., *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton*, London-New York, Routledge, 1996.
- MASTEN, Jeffrey, *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- MELCHIORI, Giorgio, “The Staging of the Capulet’s Ball: Doubling as an Art”, en *En torno a Shakespeare*, M.A. Conejero (ed.), Valencia, Instituto Shakespeare, 1982.
- MICHEL MODENESSI, Alfredo, “‘Thy glass will show thee...’: reading Shakespeare’s Sonnets for Performance”, *Poligrafías*, 4 (en prensa), 2009.
- MURPHY, Andrew, “Texts and Textualities: A Shakespearean History”, en *The Renaissance Text: Theory, Editing, Textuality*, Andrew Murphy (ed.), Manchester, Manchester University Press, 2000.
- PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
- SCHOENFELDT, Michael C., *Bodies and Selves in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- SINFIELD, Alan, *Faultiness: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- WEIMANN, Robert, *Structure and Society in Literary History*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1976.
- , *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, Baltimore, John’s Hopkins University Press, 1978.
- , *Author’s Pen and Actor’s Voice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- WHITE, Martin (ed.), *Arden of Faversham*, London, W.W. Norton, 1982.
- WIGGINS, Martin, *Shakespeare and the Drama of His Time*, Oxford, Oxford University Press, 2000 (Oxford Shakespeare Topics).
- WILSON, Colin, *A Casebook of Murder*, New York, Cowles, 1969.