



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO
DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

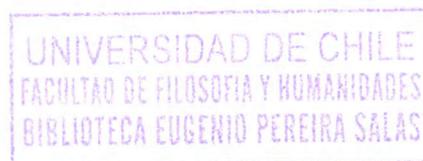
**LOS ROLES DEL *TEATRO DEL MUNDO* Y DEL
MUNDO DEL TEATRO: ESTUDIO DE LA
REFLEXIVIDAD EN EL DRAMA DE WILLIAM
SHAKESPEARE**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURA

JAIME PÉREZ VERA

**POFESORA GUÍA:
CAROLINA BRNCIC**

SANTIAGO DE CHILE MAYO, 2019



Agradecimientos

Esta tesis fue posible gracias a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnología (CONICYT), de la cual fui becario de Magíster Nacional durante el período 2014-2015. Y también del Proyecto FONDECYT N° 1130269: “Estudio de la reflexividad en el drama antiguo y moderno”, donde participé como parte del grupo de estudios y como tesista en el período 2016-2017.

Cuando comencé a escribir estos agradecimientos me di cuenta que tengo mucha gente a la que mencionar. A diferencia de la sensación de tremenda soledad que experimenta el tesista en el proceso – a veces torturoso- de lectura y escritura, uno se da cuenta que en realidad cuando quita la cabeza de las ficciones, teorías y virtualidades, siempre estuvo acompañado.

Quiero agradecer en primer lugar a mis padres, por su constante sensación de orgullo hacia mí, sin este sentimiento sería muy difícil plantarme frente al mundo y hablar y escribir sobre mis ideas literarias que, si bien muchas veces les suenan descabelladas, al fin y al cabo siempre terminan pareciéndoles fascinantes. Además, por su bondad, por su historia, sus valores, cariño y, por sobre todo, por sus constantes intentos de comprensión y apoyo.

A mi hermana Bárbara por siempre estar conmigo, en todo el espectro que significa estar al lado de una persona, en todos los estados posibles de la mente y el espíritu, acompañándonos en las innumerables vicisitudes de la vida. Siempre juntos, como uno solo, haciendo uso de esa extraña y maravillosa vida de hermanos. También tengo que agradecerle por hacerme el regalo más maravilloso que alguien me ha hecho: mi pequeña sobrina Matilda, quien ha llenado mi vida de risas, juegos, colores y un amor lleno de una pureza sin igual. Espero que cuando aprenda a leer vea esta dedicatoria y, de paso, entre al maravilloso mundo de la lectura, literatura y drama.

También a mi profesora guía Carolina Brncic, porque desde muy temprano en el pregrado, en aquella extinta Literatura General III, o en Seminario de Teatro Europeo, fue mi referente obligado por su pasión y rigurosidad por la literatura y el drama. Quien confió en mí desde hace muchos años cuando me invitó a participar de su Proyecto FONDECYT “Estudio de la reflexividad en el drama antiguo y moderno”. Instancia en la que realmente pude explotar mis capacidades como intelectual y proyecto de académico. Y desde ahí, muchos otros gestos de confianza que han profundizado mi formación, demostrando la gran labor docente que realiza ella con sus estudiantes. Sin la guía de Carolina, en muchos ámbitos de la vida, esta y otras torturas hubiesen sido mucho menos llevaderas, por lo que profundamente le agradezco en lo intelectual y, además, en lo personal.

Además, a mi profesor y amigo Luis Vaisman, quien, si bien no tuvo incidencia en el marco escritural de esta tesis, siempre ha estado presente, muchas veces rescatándome de las complejidades de la existencia. Le agradezco por todos los libros, los musicales, y por haberme permitido ser el último ayudante de su brillante carrera. Una parte de mi interés por el drama también se lo debo a él.

Finalmente, a tres de mis amigas más cercanas: Anita, Geraldine y Rebeca. Cada una de ellas aportó con algo muy importante para esta tesis, desde la compañía en los viajes, las noches de conversación, bailes, tabacos y, por qué no, cuando necesité que me retaran también. Agradezco a cada una por su presencia en mi vida.

Lear: (removing his crown of weeds)
When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools. This' a good block.
It were a delicate stratagem to shoe
A troop of horse with felt. I'll put't in proof,
And when I have stol'n upon these son-in-laws,
Then kill, kill, kill, kill, kill, kill!";
(*King Lear*, Acto IV, escena v)

Jacques: All the world's as a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exists and their entrances,
And one man in his time plays many parts.
(*As You Like It*, Acto II, escena vii)

Índice

Introducción.....	7
--------------------------	----------

Capítulo I

La dramaturgia de William Shakespeare: crítica metadramática y metateatral y la dimensión reflexiva de la obra dramática.....	12
--	-----------

1. Estudios sobre metadrama y metateatro.....	12
➤ Lionel Abel: ‘metateatro’ e imaginación dramática.....	14
➤ Anne Richter: el poder de la ilusión dramática.....	22
➤ James Calderwood: metadrama, teatro y vida.....	29
➤ Richard Hornby: drama y realidad.....	33
2. Reflexividad dramática.....	38
➤ Juego de Rol y autoconciencia de rol (o rwr).....	41
➤ La obra dentro de la obra (o pwp).....	44
➤ Autoreferencialidad.....	46
➤ Referencialidad literaria.....	49
➤ Referencias a la vida real.....	50

Capítulo II	
Teatro renacentista inglés y crisis de mundo.....	52
1. Drama político.....	52
2. Constituyentes de la crisis: la sucesión monárquica y la Reforma protestante.....	56
Capítulo III	
El <i>mundo como teatro</i>, el <i>teatro como mundo</i> y sus roles en el contexto del Renacimiento inglés.....	69
Capítulo IV	
Los roles del <i>teatro del mundo</i> y del <i>mundo del teatro</i>.....	88
1.1 <i>King Lear</i> y la tragedia renacentista inglesa.....	90
1.2 <i>King Lear</i> : tragedia de los roles.....	97
2.1 <i>As you like it</i> y la comedia renacentista inglesa.....	143
2.2 <i>As you like it</i> : roles y espacios reflexivos.....	149
3. Complejidades en torno al drama histórico y el romance: dos géneros inestables.....	167
Conclusiones.....	174
Bibliografía.....	180

Introducción

La crítica shakesperiana de la segunda mitad del siglo pasado se centró en el problema del *metadrama y metateatro*, evidenciando que la autoconciencia de la obra dramática es central en el corpus del autor. Esta perspectiva implicó dar cuenta de un teatro que se concibe a sí mismo como obra de arte y expone los constituyentes que producen la ilusión dramática, generando una nueva forma de relación con el espectador, que configura al renacimiento inglés como un momento central y paradigmático en la historia del drama, precisamente, por la importancia fundamental que este arte tuvo en el seno de lo social.

El texto de Lionel Abel: *Metatheater a new view of dramatic form* (1963) fue el punto de partida para los estudios en torno a los procedimientos y mecanismos mediante los cuales el dramaturgo inglés expuso la imaginación dramática a través de la existencia dramatizada de sus personajes interpretando diferentes roles. Posteriormente, las reflexiones iniciadas por Abel fueron enriqueciéndose y profundizándose, así mismo, el análisis de Hamlet como un personaje que adopta el rol de dramaturgo y monta una obra dentro de la obra misma se volvió canónico y referencia obligada para los estudios sobre su autor, renovando lo que se había denominado como *Hamlet criticism*.

Dependiendo del punto de vista de cada teórico, se fueron elaborando propuestas en torno al metadrama, mientras que otros prefirieron hablar de metateatro, ya sea como género, modos de composición dramática, recursos de estilo, etc. En este marco, progresivamente la crítica se encaminó a sugerir la importancia de inscribir este tipo especial de recursos en un contexto, haciendo énfasis en la particular relación que la época isabelina y jacobeano tuvo con el desarrollo de su teatro. Para demostrar tal inscripción en el contexto, se utilizó la metáfora del *mundo como un gran teatro o theatrum mundi* como ejemplo del modo en que el teatro se expandía desde su práctica escénica, prestando un lenguaje peculiar que servía como material para que el hombre isabelino entendiera su propia realidad. Sin embargo, los trabajos desarrollados por esta crítica no exploraron con suficiente profundidad el estudio del contexto como parte central de las propuestas de interpretación de las obras trabajadas.

Esta insuficiencia de los estudios críticos se patentó en el trabajo reductivo con la metáfora del *mundo como teatro* que solo permitió evidenciar una forma particular de concepción del mundo, pero que no sirvió para enriquecer el estudio del corpus shakesperiano a partir de la íntima relación entre los textos y su particular contexto de producción. Motivo por el cual surge la necesidad de conectar la forma y contenido de la obra con los procesos históricos del renacimiento inglés en una propuesta de interpretación que profundice la retroalimentación entre texto y contexto y exponga no solo la presencia de los recursos ‘meta’, sino que también sea capaz de otorgar un sentido a estos mismos, precisamente, a la luz de las complejidades de su momento histórico de producción.

Como solución a la problemática antes mencionada, proponemos el estudio de la ‘dimensión reflexiva’ de la obra dramática, propuesta teórica desarrollada en el marco del Proyecto FONDECYT N°1130269, “Estudio de la reflexividad en el drama antiguo y moderno”. Entendiendo la reflexividad como una estructura propia de la obra dramática que se despliega a través de estrategias metadramáticas y metateatrales, con el objetivo de generar un distanciamiento crítico en el receptor para que este reflexione sobre los modos de producción de la ficción y sobre su propia realidad.

De tal modo, el objetivo de esta tesis es determinar la presencia y sentido de la dimensión reflexiva en la obra de William Shakespeare, a partir del análisis de un corpus representativo de dos de los géneros que utiliza el autor: tragedia y comedia. Enfoque con el que pretendemos anclar el análisis dramático con el contexto de producción, entendiendo que existe una retroalimentación evidente e ineludible entre ambos que ha sido evidenciada por la crítica en los últimos años. En relación a lo anterior, comprendemos que cada una de las obras creadas por Shakespeare es un ‘drama político’ que se vincula reflexivamente con las problemáticas centrales de su tiempo. Por ello, estudiamos el renacimiento inglés haciendo énfasis en que este es un período de crisis de mundo en el que ocurren una serie de tránsitos en el repertorio de creencias que sustentan el habitar existencial del hombre que complejizan su relación con el entorno que lo rodea.

Los dos componentes centrales de la crisis de mundo del período estudiado son: por un lado, la problemática de la sucesión monárquica que implicó una serie de violentos cambios a nivel político que trastornaron el orden de Inglaterra en el reinado de la dinastía Tudor, desde Enrique IV, el cisma religioso de Enrique VIII, la vuelta al catolicismo con

María Tudor, el retorno a la causa protestante con Isabel I, momento en el que florece la obra de Shakespeare, y la compleja transición al reinado de Jacobo I que marca el fin de la dinastía. Por otro lado, y directamente relacionados a los cambios en el orden político, ocurrieron una serie de transformaciones en el nivel religioso llevados a cabo por la Reforma protestante que desestabilizó por completo la dimensión espiritual de la Inglaterra isabelina y jacobea. Ambos componentes, la dimensión política y, particularmente los problemas en la sucesión monárquica, así como los cambios que introdujo la Reforma protestante, conforman un binomio indivisible en constante problematización y recomposición que marcaron de manera profunda el modo en que el ser humano comprendía su lugar en el mundo. De tal modo que, al estar en constante cambio, la existencia misma se volcó inestable, problemática y compleja por estar rodeada de dilemas de difícil solución que impedían al individuo mantener un repertorio de creencias estable para instalarse en su mundo.

La mirada del renacimiento isabelino como período de caos, crisis y disolución de los componentes centrales de la vida del hombre: la monarquía y la religión, es central para el análisis del corpus de Shakespeare, puesto que estas temáticas están presentes en todas sus obras, como dijimos, entendiendo que todo su corpus es un drama político.

Entonces, la retroalimentación entre texto y contexto implica la articulación de la obra dramática con los procesos históricos que constituyen la crisis del período como una amalgama, de tal manera que el vínculo reflexivo de la obra con su momento de producción se patentó en el modo en que su autor trabaja con el material que su época le ofrece y que se vuelve el soporte de obras cuya característica principal es la capacidad de problematizar la realidad. Por este motivo, consideramos que la metáfora del mundo como teatro es solo una arista posible para explicar el fenómeno de la reflexividad, pero aún resulta reduccionista.

De este modo, en este trabajo investigativo proponemos una revisión del período renacentista como una época marcada paradigmáticamente por el fenómeno teatral, un instante histórico en que la producción teatral fue prolífica, centro de concentración social y lugar en el cual se exponían las problemáticas más importantes que acontecían en su tiempo. Con ello, la metáfora del mundo como teatro ya mencionada por la crítica shakesperiana permite pensar el modo en que el hombre renacentista adoptó un lenguaje particular y una forma de entender el mundo desde el teatro, precisamente, por la

importancia que este mismo tenía en el seno de lo social, una importancia central en la vida pública solo comparable con la función del teatro en el marco de polis democrática ateniense.

Así también, nuestra propuesta de interpretación, siguiendo con la línea de estudio de la reflexividad en el drama, es que si el mundo podía ser concebido como un gran teatro, el teatro, por su parte, también se concebía a sí mismo como un mundo. Para el caso del teatro de William Shakespeare, la particular arquitectura octogonal de The Globe, su forma interna circular con una tarima cercana al público, el cielo estrellado, y la bandera de Atlas sosteniendo al mundo, creaban la ilusión de estar en un pequeño mundo, una miniatura sincrética del mundo real en el cual se interpretaban roles, al igual que en la vida fuera de la escena. El mundo como un gran teatro en el que Dios es el director de escena que elige los diferentes roles que interpreta el ser humano se ve espejado en el mundo del teatro donde los actores interpretan los roles que su dramaturgo, un pequeño Dios, ha diseñado para ellos. Al invertir el uso de esta metáfora, encontramos una correlación entre el ordenamiento del mundo, jerárquico y estructurado, con la organización de la compañía teatral en la cual los roles ya estaban también asignados de manera jerárquica y estructurada y, como casos paradigmáticos, proponemos el rol de rey y el rol de *fool*.

De esta manera, cristalizamos el vínculo reflexivo entre las obras y su contexto a través de lo que denominamos como ‘motivos reflexivos’: en primer lugar, *el mundo como teatro y el teatro como un mundo*, y luego en relación con lo anterior, *la interpretación de roles* que cada ser humano o personaje cumple en cada uno de ellos. El estudio de estos motivos implica una mirada doble que va desde el drama y teatro hasta el contexto de producción por ser un teatro que se piensa a sí mismo y, a través de ello, a su contexto histórico.

Es por este motivo que, luego de indagar las fuentes que sustentan la idea de los motivos reflexivos, consideramos necesario el estudio de los géneros cultivados por Shakespeare para exponer algunas consideraciones en torno a las convenciones estéticas que también son una artista de la impronta contextual de las obras. El estudio de la tragedia, y comedia, permite plantear la problemática de los géneros, de suma importancia y muy discutida en el marco de los estudios literarios y, en específico, en la crítica del autor, discusión que nos brinda un marco interpretativo que aúna el texto y las convenciones

genéricas de su contexto. Intencionalmente hemos dejado afuera de este estudio el *drama histórico* y los denominados *romances* por comprender dos géneros de compleja tradición y que, para su estudio desde el punto de vista de la reflexividad requerirían primero una larga discusión bibliográfica sobre sus cualidades genéricas, para luego situar su análisis reflexivo. Indagación sobre teoría de los géneros de Shakespeare que supera con creces la extensión pretendida para esta tesis y que nos llevaría a largos excursos que exceden también el tema y objetivo central de nuestro trabajo. Sin embargo, hemos incluido una breve revisión de los principales trabajos que han intentado dar luces sobre ambos géneros y ejemplos que permiten ilustrar el uso de estrategias reflexivas y sus complejidades interpretativas.

Finalmente, con la batería conceptual de la reflexividad dramática, los motivos reflexivos y la discusión sobre los géneros, entraremos al análisis de las obras: *King Lear* (1606) y *As you Like it* (1599), poniendo énfasis en el modo en que drama y teatro se exhiben a sí mismos como una ilusión generando una nueva relación con el espectador, intentando demostrar el modo en que estas obras se convierten en un puente entre el drama y su propio contexto y sirven para situar una reflexión sobre los aspectos centrales de la época isabelina: la actuación de roles en un mundo caótico concebido como un gran teatro, los asuntos políticos de la monarquía, la justicia y la vida espiritual.

Capítulo I

La dramaturgia de William Shakespeare: crítica metadramática y metateatral y la dimensión reflexiva de la obra dramática

1. Estudios sobre metadrama y metateatro en la dramaturgia de William Shakespeare

Los estudios sobre ‘metadrama’ y ‘metateatro’ constituyen uno de los aportes fundamentales en la crítica shakesperiana de la segunda mitad del siglo pasado en Europa. La revisión de los principales trabajos que componen esta línea de investigación permite recoger una serie de reflexiones teóricas en torno a estos dos conceptos que fueron categorizados desde diferentes puntos de vista: como un género, un conjunto de procedimientos, patrones de escritura, entre otros. Con ellos, la crítica intentó dejar atrás la fuerte influencia de académicos como A.C Bradley, *Shakespearean Tragedy*¹ (1904) o H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*² (1956), quienes habían prácticamente dominado

¹El trabajo de A. C Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904) fue texto obligado y hoy en día es el más vapuleado de todos los estudios por la crítica actual a propósito de su intento de búsqueda de la ‘substancia’ de la tragedia de Shakespeare. Su estudio esencialista se centró en la indagación de las cualidades invariables y eternas de la producción trágica del autor planteándose tres preguntas fundamentales: “What is the substance of a Shakespearean tragedy, taken in abstraction both from its form and from the differences in point of substance between one tragedy and another? (...) What is the nature of the tragic aspect of life as represented by Shakespeare? (...) What is Shakespeare’s tragic conception, or conception of tragedy?”, (Bradley, 15). Cuestionamientos que intenta responder en su estudio que prescinde el contexto de producción como soporte para la producción trágica para buscar la ‘visión trágica’ que desde su punto de vista, el autor imprimió en su obra: “Shakespeare in writing tragedy did represent a certain aspect of life in a certain way, and that thought examination of his writings we ought to be able, to some extent, to describe this aspect and way in terms addressed to the understanding”, (Bradley, 16). Búsqueda por la esencia de la tragedia y la concepción trágica del autor que se fundamentó en el análisis de *Hamlet* (1609), *Othello* (1603), *King Lear* (1606) y *Macbeth* (1623).

²El estudio del profesor Kitto, *Form and Meaning in Drama* (1956) pretende corregir los vacíos que la crítica dramática anterior había dejado al despreocuparse de la estructura del drama como fuente directa de interpretación de las obras: “The reason why my earlier criticism seemed unsatisfactory was always the same: it did not honestly or completely account for the form and style which the dramatist had cast the play”, (Kitto, 5). Para demostrar la importancia de la estructura del drama en virtud de la interpretación de este mismo, el autor se avoca a comparar seis tragedias de la Antigüedad, tres Esquilo (*Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*, 458 a.C) tres de Sófocles: *Filoctetes* (490 a.C), *Antígona* (442 a.C) y *Ajax* (452 a.C). Luego, realiza un estudio comparativo entre la tragedia griega y la tragedia isabelina, para finalmente comparar ciertos elementos de la

los estudios sobre el dramaturgo inglés. El primero, preocupado por la ‘substancia’ que distingue al género trágico, el segundo interesado en la ‘forma’ dramática desde un punto de vista estructural.

El texto fundacional de esta nueva línea de estudio fue la publicación de Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (1963), a partir de la cual la lectura de *Hamlet* desde el punto de vista metateatral se convirtió en un posicionamiento canónico en el siglo pasado. Posteriormente, la crítica shakesperiana se enriqueció con investigaciones que discutieron y comentaron el texto anteriormente mencionado, por lo que rescataremos las propuestas teóricas de los tres autores subsiguientes más importantes en relación al tema: Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play* (1964), James L. Calderwood, *Shakespearean Metadrama* (1971), *To be and not to be. Negation and Metadrama in Hamlet* (1983) y Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception* (1986).

Veremos cómo estos trabajos fueron paulatinamente constituyendo una mirada programática en torno a la obra de Shakespeare que permite situar la dimensión reflexiva de la obra del autor, así como también daremos cuenta de cómo estos textos nos proveen de una batería conceptual útil en tanto que herramienta de discusión y análisis dramático.

Para un mayor orden en la exposición diacrónica de las publicaciones hemos decidido separar en breves apartados la revisión de los principales textos sobre metadrama y metateatro, aun cuando comprendemos que todos estos fueron configurando un mismo foco de estudio que se fue completando, revisando, discutiendo y, por lo tanto, enriqueciendo durante los años.

➤ **Lionel Abel: ‘metateatro’ e imaginación dramática.**

La línea teórica de los estudios sobre metateatro se inició con un aporte considerado fundamental e inaugural, la publicación de Lionel Abel: *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (1963), trabajo que situó la nueva mirada sobre el metateatro en la segunda mitad del siglo XX en Europa, tal cual lo anuncia su título: una nueva mirada sobre la

forma dramática de cada una de esas obras con el tratamiento que Shakespeare realiza en *Hamlet* (1609), obra de la cual también extrae otros elementos como la dimensión espiritual, la similitud con *Edipo Rey* (429. a.C), la locura, una breve mención sobre los actores dentro de la obra, etc. Por ello, el trabajo de Kitto sirve como un puente entre la antigua crítica shakesperiana, marcada por el esencialismo de Bradley, y la nueva crítica que se configura con el estudio de Lionel Abel.

forma dramática, acuñando el término ‘metateatro’ que sería retomado ampliamente por la crítica posterior. Con esta proposición, el autor plantea que su propuesta corrige el que considera como el gran error de los grandes estudiosos del drama de Shakespeare hasta ese momento, como Goethe³, Coleridge⁴ o A.C Bradley que fue poner acento en otros aspectos tales como lo político, lo moral, o bien, el psicologismo de *Hamlet*⁵, antes que atender a la problemática de su particular forma o estructura dramática. La atención de Abel a la forma o estructura del drama lo distancia de los autores anteriormente mencionados, pero lo sitúa en la línea de los estudios del profesor Kitto, tal cual afirma el propio Abel:

In his excellent book, *Greek Tragedy*, Professor Kitto has made a number of points, had he related them to *Hamlet*, would have been invaluable for solving the play’s difficulties. Strangely enough, Kitto takes no account of these insights in the essay on Hamlet in his *Form and Meaning in Drama*. (Abel, 42)

Esto nos demuestra que, si bien la publicación de Abel es un texto inaugural con respecto a la nueva mirada sobre ciertas obras dramáticas con *estructura moderna* y, en específico es un aporte al acuñar el término ‘metateatro’, la ruptura con la crítica

³Autor representativo de la recepción crítica de Shakespeare en Alemania a través de ensayos como *Zum Schakespears Tag* (1771) y *Shakespeare und kein Ende* (1815). Además, se ha estudiado la fuerte influencia del corpus shakespeareano en la producción literaria de Goethe, tal como lo muestra el texto “*Motivación dramática de una novela: Hamlet en Wilhelm Meister*” (1976), de José Emilio Osses, en donde se afirman las similitudes entre ambos personajes que comprueban el profundo interés del autor alemán por la obra de Shakespeare.

⁴Representante de la crítica romántica de Shakespeare con influyentes publicaciones sobre el dramaturgo inglés como: *Friend* (1809) y un capítulo de *Biographia Literaria* (1815).

⁵Con la referencia a los autores del denominado *Hamlet criticism*, Abel está situando su publicación como una afrenta teórica que pretende resolver el problema de los estudiosos que habían desatendido la forma dramática por centrarse en el psicologismo de Hamlet como personaje. Al respecto, el mismo autor en su texto señala que había sido el propio T.S Eliot quien habría descubierto los síntomas del sesgo psicológico en la interpretación de Hamlet que se volvió canónica a principios de siglo XX. T. S Eliot en su ensayo *Hamlet and His Problems* (1921), señaló, a propósito de la crítica anterior, que habían hecho de sus textos un tipo de análisis engañoso: “These minds often find in Hamlet a vicarious existence for their own artistic realization. Such a mind had Goethe, who made of Hamlet a Werther; and such had Coleridge, who made of Hamlet a Coleridge; and probably neither of these men in writing about Hamlet remembered that his first business was to study a work of art. The kind of criticism that Goethe and Coleridge produced, in writing of Hamlet, is the most misleading kind possible. For they both possessed unquestionable critical insight, and both make their critical aberrations the more plausible by the substitution—of their own Hamlet for Shakespeare’s—which their creative gift effects”, (Eliot, 1). Con lo anterior, se demostraría la necesidad del surgimiento de una nueva crítica que se hiciera cargo de otros aspectos de la tragedia en cuestión. Idea que es retomada por Abel para su estudio sobre el metateatro en Hamlet.

En el caso de las publicaciones en castellano, destaca el trabajo de Felipe Pimstein, *La locura de Hamlet*, (1966) que se hizo parte de la antigua crítica psicologista y demuestra también que, si bien con la obra de Abel (1963) se instaló un nuevo paradigma de investigación, este no tuvo repercusiones inmediatas en la crítica hispanoamericana y en castellano sobre el autor en cuestión.

shakesperiana anterior no se hizo de manera abrupta, sino que más bien los cambios de paradigma se produjeron de manera paulatina.

La premisa fundamental de Lionel Abel es que el metateatro corresponde a un género que se inicia paradigmáticamente con la obra de William Shakespeare, cuyo caso ejemplar es *Hamlet* (1609), y Pedro Calderón de la Barca con obras con *El gran teatro del mundo* (1655)⁶ y que también repercutió fuertemente en la producción teatral de Miguel de Cervantes en obras como: *Numancia* (1585), *Los Baños de Argel* (1588), *El viejo Celoso*(1615), entre otros⁷.

Abel plantea, entonces, la necesidad de establecer un nuevo foco o nueva mirada para ciertas obras dramáticas cuya ‘forma’, típica de la modernidad, constituye una problemática de estudio, por cuanto se transforma en un género que aparece en ciertos períodos de la historia y cuyo origen es la primera modernidad. Esta forma dramática moderna, ignorada por la crítica anterior, recibe el nombre de ‘metateatro’ y se refiere, en la

⁶En relación al autor español, Abel postula que Calderón escribe influenciado por Miguel de Cervantes y Tirso de Molina, para componer una *play-within-a-play* perfecta: *La vida es sueño* (1635), obra en la que se exhibe la invención dramática del rey Basilio que en la lectura de Abel, impide la realización de la tragedia mediante su artificio, configurando un destino desde su propia invención dramática, por ello, llega a afirmar que el éxito de Basilio supone que el metateatro ha sustituido a la tragedia. Cfr. Abel, 59-72.

⁷Los estudios sobre metateatralidad Cervantina han revisitado el derrotero iniciado por Abel para definir el metateatro de acuerdo a la producción dramática de su literatura nacional. Así, en un estudio reciente titulado: *Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral*, (2004), Jesús G. Maestro retoma la premisa de Abel para situar el origen del metateatro en la modernidad: “El metateatro es un recurso esencialmente moderno, cuya manifestación en el arte no se desarrolla plenamente al menos hasta el Renacimiento”, (Maestro, 1). Pero llama la atención que el autor ya no está hablando de ‘género metateatral’ como Abel, sino como un ‘recurso’, ya que identifica al metateatro como la “intención del dramaturgo de hablar de teatro, de sus técnicas y funcionamiento, que se convierten momentáneamente en un tema dominante”, (Maestro, 1). Definición que lo lleva a considerar como paradigmática la idea del “teatro dentro del teatro”, por lo que según su mirada, a pesar de que este recurso tiene una tradición que lleva hasta la Antigüedad grecolatina, serían Shakespeare y Cervantes quienes lo utilizarían por primera vez de manera consciente, con el propósito de hablar de teatro dentro del teatro. Así por ejemplo, en el entremés *El retablo de las maravillas* (1615), de Miguel de Cervantes, el tema es la escenificación de una comedia homónima por parte de un grupo de estafadores:

Chanfalla: Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas: hanme enviado a llamar de la corte de los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y pieren los hospitales, y con mi ida se remediará todo. (...) Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las Maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo, debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones (...). (Cervantes, 173).

Con este parlamento se comprueba la especial definición de metateatro que propone Jesús G. Maestro, en tanto que en el desarrollo del entremés como pieza teatral, se habla del montaje de una comedia, de sus temáticas, de la manera en que esta ha sido compuesta y cómo se actuará posteriormente. Definición que, a la luz de la revisión bibliográfica que proponemos, resulta reductora e incompleta por no vincular los procedimientos estéticos de la obra dramática con el contexto de producción, relación necesaria como propuesta de interpretación de esta tesis.

mirada de Abel, a aquel género que aparece en un momento específico de la historia del drama en piezas que se exponen a sí mismas como una ilusión, exigiendo siempre al público la conciencia de estar presenciando una creación artística, dado que los personajes representan sus propias vidas teatralizadas; es decir, manifiestan la conciencia de poder interpretar diferentes roles, entre ellos, el más icónico, la posibilidad de ser dramaturgos.

Abel postula:

Only certain plays tell us at once that the happenings and characters in them are of the playwright's invention, and that insofar as they were discovered –they were found by the imagining rather than by his observing the world. Such plays have truth in them, not because they convince us of real occurrences or existing persons, but because they show the reality of the dramatic imagination, instanced by the playwright's and also by that of his characters (Abel, 59).

Esta definición toca un aspecto central de la propuesta del autor: las obras que estudia se exhiben a sí mismas como una creación dramática con una conciencia dramática, la que se exhibe mediante ciertos mecanismos que ponen ante la mirada del público el proceso de creación artística apelando a su imaginación, por tanto, este mismo debe decodificar lo visto como una obra con personajes ficticios y no como si estos fuesen extraídos del mundo real.

De este modo, el dramaturgo pone en escena a personajes que *actúan* roles o *crean* y *dirigen* obras teatrales, como mecanismos de exposición de los componentes centrales de la 'imaginación dramática'. En otros términos, los personajes conscientes de actuar un rol o escribir o dirigir una obra, estarían dando cuenta del modo en que el teatro ha llegado a la vista de los espectadores, poniendo en escena el trabajo de dramaturgia, de dirección y de los mismos actores, así como también explicitando el rol del espectador como receptor que decodifica un mensaje en la situación comunicativa del teatro. En ese sentido, la ilusión o imaginación dramática no puede entenderse aislada de la realidad, así como la realidad no se entiende sin la ilusión, en suma, para Abel la forma dramática metateatral dice relación con cómo el espectador entiende el mundo, donde ilusión y realidad parecen ser componentes inseparables. Es por ello que el autor precisa que el género metateatral aparecería en ciertos períodos de la historia del drama en que existiría cierta consonancia

entre los procedimientos de creación dramática y de configuración de la propia realidad del espectador. Sin embargo, el autor no ahonda más profundamente en este último punto, sino solo sugiere la necesidad de entender el binomio ilusión/realidad como parte de la comprensión del conjunto de obras que estudia.

Así por ejemplo, cuando Hamlet *actúa* como loco o bien es *dramaturgo* de la escena de “La ratonera” estaría exhibiendo el modo de creación artística que lo concibió como personaje dramático. A través de su actuación como *dramaturgo* o *actor* muestra los mecanismos de producción de ficción, o en términos de Abel ‘imaginación dramática’, replicando el trabajo del autor que le ha dado existencia. Por lo tanto, el metateatro es la intención autorial de mostrar la obra como creación artística a través de sus personajes que operan como modelos del proceso de construcción de ficción. En este sentido, no solo debe identificarse la forma metateatral con la idea de *play-within-a-play*⁸, obra dentro de una obra, sino más profundamente, aquellas obras donde la vida aparece teatralizada, idea que se cristaliza en motivos recurrentes como el mundo concebido como un teatro o la vida en tanto sueño.

En consecuencia, el metateatro manipula la conciencia del espectador para que este aprecie, tanto la obra teatral como su propia vida como una ilusión, jugando con la percepción de los modos de construcción de ficción dramática, pero a la vez, exponiendo el símil que encuentran estos procedimientos con su propia realidad. De ello, se infiere que la importancia de los motivos mencionados anteriormente radica en su capacidad de vincular la vida con el drama, la ilusión con la realidad, hecho que, si bien para Abel es una importante consecuencia del metateatro en tanto ‘género’, no logra, como dijimos, desarrollar con mayor profundidad en su texto.

Así, al establecer los argumentos que identifican al género metateatral con la conciencia de la ‘imaginación dramática’, el autor se avoca al estudio de *Hamlet*, como obra paradigmática del metadrama que daría origen a este género⁹. Como mencionamos

⁸ Decidimos mantener el término en inglés para respetar la polisemia propia del concepto que se pierde al traducirlo al castellano, así podría significar tanto obra, representación, juego, actuación, simulación, fingimiento, baile etc.

⁹ A pesar de que Abel considera que el metadrama es una ‘forma moderna’, cuyos ejemplos paradigmáticos serían Shakespeare y Calderón de la Barca, en muchos de sus ejemplos compara las obras de estos autores con algunas obras de la Antigüedad. Así por ejemplo, asume que el ‘melodrama’ al interior de *Hamlet* (1609) de Shakespeare, es similar a lo que ocurre con la tragedia *Electra* (417 a.C) de Eurípides. El paralelo surge a partir del proceso de venganza que tanto Orestes como Hamlet deben entablar dentro de las obras y que

anteriormente, esta lectura se instaló en la tradición crítica como una mirada fundacional en relación al tema en lo que se denominó *Hamlet criticism*.

En su lectura de la tragedia *Hamlet* (1609) Abel propone que es la conciencia de interpretar un rol, en específico, el rol de dramaturgo¹⁰, lo que debe ponerse como el eje central del análisis metateatral, puesto que con estos procedimientos el drama exhibe la potencia de la ‘imaginación dramática’ cuyo objetivo es la creación de ficción. Con ello, da un giro en la lectura más tradicional del personaje como una víctima de su propia indecisión, para hacer énfasis en el movimiento dramático de la obra en su conjunto, es decir, en el hecho de que Hamlet, poseedor de una ‘conciencia dramática’ interpreta deliberadamente un rol¹¹ y con ello ya no se concibe como un paciente en su indecisión, sino más bien, un agente que ocupa los mecanismos de creación dramaturgica y teatral para movilizar la acción dramática orientándola hacia la búsqueda de la verdad del asesinato de su padre. Abel plantea:

I suggest, though, that the reaction of Hamlet is that of a man with a playwright’s consciousness who has just been told to be an actor, and is now

constituyen una de las líneas de acción fundamental en dichas tragedias mediante las cuales ocurre una ordenación del mundo que pasa por la necesidad de un crimen filial. Esta idea más la revisión de trabajos como el de Richard Hornby: *Drama, Metadrama and Perception* (1986) sirven para reubicar el origen del ‘metadrama’, ya no con el teatro isabelino o el teatro barroco español, sino más bien la presencia de elementos meadramáticos y metateatrales en las tragedias de Sófocles, Eurípides y las comedias de Aristófanes y Plauto, momento histórico en el que también el teatro cumplió un rol central en la organización y concepción de la realidad del hombre. Argumentación expuesta en los resultados del primer año del Proyecto FONDECYT N 11130269: *Estudio de la reflexividad en el drama Antiguo y Moderno*.

¹⁰ Aunque el acento de Abel está puesto en el rol de Hamlet como dramaturgo, a lo largo de la obra podemos reconocer cómo sistemáticamente el personaje interpreta diferentes roles a través de los cuales muestra a los participantes de la representación teatral. Así, en primer lugar, Hamlet aparece como el personaje de la tragedia, es decir, príncipe heredero que debe hacer justicia para traer el orden a Dinamarca. Luego, cuando decide hacerse pasar por loco, adquiere el rol de *fool*, un rol con larga tradición en el drama inglés. Posteriormente, cuando conoce a la compañía teatral, adopta el rol de espectador, dando cuenta del efecto que el espectáculo puede provocar en las audiencias, para luego escribir la escena de la muerte del Rey, actuando como dramaturgo, y ordenando a los actores el modo de representación, donde es un director de escena. Así, Hamlet príncipe, *fool*, espectador, dramaturgo y director de escena, corresponderían a cinco procedimientos de actuación del personaje que se muestra a sí mismo como una creación de ficción, moldeable y capaz de asumir roles nuevos, a la vez, que da cuenta de los factores más importantes que implica una representación teatral; actores, dramaturgos, directores y espectadores, dando cuenta del modo en que el teatro es capaz de modelar la realidad.

¹¹ Un momento paradigmático para Abel en el marco de la obra *Hamlet* (1609), es la escena del cráneo, expresión del teatro mismo dentro del teatro al presentar una máscara y momento en el cual el personaje acepta aquello que el teórico denomina como la ‘dramaturgia de la muerte’. Demuestra así la conciencia del personaje de una existencia dramatizada que se manifiesta en la adopción de un rol que está a punto de terminar porque debe aceptar su propia muerte. Este momento sería en el que se encuentran los diferentes Hamlet de la obra para revelar la verdadera crisis al interior del personaje.

determined to make an actor of the very playwright who had cast him for an undesired role. (Abel, 47)

La existencia de los personajes más importantes de la obra se ve dramatizada en tanto que actúan el rol de dramaturgos. Para Abel, en la obra existirían entonces cuatro dramaturgos: Claudio, Polonio, el fantasma y el propio Hamlet quien destaca como el mejor de los poetas trágicos, dotado de un talento sin igual que proviene de su propia melancolía, exhibiendo con ello las problemáticas de la creación dramática y volviéndose un símil de su propio autor.

Lo que queda expuesto paradigmáticamente en el Acto III, escena ii:

(Enter prince Hamlet and two or three of the Players)

Hamlet: Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you – trippingly on the tongue; but if you mouth it as many of your players do, I had as life the town-crier had spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hands, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and as I may say the whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O. it defends me to the soul to hear a robustious, periwig-pated fellow a tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable or nothing but inexplicable dumb shows and noise. I would have such a fellow whipped for o’erdoing Termagant. It out-Herods Herod. Pray you avoid it.

(Acto III, escena ii)

Y todo el parlamento completo con los actores que presenta a un Hamlet dando instrucciones sobre la actuación y la declamación del texto creado para ser representado en esta escena, en la que se hace un especial tratamiento de la palabra “play” en el sentido de interpretar un rol teatral, o bien, de jugar con la propia realidad.

Además, en la argumentación de Abel, una de las problemáticas fundamentales de la tragedia, dada su preocupación por la forma y su hipótesis que postula la existencia de diferentes dramaturgos, es la cuestión genérica. Para el autor, la existencia de cuatro

dramaturgos dentro de la obra demuestra la contaminación con otros géneros que la tragedia expone, así por ejemplo: Claudio presenta su propio melodrama con el conflicto de su hermano asesino. El fantasma sería un típico escritor de melodramas de la época isabelina quien, a partir de la exposición de su propio asesinato por parte de su hermano, comienza con una tragedia de argumento conocido, pero que se vuelca rápidamente al melodrama. O bien, Polonio, sería el escritor amateur que explora el problema de sangre de la familia real, tomando también un argumento bastante usual para la época.

De este modo, la lectura metateatral pone atención en la 'forma' del drama para leer en él un cuestionamiento sobre el propio proceso de creación dramática, mediante unos personajes, cristalizados en la figura de su protagonista, cuya existencia se basa en la interpretación de un rol que es similar del dramaturgo que los ha pensado y dado vida para ser representados en la escena.

Así, la tragedia sería:

(...) an objective expression of Shakespeare's inability to make of his play a tragedy. But Shakespeare made something else of his play, something quite as extraordinary as tragedy (...) for the first time in the history of drama, the problem of the protagonist is that he has playwright's consciousness (Abel, 57).

Shakespeare, entonces, fundaría el género metateatral con el objetivo de exponer en escena los procedimientos de creación dramática y las complejidades a las que el dramaturgo se ve enfrentado. Así, la contaminación genérica de esta tragedia con argumentos del melodrama que exponen los otros 'dramaturgos' al interior de ella, se explicarían a partir de las problemáticas de Shakespeare en la escritura de su propia obra. En específico el crítico da cuenta la dificultad del dramaturgo de concebir una "tragedia" en términos estrictos, por su inevitable vuelco hacia el melodrama, cuya solución sería la creación de un personaje como Hamlet que revela en escena la dificultad que su propio dramaturgo tuvo al pensar la obra como una tragedia.

La exposición de la problemática de la 'imaginación dramática' a partir de personajes que aparecen con una existencia dramatizada, mediante la interpretación de roles como el de dramaturgo, es la clave para entender la postura de Abel. Esta propuesta

de interpretación sirve como punto de partida para poner atención a la ‘forma’ del drama y cómo esta releva los asuntos del drama *en* el drama mismo y que permite enfocar la mirada en los recursos mediante los cuales el drama se muestra a sí mismo y a sus constituyentes como una ilusión o un producto de la imaginación.

Con este análisis, Abel pone relevancia en los aspectos fundamentales que emergen a partir de un exhaustivo análisis de la ‘forma’ en la que está construida la tragedia *Hamlet* (1609), cimentando el camino a que nuevos trabajos posteriores revisitaran otras obras de Shakespeare para demostrar los alcances que podría traer la interpretación a partir del metateatro. Además, instala un aspecto que será central para nuestro estudio, la importancia que adquiere la noción de rol dramático, enseñando el modo en que los personajes pueden adoptar más de un rol en la acción, dada su existencia dramatizada.

Aún así, el concepto de metateatro como ‘forma’ que muestra la realidad de la imaginación dramática a través de personajes cuyas vidas aparecen teatralizadas, parece insuficiente por reducir este tipo de recursos a un juego autorial estilístico característico de Shakespeare y un grupo de otros autores, un juego para mostrar a los personajes como actores y a un público que debe saberse espectador de una ilusión, pero que no decanta en una propuesta que explique el sentido de evidenciar este hecho. Por tal motivo, la crítica continuó realizando aportes y completando las definiciones que Abel sentara como bases para el estudio de lo ‘meta’¹².

➤ **Anne Righter: el poder de la ilusión dramática**

Un año después de la publicación del texto de Abel, Anne Righter revisita su argumentación y publica *Shakespeare and the Idea of the Play* (1964), retomando la idea de la obra teatral como una ilusión, para luego establecer relaciones con otros aspectos del drama y sus condiciones de representación, tomando en consideración que cada una de las

¹²A pesar de que Abel solo se refiere al caso del teatro inglés y español, su mirada sobre lo metateatral abrió un campo de investigación que también abarcó la producción dramática de otros lugares de Europa y que revisaron obras contemporáneas a Shakespeare y Calderón. Así, en el caso francés se ha estudiado la metateatralidad en: *Comédie des Comédiens* (1634), de Georges de Scudéry; *L'illusion comique* (1636), de Pierre Corneille; *L'impromptu de Versailles* (1663), de Molière, entre otros. O bien, en el caso alemán: *Absurda comica. Oder Her Peter Squenz. Schimpf-Spiel* (1657-1658), de Andreas Gryphius; *Eimwunderliches Schau-Spiel vom Niederländischen Bauern* (1685), de Christian Weise, entre otros. Cfr. Jesús G. Maestro: *Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral* (2004).

obras de Shakespeare fueron concebidas para su escenificación. Con esta mirada, el análisis de la autora enriquece el enfoque netamente textual de Abel con aspectos específicos del teatro isabelino y la particular forma en la que espectadores, actores y dramaturgos se relacionaban en él haciendo énfasis en la fuerza que la obra dramática tenía para impactar en las vidas de los espectadores quienes se encontraban en un contexto en el que la praxis teatral era centro y foco de reunión social.

La autora enfatiza el carácter evanescente e insustancial de cada representación teatral, característica que está dada porque las piezas se actualizan en cada momento de la representación que constituye un instante único de creación de ilusión; tal como los sueños, las representaciones dramáticas tienen un solo instante o momento de operación y ninguna obra es exactamente representada de la misma manera dos veces. El fuerte énfasis en la ilusión y en el ensueño que constituye cada obra, se rompía constantemente en el período isabelino producto de una serie de elementos contextuales del teatro de la época que destruían la verdadera ‘máquina de los sueños’ que puede ser una pieza teatral:

This growing emphasis upon the illusory, dreamlike quality of the play rendered the position of extra-dramatic address even more uncertain. Direct reference to the audience might break the enchantment and, by waking the sleepers, destroy the fabric of the dream prematurely. (Rghter, 58)

En específico, Rghter propone dos recursos relacionados entre sí que rompían el ensueño provocado por la ilusión dramática. En primer lugar, las obras contenían un gran número de referencias a la audiencia, necesarias para mantener la atención y lógica en el desarrollo del argumento. Si consideramos que tanto los actores como los espectadores compartían las mismas condiciones climáticas que la particular arquitectura circular y sin techumbre en gran parte que el teatro ofrecía, surge la necesidad de explicar cuáles son las condiciones ficcionales que implica cada escena: por ejemplo, una noche oscura, un amanecer, un bosque, una habitación de la corte. Lo anterior, se explicaba a través de medios escénicos elaborados como maquinarias subir o bajar personajes y para imitar

sonidos de truenos o tormentas¹³, o bien, como en la mayoría de las ocasiones, debían ser parte del parlamento de los mismos personajes¹⁴. En este sentido, es importante considerar que a través de estos mecanismos verbales y teatrales se lograba conectar el contenido argumental de la obra y su respectivo espacio dramático, con la realidad circundante en la que la obra se montaba que ofrecía condiciones diferentes y adversas¹⁵. Por lo tanto,

¹³ César Oliva y Francisco Torres Monreal en *Historia básica del arte escénico* (1990), especifican algunos recursos técnicos del teatro isabelino que, en la mirada de Righter, contribuían a la creación de la ilusión dramática: “las trampillas en el suelo del escenario, en las que pueden haberse desarrollado escenas sepulcrales (*Hamlet*) y apariciones desde abajo. Dada igualmente la altura con la que cuentan los teatros ingleses, también se usó el piso superior para la instalación de maquinarias con las que habían de realizarse descensos de actores o accesorios; en algún teatro había lugar para efectos especiales como el del cañón”, (Oliva y Monreal, 149-150).

¹⁴ Una de las funciones principales del discurso acotacional es dar indicaciones escénicas útiles para el montaje de las obras. En el caso del teatro isabelino, este lenguaje está subsumido en el parlamento de los personajes por una razón histórica: eran los mismos dramaturgos quienes montaban e incluso actuaban sus propias obras, al igual que para el caso del teatro griego, y además el uso de una acotada escenografía. Por ello, muchas de las indicaciones escénicas relacionadas con el tiempo y el espacio, están presentes en el diálogo de los personajes, cumpliendo, además, la función que plantea Righter: explicitar verbalmente las condiciones ficcionales de la representación, es decir, tiempo y espacio dramático, para contribuir con la ilusión dramática y comunicar al espectador verbalmente aquello que físicamente no era posible, dada la estructura del teatro isabelino.

Así en *Romeo and Juliet* (1597):

JULIET

Wilt thou be gone? It is not yet near day.
It was the nightingale, and not the lark,
That pierced the fear-full hollow of thine ear.
Nightly she sings on yon pom'granate tree.
Believe me, love, it was the nightingale.

ROMEO

It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale. Look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east.
Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops.
I must be gone and live, or stay and die.

(Acto III, escena v)

Este fragmento está cargado de referencias al tiempo, a través de las constantes alusiones a la mañana y la belleza de su luz, al espacio, una habitación, y la posición de los personajes en escena. Lo que permite imaginar la distribución espacio-temporal de los personajes en escena, a la vez que esclarece aspectos del argumento de la obra, como el momento crucial que viven los amantes.

¹⁵ Cfr. Con César Oliva y Francisco Torres Monreal en *Historia básica del arte escénico* (1990) quienes aportan antecedentes sobre el modo en que los elementos propios del teatro contribuían a mantener a construir la ficción dramática y que esta fuese captada por el público: “(...) Esta ausencia de decorado y, por consiguiente, de localización referencial de la acción, es suplida por el propio texto, encargado de decir dónde se sitúa en cada momento la acción. Cuando el dramaturgo no lo indicaba así, solía hacerlo el actor de turno. Este procedimiento permitía gran agilidad en la acción, evitando interrupciones entre escenas. En alguna ocasión se empleaban carteles y anuncios. Con estas convenciones, el público isabelino, que además era auxiliado por los vestuarios que caracterizaban a los personajes, avisos y ambientaciones escénicas presentadas por fanfarrias, tambores y trompetas, podía seguir perfectamente el curso de los acontecimientos”, (Oliva y Monreal, 150-151).

Righter asume que: “A sense of contact with the audience still had to be maintained, a means of relating the play world with that reality upon which plays are built” (Righter, 59).

La segunda instancia de relación entre la ficción dramática y la realidad se daba a través de la constante presencia de personajes prólogo¹⁶, epílogos¹⁷ y coros¹⁸ cuya función explicativa era un obvio puente entre la ficción y la realidad. Este recurso no es nuevo para la época isabelina, más bien procede de la larga tradición de las moralidades y misterios medievales, formas teatrales que por su fuerte función evangelizadora y pedagógica se permitían diálogos explicativos del contenido religioso que presentaban.

¹⁶Un ejemplo de personaje prólogo con función explicativa ocurre en *Twelfth Night, or What You Will* (1602), que se inicia con la canción de Orsino y posterior declamación de un poema que introduce las temáticas sobre las cuales versará la obra:

ORSINO:

If music be the food of love, play on,
Give me excess of it that, surfeiting,
The appetite may sicken and so die.
That strain again, it had a dying fall.
O, it came o'er my ear like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour. Enough, no more,
'Tis no sweet now as it was before.
(Acto I, escena i)

Parlamento explicativo en el que se plantea el “exceso del amor” como temática introductoria al argumento de la obra que se desarrollará posteriormente, creando con ello la atmósfera necesaria para captar la atención del espectador desde el primer minuto de la representación.

¹⁷ Como el epílogo de *As You Like It* (1603) que veremos más adelante.

¹⁸ Como el coro de *Romeo and Juliet*:

CHORUS

Two households, both alike in dignity
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new mutiny,
Where civil blood makes hands unclean.
From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-crossed lovers take their life,
Whose misadventure piteous overthrow
Doth with their death bury their parents' strife.
The fearful passage of their death-marked love
And the continuance of their parent's rage-
Which but their children's end, naught could remove-
Is now the two-hours' traffic of our stage;
The which if you with patient ears attend,
What here shall miss, our toil shall strive to mend.
(Acto I, escena i)

Este Coro es un paradigma de la función explicativa porque relata el conflicto familiar que marca de manera transversal los acontecimientos en torno a los amantes presentes en la obra y, con ello, crean una atmósfera dramática en torno a los protagonistas que aparecen después y se enamorarán en el transcurso del desarrollo de la tragedia.

En este intento de apelación al público, aparece también el soliloquio como el procedimiento de mayor uso en el teatro isabelino que permitía una especial compenetración del público con la actuación del personaje, a través de un parlamento que abría una dimensión interna y personal que se compartía deliberadamente y con fines argumentativos hacia la audiencia.

(...) may fairly stand as representative of a whole class of allusions whose point lay in the fact that they allowed the dramatist to stress the intimacy of audience and actors while preserving inviolate the dramatic distance necessary to the life of the illusion. (Richter, 62)

Al respecto cabe señalar que la autora menciona al soliloquio como parte de los recursos que apelan al público, pero más en profundidad este ha tenido una función particular en el desarrollo del lenguaje dramático y que sirve para explicar por qué es parte de la construcción de la ilusión dramática. Tal como se verifica en *The Theory and Analysis of drama* (1991) de Manfred Pfister, para quien el soliloquio tiene una función mediadora en tanto que sirve como un intermediario o puente entre la intimidad del personaje dramático y el mundo real, y aquí se encuentra su valor 'meta', entre escenas y escenas, el pasado y el futuro, etc:

Finally, on top of all these mediating functions, the soliloquy also serves reveal functions of structural and formal kind: it can form a bridge between two separate scenes, thus preventing the break in the action caused by an empty stage; as an entrance or exit soliloquy it can look forward to or summarise future developments in the plot, and in all positions it can be used to slow down the action and create an element of reflective distance. (Pfister, 132).

En relación a lo anterior, sería paradigmático el famosísimo soliloquio de Hamlet, en la primera escena del Acto III de la tragedia homónima, que permite al espectador acceder a una reflexión profunda por parte del personaje, en la cual emerge el verdadero contenido de la crisis interna que vive y que permite conectarla con la desestabilización del

orden de Dinamarca que implica, por extensión y vínculo texto-contexto, una crisis del mundo del renacimiento inglés¹⁹.

En síntesis, estos recursos necesarios para mantener el desarrollo y el entendimiento de la obra, atraen una larga tradición del teatro inglés que buscó estrategias para asegurar una eficiente relación del espectador con el mundo ficticio del drama, en un movimiento que describimos como doble: mientras que por un lado envolvía al espectador en la ficción, a la vez, lo distanciaba evidenciando las diferencias y similitudes entre la obra dramática y la vida real²⁰.

¹⁹ Además, en la obra de Shakespeare existen soliloquios con función explicativa del argumento y explícitamente apelativos al público, como el de Leontes en *The Winter's Tale* (1611):

LEONTES

And many man there is, even at this present,

Now while I speak this, holds his wife's by th' arm
That little thinks she has been sliuc'd in's absence,
And his pond fish'd by his next neighbor –by Sir Smile,
His neighbor.

(Acto I, escena ii)

²⁰ Por ejemplo, en la tragedia *Anthony and Cleopatra* (1608), se requiere de una gran cantidad de parlamentos que contextualicen al espectador sobre la acción dramática que acontece paralelamente en Alejandría y en Roma, en un constante contrapunto entre Antonio, Cleopatra y César. Como la escenografía del teatro isabelino era fija, este salto geográfico solo podía hacerse verbalmente en el diálogo de los personajes. Con esta situación se ejemplifica aquello que denominamos como 'doble movimiento' de envolver y distanciar: mientras que los personajes 'dicen' donde están para crear las condiciones ficcionales esperadas para la representación, envolviendo al espectador en el argumento, se evidencia que esto no es más que una construcción lingüística que llama a la imaginación y que, en la realidad, nada cambia, no es ni Alejandría ni Roma, por lo que se produce un segundo momento de distanciamiento al comprobar que es una mera ilusión dramática. Para ello, Shakespeare utiliza una gran cantidad de personajes mensajeros, quienes transmiten información desde un lugar a otro. Este tipo de personajes tiene una larga tradición en la historia del drama que se retrotrae a la tragedia y comedia antiguas, y aportan información importante para el desarrollo de la acción, como en *Edipo Rey* (430, a.C) de Sófocles cuando el mensajero llega desde Corinto trayendo noticias sobre la muerte del Rey Pólipo y la consecuente elección de Edipo en su lugar como monarca, información que resolvería el enigma de la identidad para el propio Edipo, pero que para el espectador configura parte del esquema de la verdad sobre el personaje que se está poniendo en escena. Cfr. Ruth Scodel: *La Tragedia griega: una introducción* (2010). Así por ejemplo la función del mensajero la ya mencionada obra *Anthony and Cleopatra* (1608) en el primer acto es traer noticias a Alejandría sobre la muerte de Fulvia, esposa de Antonio, y sus consecuencias políticas en Roma:

MESSENGER:

Fulvia thy wife first came into the field (...)
Ay, but soon that war end, and the time's state
Made friends of them, jointing their force 'gainst
Caesar,
Whose better issue in the war from Italy
Upon the first encounter drave them.

(Acto I, escena ii)

Parlamento que agrega información importante para la acción dramática que el espectador no ve, puesto que es una noticia pasada ocurrida en Roma y cuyas consecuencias abarcan a todo el Imperio. De este modo, el diálogo del Mensajero 'crea' la ilusión de un espacio dramático más allá del presente de la representación que

Entonces, el posicionamiento de Righter va un paso más allá sobre la propuesta de Abel, quien planteaba la cualidad del metateatro para exponer la ‘imaginación dramática’, presentando personajes cuya existencia dramatizada servía como símil a la vida real. La autora, tomando en consideración las condiciones de representación del teatro isabelino, demuestra que estos procedimientos servían para afianzar la mirada del público en la ficción dramática, pero también, para apreciar su profunda distinción con la realidad, en una especie de ‘mirada doble’ sobre lo representado. En otros términos, el espectador advierte cómo se construye la obra dramática a través de sus mecanismos verbales y escénicos gracias a los cuales participa de la ficción, vive el proceso del argumento, pero esta mirada también sirve de contrapunto para examinar las diferencias entre la ficción y la realidad. Entonces, la exposición de la imaginación dramática y sus mecanismos de producción, ya no sería un género, como piensa Abel, sino más bien un conjunto de procedimientos dramáticos y teatrales que caracterizan a un particular tipo de obras que se presentarían en épocas determinadas de la historia del drama.

La ‘idea de la obra’ dramática propia del período isabelino, bajo la mirada de Anne Righter, se condensa en la metáfora de la obra dramática que compara al mundo con un gran escenario, resultado de una larga herencia que se sitúa ya en la Antigüedad, sobre la cual los dramaturgos isabelinos trabajaron en la producción de procedimientos capaces de significar dentro y fuera del drama.

Así, la metáfora del ‘mundo como teatro’ se convierte en el motivo por excelencia del contexto del Renacimiento inglés y alude al poder que tiene la representación dramática de mostrar la naturaleza de la vida humana situada en una doble posición: espectadores y dramaturgos. En este sentido, la propuesta de Righter sirve como base para fundamentar la importancia de la presencia y capacidad de interpretar roles, puesto que el mundo concebido como un gran teatro dominado por fuerzas jerárquicamente superiores explica los dos diferentes ‘roles’ que cada ser humano cumple, al mismo tiempo espectador y personaje, idea que relaciona el actuar humano con las vidas de los personajes del drama, así como el propio Hamlet.

envuelve al espectador y lo conduce a imaginar a Roma y todo el Imperio, pero que a la vez, se exhibe como ficción al ser una creación de lenguaje que apela a un imaginario y no a un territorio real.

Esta metáfora condensa el poder de la ilusión dramática concebida a partir del fenómeno que ocurre en un tipo especial de obras, como las de William Shakespeare, capaces de metaforizar la existencia humana en términos de existencia dramática. Righter plantea:

His plays metaphors represent moments of time which belong quite naturally to the context of drama, and yet seem to reach out in the direction of a world beyond. Quite ambiguous with respect to the degree of exterior awareness which they imply, they contrive to suggest a certain communication with the audience at the same time that they affirm the basic independence of the play (Righter, 75).

Con ello, la autora hace un aporte fundamental para la crítica shakesperiana, al anunciar la necesidad de vincular estrategias dramáticas, como la metáfora del mundo como teatro, como parte fundamental, ya no de un autor que inaugura un género, sino como parte neurálgica de un contexto que se entiende a sí mismo en términos dramáticos y teatrales:

Most important of all, beyond these specific habits lay a profound awareness of the play metaphor which seems to have been one of the characteristics of the period. In sermons and song-books, chronicles and popular pamphlets, Elizabethans were constantly being reminded of the fact that life tends to imitate the theatre. Comparison between the world and the stage were so common as to become, in many instances, almost automatic, an unconscious trick of speech. (Righter, 83)

Por tal motivo, la metáfora referida adquiere una potencia explicativa del contexto de producción sin precedentes en la historia del drama, ya que corresponde a una nueva actitud de apelación a la audiencia en la que los dramaturgos enfatizan las similitudes entre espectadores y personajes, dramaturgos y espectadores, etc.

Sin embargo, el análisis que la autora propone para las obras hace énfasis en los recursos que ponen de manifiesto las similitudes entre el drama y la vida en virtud de la metáfora del mundo como teatro, pero no se hace cargo de los efectos que estos recursos

podrían tener en el contexto de producción de las obras estudiadas. Si bien, como aporte este texto inserta los procedimientos metateatrales dentro de una larga tradición en la historia del drama, no logra tomar en cuenta el sentido que estos procedimientos podrían tener en una propuesta de interpretación que vincule texto y contexto de producción, dejando con ello la puerta abierta para futuras publicaciones.

➤ **James Calderwood: metadrama, teatro y vida.**

Posteriormente, los trabajos de James L. Calderwood: *Shakespearean Metadrama* (1971) y *To be or Not To be: Negation and Metadrama in Hamlet* (1983), retoman las consideraciones de Lionel Abel en torno al ‘metateatro’. Para Calderwood el término se habría utilizado en la crítica literaria para denominar al género que muestra la disolución del límite entre las obras dramáticas como un trabajo artístico autocontenido y la vida, es decir, obras que juegan con la ficción y la realidad.

La definición anterior le resulta limitante en relación al rendimiento que el concepto puede tener en el corpus de William Shakespeare, atendiendo a la complejidad y multiplicidad de temáticas y recursos dramáticos expuestos en ellas. Por esto, Calderwood intentó aportar en las múltiples lecturas críticas del ‘Hamlet metateatral’ que abundaban en su época, lo que significa que su texto se plantea como una proposición crítica de los trabajos de Lionel Abel y Anne Righter.

Para Calderwood, el ‘metadrama’ subsume la noción de ‘metateatro’, porque da un paso más allá en la relación entre ficción y realidad, para abogar por un vínculo entre el arte, el lenguaje, los géneros dramáticos, el teatro y su relación con la verdad y el orden social, relación que se manifestaría paradigmáticamente en la obra de Shakespeare:

The more general argument of this book is that Shakespeare’s plays are not only about the various moral, social, political, and other thematic issues with which critics have so long and quite properly been busy but also about Shakespeare’s plays. Not just “the idea of the play”, as Anne Righter’s fine book of that title, but dramatic art itself—its materials, its media of language and theater, its generic forms and conventions, its relationships to truth and

the social order –is a dominant Shakespearean theme, perhaps, his most abiding subject (Calderwood, 5).

La complejidad, entonces, del ‘metadrama’ radicaría en su capacidad de vincular la forma y el contenido de la obra con los procesos históricos de su contexto, relacionando la estructura estética de la obra y la estructura social de su momento de producción que se manifiesta como el asunto más relevante que cruza la dramaturgia shakesperiana.

Esta técnica de composición dramática se concreta en el uso recurrente de la metáfora de la ‘vida como un drama’, que no solo sirve para esclarecer las experiencias de los personajes, sino también para iluminar el significado de la existencia de los espectadores que también tenía alcances dramáticos. Por lo tanto, esta metáfora es recíproca hacia el drama mismo y, luego, a la vida, con poder de explicación sobre aquellos significados más profundos de ambos.

En suma, el ‘argumento de la obra’, y ya no una ‘idea de la obra’ como para Righter, es mucho más que el drama exponiéndose a sí mismo como creación artística, mostrando los procedimientos verbales y, por lo tanto, de la acción dramática que lo sustenta, sino que, además, hay una intención autorial de dar cuenta de las similitudes entre la obra y la vida, entre la estructura del drama y el orden social, entre la verdad de la obra y la verdad fuera de esta:

(...) The “argument of the play” can make no special claim to thematic priority, nor should it. Far from representing itself as “the” final and somewhat ulterior meaning of the play, as it might if it were allegorically inclined, the metadramatic argument, though sufficiently distinctive to take a coherence and visibility of its own, is nevertheless merely another of those infinite seallike side of the Shakespearean dramatic form. (Calderwood, 18).

La perspectiva de análisis de Calderwood se centra en dos componentes centrales del drama: el lenguaje y, en relación a ello, la acción dramática, de ahí que prefiere cambiar el ‘metateatro’ de Abel, por ‘metadrama’. Para demostrar el modo en que opera el metadrama plantea que muchas de las obras de Shakespeare contienen algunas *play within a play* en las que los personajes manipulan la ilusión dramática. Por ejemplo Edgar como *Poor Tom* en

King Lear (1606). Pero además, concluye que el tratamiento de la acción dramática es fundamental para facilitar el modo en que el drama se ‘funde con la vida’, por lo que da cuenta de cómo muchas obras del dramaturgo inglés presentan una estructura dramática doble; es decir, dos niveles de acción dramática unidos en una estructura compleja. Así, por ejemplo, el problema de la bastardía tratado en obras como *King Lear* (1606), *Henry IV*(1600), *Henry VI* (1592), o los problemas con la nobleza en *The two Gentleman of Verona* (1623) o *Romeo and Juliet* (1597), funcionan como un ordenamiento jerárquico interno de la estructura dramática que se ‘funde’ argumentalmente con los problemas del mundo isabelino. De tal modo que estas obras exponen su propio nivel jerárquico para dar cuenta de sus profundas similitudes con la vida²¹.

En este sentido, para el autor es central que las obras dramáticas presentan momentos de *self-reflection*, en las que se exhiben dentro de la ficción algunas discusiones o problemáticas relacionadas con las cualidades estéticas de la obra misma. Pero esto no sucedería con el fin *metapoético* de reflexionar sobre los patrones compositivos de su tiempo como lo planteado por Abel o Righter, sino más bien, para dar un paso más allá y ‘fundirse’ con la vida misma.

De este modo, en su texto publicado años más tarde *To be or Not To be: Negation and Metadrama in Hamlet* (1983), Calderwood revisita la interpretación del “Hamlet metateatral” para agregar algunos puntos que pasaron desapercibidos en la lectura de Abel y que se refieren en específico a un análisis metadramático de ciertas convenciones estéticas del drama y del teatro de la época isabelina que aparecen mencionadas por boca de los personajes de la obra:

“If Shakespeare’s play as I have just said is form-conscious, it is also as many have said theater-conscious. A touring stage company suddenly appears in

²¹En este sentido, la preocupación por la cuestión genérica de las obras de Shakespeare, que ha sido muy discutida por la crítica, y retomada por Abel quien postula el vuelco desde la tragedia al melodrama en el caso de *Hamlet* (1609), quedaría subsanado con la teorización de Calderwood quien hace correlativos los dos niveles dramáticos de acción en obras sobre la bastardía, con los niveles jerárquicos de la sociedad que representan: “The elevation in social standing is also an elevation in dramatic form as the Bastard moves from potential subplot participant and the play moves from a hierarchical, two level structure to one conducted on a single plane”, (Calderwood, 17). Reflexión sobre la estructura del drama que daría como resultado una mirada sobre las obras de Shakespeare ya no como problemática desde el punto estructural, sino como una sofisticada construcción argumental de varias líneas de acción que configurarían una unidad, un ‘todo complejo’.

Denmark, allusions are made to the child actors of Shakespeare's day, Polonius retails a catalogue of dramatic genres, a player auditions for Hamlet. Hamlet discourses on styles of acting, "The murder of Gonzago" is performed, and theatrical terms like "act" and "play" are endlessly explored", (Calderwood, 30).

Con su especial atención al lenguaje dramático, Calderwood pretende fundar un nuevo desarrollo en la crítica shakesperiana en el que considera importante el cambio desde el 'metateatro' al 'metadrama' por ser un concepto flexible y suficiente para explicar los procedimientos verbales y de la acción dramática, que sustentan el modo en que las obras del dramaturgo inglés se funden con la vida. En ese sentido, el cambio del término permite centrar la mirada en los recursos dramáticos que se desprenden del texto, a diferencia, además, del trabajo que hacía Righter al tomar en cuenta las condiciones de representación que, al hacer una historia del drama, se escapan del foco de estudio.

En síntesis, Calderwood plantea sobre el lenguaje de la obra de Shakespeare:

Suiting the action to the word, the word of the action; transcending the temporal limitations of the theater; finding a dramatic style that mediates between the corruptions of public speech and the lyricism of pure poetry; discovering the truth and value of drama. (Calderwood, 21)

El aporte de Calderwood, no es solo devolver los estudios sobre William Shakespeare al territorio estrictamente del drama, hecho importante para esta tesis, sino que también sugerir de manera más clara la necesidad ineludible del trabajo con el contexto de producción, pero desde la propia estructura del drama. Lo anterior, está dado porque para el autor, las técnicas dramáticas que constituyen la mirada del drama hacia sí mismo, siempre estarán, en último término, en relación con los procesos estéticos, artísticos, políticos y sociales del contexto que los ha producido. Hecho que se comprueba por el modo en que la reflexión del drama *en* el drama mismo tiene resonancias con las problemáticas centrales de la época isabelina, como ejemplo: la religión, los problemas con la monarquía, la bastardía, los amantes y el matrimonio, etc.

En este sentido, el énfasis de la relación entre la producción de Shakespeare y su contexto de producción queda ya realizado con la propuesta de Calderwood, lo que constituye un paso definitivo para la crítica posterior. Sin embargo, su propuesta de análisis también resulta reductiva por no considerar la virtualidad escénica que es propia de la naturaleza estética de la obra dramática y centrarse solo en los aspectos referidos a los contenidos reproducidos mediante el lenguaje²². Lo que supone una falta histórica hacia la producción dramática de Shakespeare, puesto que todas sus obras fueron concebidas para ser representadas.

➤ **Richard Hornby: drama y realidad**

El último texto que rescatamos en nuestro recorrido bibliográfico es el trabajo de Richard Hornby: *Drama, Metadrama and Perception* (1986), texto en el que plantea su visión acerca de la función metadramática que, según él, es inherente a todo drama, por estar inserto en un sistema drama-cultura en el que las obras ya no serán un mero reflejo pasivo de la realidad sino más bien se convierten en un medio para pensar y aquilatar o examinar la vida.

En su conceptualización, la obra dramática siempre estará reflejándose a sí misma y a otras obras que conforman parte del sistema de la cultura, por lo tanto, ninguna obra reflejaría directamente la realidad, sino más bien utilizaría estrategias semiológicas para conectarse con la vida. En ese sentido, el objetivo ulterior del drama estaría apuntando a su relación en este sistema drama-cultura, en tanto que sus propios constituyentes se cruzan con otros sistemas artísticos de la cultura en general.

²²De este modo, su análisis de las obras *A Midsummer Night's Dream* (1595) o *Richard II* (1597) se centran en los artificios verbales que crean una ilusión dentro de la obra, para el primer caso, y en las dificultades en el lenguaje poético que se expresan por boca del propio Richard, en el segundo estudio. Cfr. James Calderwood: *Shakespearean Metadrama*, (1971), páginas 120 y 149. Del mismo modo, en otro de sus trabajos: *Speech and self in "Othello"* (1987), se centra en el poder expresivo del monólogo para solucionar la controversia en torno a la dignidad de héroe trágico de Othello, debate que había instalado A.C Bradley en la tradición crítica en torno a este personaje. Ante ello, Calderwood concluye: "Perhaps the merger of monologue and dialogue in the speech does justice to Othello's insistence on asserting his distinctive status as tragic hero, which allows him to say the last word himself (...), while at the same time registering his chastened awareness that he is about to become merely words in the mouths of other men, a phrasal link in an endless chain of utterance", (Calderwood, 303).

Así por ejemplo, cada espectador tiene un conocimiento dentro de ciertas convenciones y tradiciones, al igual que el drama posee una historia y una tradición propia que se enlazan con las del espectador en el momento de la representación teatral. Con ello, el dramaturgo siempre es consciente de estar haciendo uso de convenciones dramáticas, teatrales y culturales que el espectador es capaz de reconocer, por lo que todo drama sería metadramático al referir siempre al drama mismo y a la cultura *en* el desarrollo del drama²³.

Para el caso del teatro isabelino, Hornby plantea que la utilización del verso blanco es una ‘técnica de significación mimética’, puesto que, si bien la gente no hablaba de esa forma en la vida real, esto servía para marcar la diferencia entre personajes nobles y personajes de extracción social más baja. Con este procedimiento ocurría entonces un entrecruce de las normas y convenciones dramáticas y las normas sociales que daban como resultado la creación de un método artístico o estético para organizar la realidad. En este sentido, el drama se expone así mismo como creación artística, al presentarse como un espacio donde los personajes desarrollan un habla particular, pero a la vez, permite al espectador dividir a los personajes según una jerarquía que excede al espacio dramático y que dice relación con una convención social manifestada en el espacio teatral y, luego, en la sociedad misma.

Esta lectura del metadrama se corresponde, desde nuestro punto de vista, a los recursos dramáticos que Calderwood plantea en su texto, el lenguaje y la acción dramática, que muestran a la obra como un hecho artístico para evidenciar ciertas problemáticas del contexto de producción. Sin embargo, como la publicación de Hornby se hace en décadas

²³Este uso deliberado de convenciones dramáticas, teatrales y el vínculo con otro tipo de convenciones culturales que el espectador es capaz de reconocer, puede ejemplificarse con el parlamento que inicia la tragedia *Titus Andronicus* (1591):

SATURNINUS:

Noble patricians, patrons of my right,
Defend the justice of my cause with arms.
And countrymen my loving followers,
Plead my successive title with your swords.
I am the first-born son that was the last
That wore the imperial diadem of Rome.
Then let my father's honours live in me,
Nor wrong mine age with this indignity.
(Acto I, escena i)

En este parlamento se ocupa la convención dramático-teatral de un personaje que explica el ‘plot’ o argumento de la obra. A la vez que se explica cómo este argumento dice relación con la historia de Roma, otro nivel de convenciones, para evidenciar, posteriormente, cómo el mayorazgo también es un asunto que perdura como tema conflictivo en la época isabelina. Por lo que existe, siguiendo la taxonomía de Hornby, un entrecruce entre tres códigos o convenciones culturales que convergen dentro de la obra dramática.

posteriores, su enfoque parece mucho más amplio y centrado en los efectos de la relación entre las obras de arte y el medio cultural, con un paradigma que ha superado el estructuralismo.

Así, su postura que vincula al drama y la realidad se sustenta en cuatro axiomas:

Drawing on structuralist and poststructuralist theory, I suggest the following axioms for relating drama and reality:

1. A play does not reflect life; instead, it reflects itself.
2. At the same time, it relates to other plays as a system.
3. This system, in turn, intersects with other systems of literature, nonliterary performance, other art forms (both high and low), and culture generally. Culture as it centers on drama in this way, I shall refer to as the “drama/culture complex”.
4. It is through the drama/culture complex, rather than through individual plays, that we interpret life (Hornby, 17).

Los cuatro axiomas planteados por el autor, sintetizan la propuesta del ‘metadrama’ que supone una relación tácita entre el drama y la realidad. En primer lugar, para Hornby es fundamental que el teatro no es mimético, sino que obra dramática no refleja la realidad, sino que se refleja a sí misma, proyectando su propia estructura que la configura como un ejercicio de ficción. Luego, la obra mediante ciertos procedimientos, se relaciona con otras obras dramáticas, con otras obras literarias, con diferentes tipos de performances y, finalmente, con la cultura en general. Esta estructura que conecta al drama consigo mismo y, a la vez, se abre a la realidad, se convierte en un medio para pensar la realidad misma y organizarla; aquí es cuando se apela a una particular percepción del receptor, al reconocer al drama como ese ‘medio’:

The situation of the audience parallels that of the author. The audience certainly does not sit there testing what it sees moment by moment against its real-life memories. Occasionally, something will occur in the work that triggers such an association, either for an individual audience member or for the whole group, but if anything, such moments are intrusive on the basic

experience of seeing the play, rather than being characteristic of that experience. (Hornby, 18).

Esta idea ya había sido sugerida por Abel, Righter y Calderwood, en tanto que dichos autores privilegiaban la ‘imaginación o ficción’ dramática, como vehículo que permitía evidenciar las similitudes y diferencias con la realidad, para que el espectador pudiera hacer un símil de su realidad circundante, pero no habían llegado al punto de expresar que el drama mismo es el vehículo para pensar la realidad y aquilatarla, aporte fundamental de Hornby en la crítica shakesperiana²⁴.

En suma, Hornby postula que:

A play is “about” drama as a whole, and more broadly. About culture as a whole: this drama/culture complex is “about” reality not in the passive sense of merely reflecting it, but in the active sense of providing a “vocabulary” for describing it, or “geometry” for measuring it” (Hornby, 22)

Con ello, el autor sitúa al ejercicio dramático como un agente activo para comprender y procesar los fenómenos que ocurren en la realidad. De tal modo, que el metadrama no está simplemente siendo un espejo de la realidad, sino más bien, como postula el autor, provee de un vocabulario para describirla y comprenderla. Idea que se relaciona con los postulados de Abel y Righter quienes condensan su teoría en la metáfora del ‘mundo como teatro’, en la cual se hace énfasis en las similitudes entre el teatro y la vida y se ocupa un lenguaje dramático para referirse a la organización social de la época isabelina²⁵.

²⁴Para entender la función explicativa sobre la realidad que el drama ejerce a partir del sistema cultural que lo constituye, Hornby realiza un símil con los efectos que produce el mito en la culturas primitivas: “As with Shakespeare’s play, the myth operate within a vast, interconnected system of mythology, ritual, natural ordering, social structure, cosmology, etc. It is through this system as a whole that the tribe members view the world, enabling them to grasp reality as a whole to develop strategies for dealing with it”, (Hornby, 22). En otros términos, lo que ocurre con el mito es que a partir de las propias convenciones literarias y culturales que lo ve nacer, las que forman un sistema de interrelaciones entre sí, sirve como medio para explicar la realidad por completo, convirtiéndose en un vehículo para desarrollar estrategias que permitan comprender la realidad que lo circunda.

²⁵En relación al modo en que el drama provee de un lenguaje para medir o entender la realidad, mencionábamos que la postura de Hornby se toca con los postulados de Anne Righter. La autora da testimonio del uso de un vocabulario dramático, propio de tragedias del último grupo de las escritas por

El aporte de Hornby es ampliar la mirada del metadrama y relacionarlo con otros hechos estéticos y con la cultura en general, así como también proponer el rol activo que el drama cumple como agente que permite una reflexión sobre la construcción y organización de la realidad.

En síntesis el drama adquiere, con la teoría de Hornby, un rol activo en cuanto provee de un vocabulario o una ‘geometría’ para medir y evaluar la realidad, lo que hace necesaria la mirada sobre la realidad circundante de la producción dramática misma, en tanto que la vinculación entre la obra dramática y su contexto se produce de manera inherente ya que el drama, en su rol activo, se presta como medio y vía para comprender la realidad misma. Por lo tanto con esta última teoría instalamos la clara necesidad de estudiar el contexto del renacimiento isabelino para entender los procesos de vínculo entre las obras y el período que las ve nacer, tomando en cuenta el rol activo sobre la realidad propuesto por Hornby que se condice con la importancia de las representaciones teatrales en el tiempo de Shakespeare.

Posteriormente, en su texto, el Hornby describe cinco variantes instrumentales a través de las cuales se expresa el metadrama en las obras, estas categorías son: 1) *The Play within a Play*, 2) *The Ceremony within the Play*, 3) *Role playing within the Role*, 4) *Literary and Real-life Reference within the play*, 5) *Self Reference*²⁶. Cada una de esas variantes de lo metadramático serán explicadas en el apartado siguiente, en donde realizaremos un detalle de los conceptos con los cuales analizaremos las obras del corpus que compone esta tesis. Lo importante hasta ahora, es consignar el aporte conceptual de Hornby, así como también evidenciar que es su clasificación la que nos permitirá trabajar y precisar ciertas cuestiones teóricas en relación a nuestra propuesta de análisis en torno a la reflexividad.

Shakespeare: *Henry VI* (1691), *Titus Andronicus* (1591), o *Richard III*(1593), en otro tipo de literatura no dramática. Así, se pueden rastrear desde el siglo XVI y muy fuertemente en el siglo XVII, el uso de términos como: ‘act’, ‘scene’, ‘tragedy’, ‘perform’, ‘part’, y ‘play’, fuera del uso estrictamente dramático. Este rastreo filológico permite respaldar la postura de Hornby y que pondremos en práctica en el apartado de análisis de las obras de nuestro trabajo.

²⁶Hemos decidido conservar los títulos de las variantes instrumentales planteadas por Hornby en inglés para respetar la expresividad y las connotaciones que cada uno de estas posee en su lengua original.

2. Reflexividad dramática

En el marco de las teorizaciones revisadas fundadas por el texto de Lionel Abel, el metateatro y el metadrama fueron abordados casi como un ejercicio preciosista típico de la dramaturgia de William Shakespeare, una marca de autor o una muestra de su época. Se pensó como un lugar común, un cliché dramático propio del Renacimiento y Barroco, como un juego que atraía a los espectadores de la época, pero no se le dio al contexto de producción una importancia como núcleo de significado para la interpretación de las obras. Es más, los conceptos utilizados son insuficientes y mecánicos porque se limitan a referir a recursos o patrones de composición típicos de una época, sin atender a la función, sentido y finalidad que cumplen tanto al interior de la obra como en su proyección a la realidad.

El giro decisivo necesario para superar este enfoque teórico se encuentra en los trabajos de Anne Righter y James Calderwood, quienes sugieren un vínculo estrecho entre la estructura y los recursos utilizados en las obras y algunos antecedentes históricos importantes de la época isabelina que se pueden agrupar en la metáfora del mundo como teatro y en la interpretación de roles. En este fundamental aporte, James Calderwood se hace parte de la necesaria alusión al contexto de producción anunciada por su predecesora. La complejidad de su noción de 'metadrama', radicaría en la capacidad de vincular la forma y el contenido de la obra con los procesos históricos de su contexto, relacionando la estructura estética de la obra y la estructura social de su momento de producción que se manifiesta como el asunto más relevante que cruza la dramaturgia shakesperiana. Idea que, finalmente, decanta en la propuesta de Hornby, para quien todo drama está en un constante diálogo con aquello que llama sistema drama/cultura, en el que el drama tiene un rol activo que sirve para modelar y pensar la realidad.

Sin embargo, ninguna de las teorizaciones anteriores propone un método certero capaz de agrupar en una sola interpretación la presencia y sentido de los recursos metadramáticos y meateatrales, los géneros del drama, las condiciones de representación, el texto y el contexto, todos ellos elementos que los autores sugieren como parte de sus trabajos, pero que no decantan en una interpretación de la obra del autor inglés.

Entonces, tomando en consideración el giro de la crítica shakesperiana que sugiere la importancia de una fuerte impronta contextual en la composición dramatúrgica del autor,

proponemos la necesidad de un nuevo enfoque teórico que explique la presencia y sentido de las diversas estrategias ‘meta’ como parte de una propuesta de interpretación que aúne texto y contexto de producción en un intento de determinar los mecanismos de producción de ficción y su vínculo con la realidad. Así, el ‘giro reflexivo’ que proponemos toma como base teórica la revisión bibliográfica realizada hasta este momento y se propone superarla mediante el ejercicio de agrupar todos los elementos que en los textos analizados quedaron no tratados o vistos de manera insuficiente. Con ello, nuestra propuesta de análisis comprende una mirada nueva sobre la obra de Shakespeare que emerge de un estudio crítico en relación al trabajo de los teóricos de la mitad del siglo pasado en Europa y Estados Unidos.

De este modo, consideramos que los estudios sobre metadrama y metateatro requieren de una nueva revisión capaz de agrupar y unir los diferentes enfoques que revelen una nueva forma de leer las obras, ya que son insuficientes y mecánicos y no sirven para explicar de manera cabal los fenómenos estéticos presentes en la obra del dramaturgo inglés y su necesario nexo con su contexto de producción, el cual también requiere de una nueva revisión. Por ello, en el marco de esta tesis, proponemos centrarnos en el estudio de un nuevo enfoque teórico que denominamos “Reflexividad dramática”.

Para explicar este posicionamiento teórico, debemos partir de la premisa fundamental que entiende la obra dramática como una obra literaria perteneciente al género dramático, organizada desde el modo presentativo y constituida por el lenguaje dramático que produce sus contenidos –acción, personaje, conflicto, tiempo y espacio–, cuya virtualidad escénica está inscrita en su discurso. Con ello, establecemos la distinción entre drama y teatro, asumiendo este último como un fenómeno integral que contiene al drama así como otros vehículos significantes. El estudio de la reflexividad en el drama, implica considerar la praxis teatral como un ejercicio que incide naturalmente en la configuración y constitución del discurso dramático, en la medida que son textos escritos pensados para su representación en el marco de una comprensión del teatro como un fenómeno colectivo y significativo dentro de las prácticas sociales. Así, en el marco del Proyecto FONDECYT N°11130269 “Estudio de la reflexividad en el drama antiguo y moderno”, en el cual se enmarca esta tesis, entenderemos la reflexividad dramática como:

Una estructura subyacente a la obra dramática que evidencia su condición de artificio a través de estrategias pragmáticas – metadramáticas y metateatrales– en tanto el objeto de estas es el drama mismo y su objetivo es el distanciamiento crítico-reflexivo sobre los modos de producción de la ficción y la realidad. De esta suerte, se suscita en el destinatario una reflexión crítica sobre la naturaleza e identidad del contexto en que se sitúa, una reflexión acerca de las condiciones, modalidades y formas en que la realidad empírica se sustenta y organiza.²⁷

Esta definición supone estudiar obras que se muestran como creaciones artísticas, no para cerrarse sobre sí mismas, sino más bien para abrirse a la realidad cuestionándola y problematizándola. Para lograr el necesario distanciamiento crítico reflexivo, detectamos la presencia de estrategias o procedimientos pragmáticos en dos niveles: las estrategias metadramáticas, referidas a la dimensión textual de la obra, como las referencias literarias, las referencias a la vida real, la obra dentro de la obra, la autoconciencia y juego de roles, pudiendo estas últimas dos variedades operar en dos niveles de realización distinta y con un significado diferente, en el drama y en el teatro. Y, además, las estrategias metateatrales que enfatizan la dimensión escénica, mostrando la representación como juego mimético a través de la teatralización. Dichas estrategias son parte de las variantes que propone Hornby en el texto referido en el apartado anterior, por lo que, al explicarlas, retomaremos parte de su taxonomía.

A continuación listaremos un conjunto de estrategias relevantes para el estudio del corpus de William Shakespeare que pueden aparecer en casos aislados o varias en conjunto. Dejamos en claro que estas no son todas las estrategias listadas y estudiadas como parte del estudio de la ‘reflexividad dramática’, sino una selección de aquellas que consideramos son operacionales para el posterior ejercicio de análisis e interpretación que realizaremos en las obras de Shakespeare.

Así, las estrategias a trabajar son:

²⁷La definición citada, así como toda la argumentación a la que referimos en este apartado, corresponden al proceso y resultados de investigación del proyecto FONDECYT N °11130269 “Estudio de la reflexividad en el drama antiguo y moderno”, cuya investigadora responsable es la Dra. Carolina Brncic. La presente tesis adscribe a los preceptos teóricos de la ‘reflexividad dramática’ y sus estrategias y, en específico, se enmarca en el tercer año del Proyecto dedicado al estudio del drama isabelino y barroco español.

- **Autoconciencia de rol y juego de rol (rwr):** En primer lugar es necesario recordar la noción de ‘rol dramático’ que entenderemos desde la acepción de Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* (1996): “Como tipo de personaje, el rol está vinculado a una situación o a una conducta general. Por ello no posee ninguna característica individual, sino que reúne, en cambio, varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o de una clase social (el rol del traidor, del malo, etc). En este sentido Greimas emplea el término técnico de *rol* en el marco de tres niveles de manifestación del personaje (*actante, actor, rol*) (...) El rol es una “entidad figurativa animada, pero anónima y social (GREIMAS, 1970: 256). Es el lugar donde el código actancial abstracto pasa al personaje y al actor físico de una representación concreta. Funciona por lo tanto como bosquejo de la búsqueda del personaje definitivo (*gestus*)”. (Pavis, 432).

En ese sentido, la estrategia de autoconciencia y juego de rol ocurre cuando un personaje es autoconsciente de ser una creación dramática, una función dentro de un conflicto y/o deliberadamente actúa más de un rol dramático o teatral, es decir, adquiere más de una función dramática en el marco del desarrollo de la acción, más allá de que el mismo personaje sea interpretado por el mismo actor.

En relación a *Role playing within the Role (rwr)*, Hornby precisa que es una variante que no se da de manera aislada en la obra dramática, sino que más bien -al igual que el resto de las variantes de lo metadramático-, conforman parte de la estructura de la obra. Este recurso es parte de la tradición literaria en general, en relación al drama, su historia se remonta al drama Antiguo, específicamente en *Tesmoforias*(411 a.C) de Aristófanes y *Las Bacantes* de Eurípides (409 a.C). Pero es en la obra de Shakespeare que se convierte en un caso paradigmático en obras como *Hamlet* (1609), *The Merchant of Venice*(1600), *Othello* (1603)²⁸, entre otros. Y

²⁸Como Mnesiloco en el rol de mujer en *Las Tesmoforias* (411 a.C) de Aristófanes, Dioniso en el rol de extranjero en *Las Bacantes* (409 a.C) de Eurípides, Hamlet director de escena o dramaturgo en la tragedia del mismo nombre, Portia como Baltasar en *The Merchant of Venice* (1600), o bien, Iago como dramaturgo en *Othello* (1603).

continúa conformando parte de la tradición dramática con Calderón, Molière, Ibsen. Pirandello o Strindberg²⁹.

En la taxonomía de Hornby, este recurso permite abordar cuestiones sobre la identidad humana y es un medio para delinear personajes, mostrando no sólo su identidad, sino también lo que quisieran ser. Es en el drama donde la noción de rol encuentra una actualización mucho más potente puesto que es aquí donde existe la posibilidad de papeles representados por actores y se expone de manera mucho más clara la duplicidad entre lo que un personaje es y lo que pretende ser. Según Hornby, aquí se encuentra uno de los más importantes engaños metadramáticos a la audiencia: un personaje jugando a interpretar un rol, a la vez que ese personaje mismo y el rol que juega, son interpretados por un actor. Al respecto, Shakespeare sería el que más gusta de poner estos juegos en escena, por ejemplo, cuando pone a personajes masculinos interpretando roles femeninos, considerando que en la representación teatral isabelina solo se ocupaban actores hombres, o bien, viceversa, roles femeninos interpretando a hombres, en los cuales el engaño puede ser aún mayor. Este juego que se despliega en los dos niveles, metadramático y metateatral, está en función de la construcción, estructuración y posterior desorganización y desorden del mundo que es parte característica las obras del dramaturgo inglés. Por ello, esta estrategia reflexiva es la más importante en el marco de esta tesis, porque permite apreciar la estructura del drama y conectarla con su contexto de producción al mostrar personajes que problemáticamente interpretan más de un rol en la rígida estructura del mundo, tanto al interior como fuera del drama mismo.

En directa relación con lo anterior, Hornby señala que el *Role within the role play* siempre está en relación con el problema de la identidad humana, los *múltiples yo* que son propios de la existencia moderna y, además en relación a la identidad de

²⁹ Así por ejemplo, en *Mojiganga de Juan Rana en la Zarzuela* (1660) de Pedro Calderón de la Barca, se exhiben los problemas identitarios de Alfeo que actúa como Juan Rana, o bien como “nube de mojiganga”. En Molière, la comedia *Les précieuses ridicules* (1659), La Grange y Du Croisy ocupando a sus criados, Mascarille y Jodelet, quienes enviándose en los roles de marqués y vizconde, respectivamente, entran en la casa de las preciosas y se hacen pasar por importantes jóvenes galantes de París. El personaje Peer Gynt de la obra homónima de Ibsen (1876), quien teoriza acerca de la identidad humana y su símil con la capas de una cebolla: como las cebollas tienen muchas capas y no cueco, Gynt dice tener muchas identidades con las cuales puede desenvolverse en el mundo que se transforma en un escenario. En *Enrique IV* (1922) de Pirandello, el Rey Enrique actúa el rol de un rey medieval simulando locura, o bien, en *El Ensueño* (1902) de Strindberg los personajes tienen multiplicidades identitarias y terminan en la evaporación.

género, dentro de la cual la capacidad de interpretación de roles se convierte en una exploración de posibilidades. Más allá, Hornby plantea que esta variante: “is a device for exploring the concerns of the individual. This is not the individual in isolation, however, but in relation to his society” (Hornby, 85), de modo tal que la reflexión en torno al individuo y la sociedad se vincula con una función específica del teatro: “theatre exists as a device to enable us to redefine it teaching us how to play roles and, equally important, how and when to drop them” (Hornby, 85).

Además, es necesario considerar que tanto actores como espectadores en algún sentido son roles en la experiencia teatral, encontrando en este espacio la posibilidad de hacer caer sus identidades regulares y explorar otras nuevas. Por lo que el autor más allá está revalorizando la función del teatro en el seno de lo social, como un espacio de revisión y examen de asuntos centrales en la experiencia humana, en este caso, de la identidad:

Theatre, in which actors take on changing roles, has, among its many other functions, the examination of identity. For the individual, theatre is kind of identity laboratory, in which social roles can be examined vicariously. In a safe environment, detached from everyday reality, the audience member can forget his own identity for a while, and identify with the characters he sees. (Hornby, 71)

Lo anterior supone, además, un espectador que cumple un rol en el marco de la situación particular de representación teatral, cumplen múltiples roles³⁰: “Both performers and audience members are in a sense “actors” in the theatrical experience, dropping their regular identities and trying out new ones”, (Hornby, 71). Pero a esto podríamos agregar que en su vida fuera del teatro, el actor y el espectador, en tanto seres humanos también cumplen roles dentro de la estructura

³⁰ Hornby propone tres categorías de la variante metadramática *Role Within the Role play*: a) cuando se produce voluntariamente: la que considera la más metadramática de toda porque expresa voluntad de un personaje en transformarse en un rol dramático determinado. b) cuando se produce involuntariamente, ya sea por debilidad del personaje, por motivos externos a su voluntad o por ambas. Y c) cuando ocurre una transformación alegórica, por ejemplo, en relación a algún rol de la tradición literaria o religiosa, se puede producir de manera voluntaria o no. Cfr. Richard Hornby: *Drama, Metadrama and Perception* (1986), páginas 73-74.

del mundo. Es el caso de los personajes shakesperianos que se visten en escena de otro personaje, que crean una nueva identidad para lograr sus fines y demuestran conciencia de estar interpretando un personaje y actuando en una representación cuyo conflicto se sitúa en un mundo igual de jerárquico que el mundo real, por lo que la experiencia de los roles dramáticos y teatrales adquieren un nuevo sentido.

- **La obra dentro de la obra (o pwp):** siguiendo la taxonomía de Hornby, la presencia de obras dramáticas dentro de la misma obra estaría ampliamente documentada por la crítica literaria más allá del texto fundacional de Lionel Abel citado ya en nuestro trabajo³¹. Se presentarían en dos variantes diferentes; en primer lugar al del tipo *insert type*: inserta o incrustada, en la cual la obra interna es secundaria, una representación aparte de la acción principal, pero con diferentes grados de relación entre ambas. Por ejemplo, “la ratonera” en *Hamlet* instancia que como mencionábamos, facilitaba la adopción del rol de dramaturgo por parte del protagonista. Pero, además, encontramos en el corpus del autor otras obras o más bien representaciones dentro de la representación, como por ejemplo, pequeños parlamentos que los personajes se aprenden y deben reproducir, ceremonias de entronización fallidas e irónicas, matrimonios, etc. El segundo tipo de *pwp* son las *framed type* o enmarcada, en la cual la obra interna es primaria y la otra es una estrategia de marco, como por ejemplo *The Taming of the Shrew* (1623), obra cuya acción principal es tributaria de un marco inicial que, a modo de *Introduction* es utilizada para agasajar y darle la bienvenida a Lord Christopher con una historia sobre el matrimonio obligado de la hija mayor de Baptista, la fiera Katherine. Este recurso o estrategia tiene una fuerte repercusión en el teatro renacentista inglés y el mismo Hornby documenta la presencia de pwp de ambos tipos en obras de Lyly, Greene, Marlowe, Webster, Marston, Middleton, Peele, Beaumont, Drayton y

³¹Los textos que sustentan la documentación de Hornby corresponden a la línea de estudios sobre metadrama y metateatro tratada anteriormente, pero exceden el marco de los estudios sobre Shakespeare, aún cuando la obra del autor inglés es un referente obligado en cada uno de dichos trabajos. Así, los preceptos teóricos de Robert J. Nelson, *Play within a Play* (1958); James. L. Calderwood, *Shakespearean Metadrama*(1971); Robert Egan, *Drama Within Drama*(1975); Sidney Homan, *When the theatre Turns to Itself* (1981) o June Schueter, *Metafictional Characters in Modern Drama* (1979), componen el grupo de autores de la denominada *crítica meta* en los estudios del drama que han caracterizado y completado el concepto de *play within a play*, así como ampliado su utilización a corpus de obras más allá de Shakespeare.

Rowley. Entre ellos, dos casos serían los más representativos, por un lado Thomas Kyd con su *The Spanish Tragedy* (1587)³² quien sería uno de los fundadores de la utilización de este mecanismo, y por otro, todo el corpus de Shakespeare que está plagado de pwp de diferentes naturalezas dramáticas, por lo que sería el exponente que con mayor soltura ocuparía el procedimiento en sus obras³³.

Lo esencial en este recurso metadramático es que el espectador sea capaz ver doble, es decir, que reconozca la duplicidad y complejidad del modo de construcción de la acción dramática sustentada en el uso de dos o más líneas de acción que constituyen obras dentro obras, representaciones dentro de obras o ceremonias dentro de obras:

The theatre audience accepts such devices because they are use to them, noticing no strong shift in the mode of representation. Again, they do not feel as if they are seeing double, through on level of performance into another. (Hornby, 35)

En otras palabras, deben haber nítidamente dos niveles de performance distinguibles:

In sum, for a play within a play of either the insert of framed type to be fully metadramatic requires the other play have characters and plot (although these may both be very (sketchy)); that these in turn must acknowledge the existence of the inner play; and that they acknowledge it as a performance. In other words, there must be two sharply distinguishable layers of performance. (Hornby, 35)

³²En *The Spanish Tragedy* (1587) de Thomas Kyd, estamos en presencia de una pwp de tipo enmarcada, en esta, Don Andrea y Revenge, como parte de un argumento primario en relación al hombre difunto que clama por venganza, observan la acción central de la obra que, en un argumento secundario, pero relacionado con el anterior, se produce el asesinato de Balthazar a manos de Bel-impería. Con ello se ejecuta la venganza de Don Andrea quien murió a manos de Balthazar, hijo del Rey de Portugal, dejando a Bel-impería, sobrina del Rey de España, su amada.

³³Algunos de los tipos de pwp listados por Hornby demuestran la fuerte repercusión de este recurso o estrategia como patrón compositivo en el corpus de Shakespeare: "This is greatly expanded, however, if we include nondramatic performances like masques in *Love's Labour's Lost*, *As You Like It*, and *The Tempest*; the apparitions and show of kings in *Macbeth*; the dumb shows in *Pericles*; the dream sequences in *Richard III*, *Pericles*, *Cymbeline*, and *Henry VIII*; the pageantry in *Troilus and Cresida* and *Richard II*; and the songs that occur in almost every play", (Cfr. Richard Hornby: *Drama, Metadrama and Perception* (1986), página 36).

A través de esta ‘mirada doble’, afirma Hornby, el espectador comprende que así como en la existencia de los personajes se pueden desarrollar representaciones que ponen en exhibición la construcción y el poder de la ilusión, en la vida real también nos desenvolvemos en un mundo que puede ser ilusorio e incluso falso. Por ello, de manera más profunda, el uso de pwp permite proyectar la experiencia teatral a la vida real como medio para *calibrarla*. Por ende, el espectador podría apreciar cuánto de ilusorio tiene su propia realidad, lo que en el marco de esta tesis sería poder estimar el modo y la intensidad en que el drama y el teatro han penetrado en la vida de los sujetos prestándoles elementos para construir y entender su propio contexto, más allá de la metáfora del mundo como un teatro. Este punto será tratado *in extenso* en el Capítulo IV de nuestro trabajo.

- **Auto-referencialidad:** Para Hornby, la autoreferencialidad es la forma más intensa y extrema del metadrama, porque constituye un ataque frontal al espectador que destruye temporalmente la ficción: es la obra dramática mostrándose a sí misma y a sus constituyentes frente al espectador de manera explícita. La auto-referencialidad es directa e inmediata y apela a que la audiencia asuma su condición de espectador en el proceso comunicativo que implica estar mirando la obra. Por tanto, una condición básica de la auto-referencialidad para Hornby es la interrupción o suspensión momentánea de la ilusión dramática, interrupción que necesariamente es breve y momentánea, no extrema al modo de la parábasis de la Comedia Antigua, en la que se rompe por completo la ilusión dramática, se detiene la acción y se interpela directamente al público.

Ejemplos de este recurso son los prólogos, epílogos, apartes y ciertos momentos específicos dentro del discurso de los personajes³⁴:

³⁴El texto que sostiene la teorización de Hornby es el Acto I, escena ii de *Henry IV*, Part I de Shakespeare, con el cual, el crítico plantea que la obra se detiene facilitando un momento en el que el público puede apreciar la obra como una construcción artificial:

PRINCE HARRY

I know you all, and will awhile uphold
The unyoked humor of your idleness.

To understand the functioning of self-reference, we should first consider the nature of dramatic illusion that is being affected, and the related matter of the nature of audience identification with that illusion and the characters who people it. If self-reference (like metadramatic device generally) operates by interrupting the dramatic illusion so as to alter our relationship with it, just what is this illusion that is being disrupted? (Hornby, 105).

Esta estrategia listada en las variantes de Hornby, se encuentra ya sugerida en los textos de Calderwood y Richter ya citados, autores que suponen la necesidad de la obra de explicarse a sí misma y a sus constituyentes, haciendo visibles los mecanismos de producción de la ilusión que es básica en el marco de una representación teatral. De este modo, proponemos que la auto-referencialidad de la obra dramática hace explícitos los procedimientos de creación artística apelando al espectador para explicarle y mostrarle la forma en que la obra misma está llegando

Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted, he may be more wond'ring at
By breaking through the foul and ugly mists.
Of vapors that did seem to strangle him.
If all the year were playing holidays,
To sport would be as tedious as to work;
But when they seldom come, they wished-for come,
And nothing pleaseth but rare accidents.
So, when this loose behavior I throw off
And pay the debt I never promised,
By how much better than my word I am,
By so much shall I falsify men's hopes;
And, like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glitt'ring o'er my fault,
Shall show more goodly and attract more eyes
Than that which hath no foil to set it off.
I'll so offend to make offense a skill,
Redeeming time when men think least I will.
(Acto I, escena ii)

Además, el personaje invita a no tomar en serio los acontecimientos que vendrán porque estos se ordenan de manera cambiante. Así, el príncipe expondría, en la caracterización de Hornby, la conciencia de una obra que expone ante el público los constituyentes de la ficción que es el teatro.

ante sus ojos, por lo que consideramos que, antes de romper con la ilusión dramática, como plantea Hornby, en el caso de la obra de Shakespeare esta estrategia reflexiva permite construir y reforzar la ficción creada por la obra tomando en cuenta las especiales condiciones de representación de estas que mencionamos a propósito del aporte de Anne Righter. Así por ejemplo, reconocemos en la dramaturgia de Shakespeare múltiples parlamentos que actualizan el 'plot' o conflicto y que tienen una función explicativa al espectador, como el epílogo de Robin en *A Midsummer Night's Dream* (1605) que por encontrarse dentro de la obra, resume finalmente el argumento, sintetiza el contenido de lo expuesto, marcando con ello el término de la ilusión creada por el drama, para finalmente despedir al público³⁵.

- **Referencialidad literaria:** Para Hornby las referencias literarias, es decir, cómo una obra refiere a otra obra ya sea dramática o no, a través de argumentos, situaciones, personajes, ideas y frases estandarizadas, puede tener diversos matices. En primer lugar, la referencia literaria es metadramática cuando se produce un grado de extrañamiento en el lector en la medida en que reconoce la alusión literaria. Por ello, el impacto de ella como estrategia metadramática depende tanto del énfasis que le dé el dramaturgo, así como la cercanía del público (cuán reciente y controversial es la obra referida):

³⁵El epílogo de Robin, escrito en verso, apela al público directamente para concluir el argumento de la obra:
ROBIN

If we Shadows have offended,
Think but this, and all is mended:
That you have but slumbered here,
While these visions did appear;
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend.
If you pardon, we will mend.
And as I am honest puck,
If we have unearned luck
Now to 'scape the serpent's tongue,
We will make amends ere long,
Else the puck a liar call.
So, good night unto you all.
Give me your hands, if we friends,
And Robin shall restore amends.
(Acto V, escena i)

When they do recognize it, the result is like an inset type of play within a play in miniature; the imaginary world of the main play is disrupted by a reminder of its relation, as a literary construct to another literary work or works. (Hornby, 88).

También considera que la referencia literaria no es metadramática cuando hay voluntad por parte del dramaturgo de interrumpir la ficción, por lo que el intertexto funciona como adaptación de los préstamos dentro de una época³⁶. En el caso de la obra de Shakespeare, este recurso es central por tratarse de una dramaturgia endógena que recupera temas, motivos y estructuras de sus propias obras y de obras de otros autores en la creación dramática, es un producto de la aglomeración y tratamiento de un teatro que se hace préstamos a sí mismo dada la fuerte demanda de producciones en Inglaterra. Además, en el contexto del Renacimiento se rescataron obras de la antigüedad, se tomaron como modelos y extrajeron de ellas diferentes temáticas. Incluso, en el caso del autor inglés en cuestión podemos rastrear otras fuentes como la tradición medieval inglesa y otras obras literarias de la Europa renacentista. Un caso excepcional de referencialidad literaria es la obra *The Comedy of Errors* (1591), obra que ha suscitado una amplia discusión crítica para establecer sus fuentes literarias, pero que se ha situado como una composición mediante la técnica latina de la *amplificatio*, fundir argumentos de diferentes obras en una sola estructura dramática, basada en *Los Menecmos* (186 a.C) y *Anfitrión* (188 ó 187 a. C) de Plauto³⁷.

³⁶Hornby establece, además cuatro tipos de referencias literarias directas posibles: a) citación, b) alegoría, c) parodia y d) adaptación. Lo importante para esta estrategia en general, es que tiene que ser reconocida claramente por el público, de lo contrario no es metadramática. Cfr. Richard Hornby: *Drama, Metadrama and Perception* (1986), página 90. Sin embargo, para nuestro estudio estas categorías son demasiado específicas y por razones contextuales no todas son aplicables al contexto de Shakespeare.

³⁷Cfr. Gilbert Highet: *La tradición clásica* (1954): “Y una cuidadosa confrontación de la *Comedia de las equivocaciones* con las dos comedias de Plauto [*Los menecmos* y *Anfitrión*] demuestra que Shakespeare no tomó simplemente esa idea del *Anfitrión* injertándola después tal cual en la otra comedia, sino que mezcló las dos comedias en fusión orgánica, creando así una comedia nueva y más rica”, (Highet 339).

➤ **Referencias a la vida real:** Según Hornby, las referencias a la vida real funcionan de manera similar a las referencias literarias, ya que el efecto metadramático es proporcional al grado en que la audiencia reconoce las referencias que deben ser recientes, controversiales y únicas. Incluye alusiones a personas reales vivas o muertas, lugares, acontecimientos y objetos reales del propio contexto. Esta estrategia es fundamental para entender la necesaria relación entre texto y contexto que proponemos como núcleo del estudio de la dimensión reflexiva de la obra dramática, a pesar de que Hornby no se extiende más profundamente en ello, consideramos que, a partir de nuestra argumentación que se irá completando paulatinamente en nuestro trabajo, el trabajo con ‘la vida real’ en el corpus de Shakespeare no se desarrolla simplemente como una ‘referencia’, sino más bien adopta la forma de soporte y alimento del texto, por ello, en el capítulo siguiente planteamos entender la obra del autor como un ‘drama político’. En este sentido, Margot Heinemann postula que el uso de la historia inglesa como soporte para los ‘dramas históricos’, que se entiende entonces como una referencia a la vida real, permitía a la audiencia ponderar y juzgar las acciones, pensando que el pasado puede dar lecciones sobre el presente. Así, el trabajo con la ‘vida real’ en términos de la propia historia nacional, traía como resultado una nueva manera de relación con la historia en la que el espectador podía obtener un aprendizaje político al mirarla en la representación dramática:

The resulting ‘desmystification’ of the mystery of state, rather than the suggestion of alternative solutions to largely insoluble problems, was the truly instructive and potentially subversive aspect of these plays.

(Heinemann, 176)

Ampliaremos el vínculo reflexivo entre el texto y el contexto de producción en el apartado siguiente.

En síntesis uno de los aspectos medulares de la reflexividad en tanto estructura subyacente es la capacidad de “ver doble” para agudizar la conciencia de la ilusión y con ello el estatuto ontológico del drama y del teatro como espacios performativos, vale decir, creadores de realidades, espejeando así las formas en que se construye y modela la realidad.

Para ello, el drama y teatro se valen de estrategias, como las listadas anteriormente, no para volcarse sobre sí mismo, sino para hacer un movimiento hacia el drama y teatro mismos, pero luego abriéndose necesariamente hacia su contexto de producción en tanto que se han enfatizado las similitudes del drama y la vida, así como también la forma en la que el teatro ha penetrado en el modo de concebir y pensar la realidad.

En relación a lo anteriormente dicho, tras la propuesta de estudio que realizamos en este apartado, que pretende superar los estudios ‘meta’, agrupando en una sola propuesta de interpretación los aportes que quedan diseminados en las posturas críticas de los autores citados, se enfatiza en la necesidad de reconstruir el contexto del renacimiento inglés con el fin de determinar no solo la presencia, sino también el sentido de estas estrategias, asumiendo que la impronta contextual es un hecho básico en la creación dramática de Shakespeare. Es por ello que en el capítulo siguiente realizamos una breve reconstrucción histórica operacional para el análisis dramático posterior, que da cuenta de las principales tensiones que son recogidas y expuestas en clave reflexiva en la obra del autor inglés.

Capítulo II

Teatro renacentista inglés y crisis de mundo

1. Drama político

A la luz del ‘estudio de la reflexividad’ que proponemos, la relación de retroalimentación entre texto y contexto de producción se hace necesaria, en tanto que la revisión del período renacentista inglés permite comprender las obras tomando en consideración las convenciones dramáticas, estéticas y representacionales de su tiempo y, con ello, explicar no solo la presencia de la dimensión reflexiva, sino también elaborar una interpretación que postule un posible sentido para el uso de estos recursos³⁸.

Una buena parte de la crítica shakesperiana ha ido paulatinamente poniendo énfasis en el vínculo entre la obra y su contexto como parte fundamental del estudio de los autores isabelinos en general, lo que encontraría su punto paradigmático en la obra de William Shakespeare³⁹. Esta preocupación por el contexto en tanto fuente de convenciones

³⁸La crítica shakesperiana ha adoptado por *sensus communis* los términos: ‘teatro isabelino’, ‘teatro isabelino y jacobeano’, o bien, ‘teatro tudor-jacobeano’ para referirse al contexto de producción de Shakespeare. Sin embargo, como intentaremos demostrar en este capítulo, los procesos de transición y crisis en el repertorio de creencias de la sociedad inglesa decantan y se agudizan con Isabel I, pero no se inician con su reinado ni terminan con la entronización de Jacobo. Más bien corresponden a un largo período histórico que comienza a configurarse desde antes de la dinastía Tudor y que termina muy posteriormente al último monarca de esta casa, por ende, preferimos adoptar desde ahora el término “drama o teatro renacentista inglés” que abarca un período más extenso de tiempo y se corresponde con el término orteguiano *crisis de mundo* que explicaremos en este apartado.

³⁹César Oliva y Francisco Torres Monreal en *Historia básica del arte escénico* (1994) plantean que la estética del drama renacentista inglés va unida al contexto histórico cultural en el que se produce. Asimismo, para el caso de la tragedia, Tom Mc Alindon en *What is a Shakespearean Tragedy?* (2002) postula que entender el contexto de conflicto y cambios en el mundo es fundamental para definir el género. En la misma línea, Carolina Brncic en *Tragedia y existencia: Nikos Kazantzakis en el horizonte de la tragedia y lo trágico* (2012), entiende al género trágico a partir de la crisis de mundo y cómo la tragedia es capaz de ser la expresión de las tensiones políticas y religiosas de su contexto. En el aspecto específicamente religioso, Huston Diehl en *Religion and Shakespearean Tragedy* (2002) plantea que en la obra de William Shakespeare se demuestra una especial atención por los problemas religiosos de su época y sus posibles repercusiones a nivel político.

Los trabajos de los autores mencionados constituyen una línea de estudios en la crítica de la obra de William Shakespeare que considera necesario el trabajo con el contexto para entender las problemáticas que subyacen a las obras dramáticas y cómo estas enfrentaban a la audiencia a los fenómenos sociales, políticos y religiosos que caracterizan al período isabelino como un momento de crisis de mundo. Metodología de trabajo a la cual

genéricas, temáticas, estéticas, así como también por el modo en que las obras del autor tensionan, cuestionan, problematizan e informan sobre su momento de producción, son centrales cuando se plantea un estudio de la dimensión reflexiva.

Cristalizamos entonces la relación entre texto y contexto a partir del trabajo de dos autores que atestiguan el modo en que ocurre el enlace del drama shakesperiano y su época histórica. En primer lugar, Michael Hattaway en *Drama and Society* (1990), releva la estrecha relación entre el teatro y la sociedad porque desde su perspectiva las representaciones abordaban dos aspectos fundamentales de las oposiciones y contradicciones propias del período: en primer lugar los intereses de la corte y su intento de hegemonía política y, por otro lado, opuesto con lo anterior, las obras hacían lecturas subversivas de los asuntos del Estado y de los mayores vicios de la ciudad.

La complejidad de los argumentos que contenían las obras generaban reacciones diversas en la audiencia, el cuestionamiento a la monarquía producía escepticismo, o bien, revelaba las íntimas correspondencias entre la realidad política y social y las ideas religiosas y morales que se encontraban en un proceso de cambio abrupto. Fundamentalmente, obras dramáticas que no solo servían para la reflexión sobre la realidad, sino que más bien reflexionaban en la realidad misma: “dramatic literature can be a reflection *on* experience and not just a reflection *of* it”, (Hattaway, 94). Lo anterior está dado por la potencia que adquirirían las representaciones teatrales al estar cargadas de referencias sobre su propio contexto.

Esta impronta contextual que cruza de manera transversal la producción de Shakespeare está reforzada por la función primordial que drama y teatro ejercían en el seno de la sociedad inglesa. El teatro disputaba una función pública como centro neurálgico de reunión social, el drama más importante de la época surgió a partir de formas relacionadas con lo público como los eventos comunales, los *pageants* o los festivales civiles, instancias en las cuales el número de asistentes a las representaciones, así como los niveles sociales de los asistentes eran amplios. A su vez, las compañías teatrales ocupaban un espacio central en las prácticas comunitarias públicas inglesas, aprovechando la capacidad que el teatro tenía de cristalizar y mostrar en escena los cambios radicales en su repertorio de creencias

adscribimos considerando la dimensión reflexiva de la obra del autor y que trabajaremos durante este capítulo.

que afectaron a los dos componentes básicos de su sociedad: el sistema político y las concepciones religiosas.

Por lo anteriormente mencionado, consideramos que todo drama shakesperiano es un *drama político*, postura sostenida por Margot Heinemann en su texto *Political Drama* (2003), para quien cada pieza del autor en cuestión pone en escena los conflictos de poder de su contexto de producción, evidenciando que en el renacimiento isabelino texto y contexto establecían una relación íntima; mientras que las obras dramáticas hacían referencias al orden social político y religioso, por su parte, en la realidad se ocupaban elementos performáticos y dramáticos propios del teatro como parte de la estructuración del mundo, como las ceremonias de pompa real y de la iglesia que analizaremos en el apartado siguiente.

En ese sentido, el segundo trabajo que retomamos para dar cuenta de la relación entre texto y contexto, debe entenderse como el vínculo entre las obras dramáticas y los procesos históricos, sociales y políticos del período entre 1550 y 1620 en Inglaterra. Un período de conflictos, tensiones, contradicciones y división, en el que todo el organismo social en su conjunto vivió cambios radicales y rápidos. Contradicciones que se articulan en el drama al convertirse en temáticas de interés para los dramaturgos quienes actualizaron, problematizaron y pusieron en escena estos conflictos de difícil solución, suscitando así el interés de una amplia audiencia.

Heinemann plantea:

If we understand this as a period ‘between two worlds’, we shall be less concerned to see all the plays as a coherent embodiments of dominant attitudes in the society, or alternatively of subversive ones. We shall rather note the ‘doubleness’, the irreducible contradictions within outlooks and codes, which fascinated dramatist and audiences the more because they were problematic, newsworthy, and not easily resolved. (Heinemann, 165).

Así, esta tesis debe entenderse como la articulación que existe entre las obras dramáticas y el acontecer político y religioso de Inglaterra, de manera que el drama se vuelve una instancia de actualización y problematización de las profundas contradicciones

de su tiempo, como una expresión de la peculiar instancia histórica inglesa de encontrarse entre un mundo y otro, idea que retomaremos más adelante. La autora precisa:

Political drama in this period is not a distinctive genre, like a tragicomedy or pastoral. Political plays are found in every form, though very different according to the theatre and the audience aimed at. Central are history plays, English or classical. But there are so topical news plays and political morality plays, reviving an older form for popular polemical effect. (Heinemann, 167).

La tesis de un 'drama político' que hace explícita la relación entre las producciones teatrales y el contexto, potenciado por la función primordial que el teatro tenía en el marco de la sociedad inglesa, hace ineludible el estudio del renacimiento inglés para determinar cuáles son los temas de intercambio entre el texto y su contexto de producción. Con ello, planteamos la necesidad de estudiar cuáles son las creencias que mutaron en este período, sus contradicciones y los mundos por los que transitó el hombre inglés, proceso del cual el drama se hizo parte y, en especial, William Shakespeare.

Por este motivo es necesario hacer una reconstrucción histórica del período renacentista inglés en sus dos líneas constituyentes fundamentales: la situación política y religiosa de Inglaterra, marcada por la problemática de la sucesión, instalación y término de la dinastía Tudor, las complejidades del reinado de Isabel I y la transición a Jacobo I y, en segundo término, la Reforma protestante que marca y transforma el desarrollo espiritual del período.

2. Constituyentes de la crisis: la sucesión monárquica y Reforma protestante.

El momento histórico de la Inglaterra en el renacimiento fue una instancia de condiciones muy particulares y altamente complejas, un período de caos y sucesivos cambios que se debatió constantemente con situaciones conflictivas tanto políticas como religiosas. Fue un momento en el que los constituyentes centrales de la sociedad se erosionaron y mutaron: sucesivamente se cuestionó el poder de la monarquía a la vez que comenzó el declive del feudalismo, la disminución del poder de la vieja aristocracia y la Reforma religiosa.

La caracterización del período en cuestión que proponemos como necesaria para el entendimiento de la producción dramática de Shakespeare, se centra en los cambios ocurridos en las dos líneas fundamentales que sustentan el habitar existencial del hombre del renacimiento inglés; los aspectos políticos y, relacionado con lo anterior, la religiosidad. En ese marco, el concepto de *crisis* resulta fundamental para una cabal comprensión de los procesos histórico-culturales ocurridos en este período que delimitamos entre 1550 y 1620.

El concepto de *crisis de mundo* de la nomenclatura planteada por Ortega y Gasset en *En torno a Galileo* permite elaborar un esquema capaz de explicar de manera clara el Renacimiento desde sus complejidades históricas para hacer énfasis en la modulación inglesa de este momento, más allá de las visiones que abordan este período únicamente como un instante de florecimiento de la cultura a través de la mirada a la Antigüedad Clásica⁴⁰. La noción de crisis vincula los hechos históricos con el marco filosófico

⁴⁰ En contraposición a algunas interpretaciones canónicas que ven en el Renacimiento un período únicamente de florecimiento cultural a través de la imitación de los modelos grecolatinos, por ejemplo, la explicación de Gilbert Highet en *La tradición clásica* (1954), nuestra mirada está centrada en los autores que enfatizan algún aspecto vinculado a la crisis, especialmente en el contexto del Renacimiento inglés. Al trabajo de Ortega se suman otros textos; William J. Bowsma en *El otoño del Renacimiento* (2001) plantea que los mismos renacentistas tenían la conciencia de estar en ‘la peor de las épocas’, conciencia que resulta del desarrollo cultural que, por un lado satisfacía las necesidades básicas, pero que a la vez, se transformó en un ímpetu por erosionar los marcos y pautas tradicionales de orden, de tal modo que la crisis es más bien una encrucijada. T.S Eliot en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión* (1917), caracteriza la Inglaterra isabelina como un período de ‘disolución y caos’ que se relaciona con una actitud senequiana y el pensamiento de Montaigne y Maquiavelo. En relación a ello, otros autores vinculan la crisis con aspectos específicos del desarrollo dramático y teatral del período isabelino; el ya mencionado trabajo de Margot Heineman, *Political Drama* (2003) que realiza una conexión inherente entre el drama isabelino, entendido desde su contenido político, con los procesos históricos de su contexto dada la conciencia autorial de los dramaturgos de encontrarse en un período entre dos mundos que patenta a cada instante ‘irreductibles’ contradicciones. Otros autores como Carolina Brncic, *Tragedia y existencia: Nikos Kazantzakis en el horizonte de lo trágico y la tragedia*, tesis doctoral (2012), retoma la nomenclatura orteguiana para plantear

reflexionando sobre la relación entre los procesos sociales, políticos, económicos y religiosos como un todo unificado que constituye el esquema de la crisis capaz de explicar las mutaciones y tránsitos.

Ortega y Gasset plantea que una crisis es el tránsito que realiza el hombre desde un sistema de creencias hacia otro, por lo que no debe entenderse como la catástrofe propiamente tal, sino más bien como un período intermedio entre un modelo de pensamiento que sostiene la existencia humana y otro sistema; es decir, corresponde al momento bisagra cuando un marco de pensamiento está cambiando para dar origen a uno nuevo. Este tránsito constituye una desorientación puesto que se pierden los sustentos de la arquitectura vital que sostienen al ser humano en el mundo. Ello trae aparejada una sensación de pánico al no tener certezas, justamente, por encontrarse en la línea divisoria entre dos mundos, por lo que el hombre está confundido ante la nueva forma de vida que debe adoptar: sabe cuál es el mundo que deja, pero no sabe a qué deberá enfrentarse luego.

(...) eso que se llama ‘crisis’ no es sino el tránsito que el hombre hace de vivir prendido a unas cosas y apoyado en ellas a vivir prendido y apoyado en otras. El tránsito consiste pues en rudas operaciones: una de desprenderse de aquella ubre que amantaba nuestra vida –no se olvide que nuestra vida vive siempre *de* una interpretación del Universo- y otra, de disponer su mente para agarrarse a otra ubre, esto es, irse habituando a otra perspectiva vital, a ver otras cosas y atenerse a ellas. (Ortega y Gasset, 76).

En este proceso de cambios ocurren consecuentemente dos operaciones; el desprendimiento de una interpretación que le da sentido al universo y la disposición para tomar un nuevo sentido. Es un paso doble, dejar un marco de pensamiento para, luego,

que la tragedia es la expresión sincrética de la realidad y género predilecto de la crisis que surge como segundo cronotopo en el Renacimiento Inglés, o bien, Tom McAlindon, *What is a Shakespearean Tragedy?* (2002), establece una relación entre el período que denomina como Tudor-Jacobeano, caracterizado por conflictos en todos los ámbitos de la existencia y el desarrollo de la tragedia de William Shakespeare. En este recuento bibliográfico llama la atención que el libro *Aproximaciones a Shakespeare* (2016), publicado en nuestro país, precisamente en el Capítulo I: *El teatro isabelino*, no se vincule la producción dramática del período con aspectos fundamentales de la crisis que hemos atestiguado ampliamente en esta tesis, sino que más bien se considere casi como un casuística que obvia las complejidades del período, simplificando este momento histórico a unas décadas de: “ingente y febril actividad teatral que ‘produjeron’ dramaturgos, obras dramáticas y actores que sobresalieron para siempre” (Fernández, 12), por lo que la relación del drama con la crisis de mundo también es un posicionamiento teórico necesario que realizamos en esta tesis.

adoptar otro, desprenderse para volver a aferrarse a una cosmovisión que le dé sentido a la existencia.

Siguiendo esta idea, el Renacimiento inglés encarna una crisis histórica que implica desde la mirada de Ortega y Gasset un *cambio de mundo*, es decir, en este período existe un *tránsito* que modifica la estructura de pensamiento que sostiene al hombre explicándole su contorno. Es un momento histórico en el que las certidumbres bajo las cuales el ser humano construía sus circunstancias, es decir los constituyentes vitales de su mundo, se derrumban para dar paso a unas circunstancias nuevas.

Lo que ocurre en el Renacimiento, es que a partir de los últimos estertores del pensamiento medieval, se construye un mundo nuevo, el mundo moderno que surge a partir de la crisis. Es una época que se entiende a sí misma como ambivalente, se reconoce como el momento en el que se expande el conocimiento, a la vez que padece la angustia de un orden tradicional que se erosiona poco a poco, contexto en el que se manifiesta una conciencia de cambio por encontrarse en una instancia de mutabilidad del mundo circundante⁴¹. Es un momento que demuestra una autoconciencia de estar entre dos mundos, de encontrarse en la ‘peor de las épocas’ – en términos de Bowsma-, en la que se encarna la división entre los valores del pasado y unos valores nuevos que aún no se asientan por completo en la sociedad⁴².

Los dos paradigmas que estructuran el mundo del hombre inglés y que cambian en este período son: por un lado, la Monarquía, representante del poder político, autoridad temporal, terrenal y de origen divino; y, por otro, la Iglesia, el poder eclesiástico, supraterrrenal y espiritual, ambas dispuestas en un orden que pretendía ser orgánico y

⁴¹Bowsma plantea que durante el Renacimiento surge una perspectiva desconcertante, un estado vital de “incómodo equilibrio entre el regocijo de la liberación y la necesidad de escapar de su inevitable malestar. Como una especie de crisis prolongada, en el sentido estricto de la palabra *enruciada*, allanaba el camino para una nueva etapa de la historia cultural europea”. (Bowsma, 156-157). Propuesta con la cual se puede ejemplificar la conciencia de estar entre dos mundos que tratábamos a partir de las consideraciones de Ortega y Gasset. Cfr. William J. Bowsma: *El otoño del Renacimiento* (2001).

⁴²Peter Burke enfatiza la ‘conciencia de la existencia de valores diferentes para cada época’, manifestada en el Renacimiento a partir de la mirada a la Antigüedad y el contraste con la Época Medieval. Época en la que el hombre toma conciencia de la mutabilidad del pensamiento que lo sostiene y constata las diferencias con el pasado y el declive de su presente. Para el autor, Shakespeare también sería un ejemplo de esta conciencia dual en la que se contraponen valores antiguos, versus valores completamente nuevos, típica del Renacimiento que constituye una nueva mirada y enfoque de estudio de la historia: “esta conciencia de la existencia de valores distintos en épocas diferentes debe mucho no solo al genio de Shakespeare, sino también al sentido renacentista de la historia” (Burke, 65). Cfr. Peter Burke: *El sentido del pasado en el Renacimiento* (2016).

jerárquico. De tal modo que al caracterizar el Renacimiento inglés como una instancia de crisis, fundamentalmente nos referimos a las tensiones producidas por el binomio indivisible constituido por la Monarquía o plano político y la Iglesia o plano religioso: la crisis en Inglaterra se configura a través de estos dos ámbitos interdependientes, cada uno de los cuales pone en juego la estabilidad del entramado social que vincula al ser humano dándole pertenencia y explicándole sus circunstancias.

El monarca en Inglaterra lideraba una organización jerárquica de origen divino, justificada en las Sagradas Escrituras, en las que se comparaba su gobierno con el de Dios Padre. Además, el patriarcado era asumido como algo natural, dada la supuesta superioridad biológica del hombre sobre la mujer, hecho que naturalmente habría conducido a la monarquía como sistema de gobierno.

Así, ambas instituciones, política y religiosa, encuentran una profunda ligazón e interdependencia, por lo que los cambios en una de ellas traen aparejados, como consecuencia, cambios en la otra. El quiebre radical ocurre cuando la monarquía hace valer su autonomía ante la Iglesia y, tras la separación de la corona del Papado y de Roma, se agudiza un período de inestabilidad marcado por las sucesiones monárquicas, las pugnas religiosas y la condición de aislamiento de Inglaterra frente al resto del continente que ya había comenzado desde el siglo XII. Es Enrique VIII (1491-1547) quien cambia el curso de la historia inglesa para siempre. Su fallido matrimonio con Catalina de Aragón, del cual no podía obtener un heredero varón que asegurara la sucesión, y el consecuente deseo del monarca de divorcio se convirtieron en *cause célèbre* para toda Europa. El rey convocó a un grupo de teólogos, filósofos e historiadores para que lo ayudaran en su demanda de divorcio, solicitando al Papa que lo permitiera, sin embargo, el Vaticano estaba fuertemente aliado a la corona española y el mismo Emperador Carlos V de España intervino para defender la honra de Catalina, su sobrina. Enrique necesitaba divorciarse, pero no necesariamente quería romper con Roma, incluso un tiempo antes había publicado una serie de escritos en los cuales defendía a la Iglesia Católica del luteranismo, hecho por el cual obtuvo el título de ‘Defensor de la fe’ gracias a su ortodoxia religiosa. Por este motivo, la ruptura con Roma dejó a Inglaterra aislada del continente y enfrentada a las potencias que levantaron el estandarte de la fe católica, en especial España, principal potencia de la época, con quien tenía roces diplomáticos a causa del trato dado a Catalina.

En 1529, Enrique VIII contrajo matrimonio con Ana Bolena y, posteriormente en 1534, a través de la firma de la I Acta de Supremacía, también se autoproclama jefe de la iglesia y con ello la Iglesia Anglicana se transforma en la religión oficial del reino, iniciando con ello un proceso de disolución y renovación del repertorio de creencias que parten por las nuevas atribuciones del rey, generando problemas políticos y una fuerte repercusión en el ámbito religioso. Esto desató una verdadera reacción en cadena a otros ámbitos de la sociedad, como el plano económico y familiar.

Este ímpetu reformista también repercutió internacionalmente y, pese a las intenciones de Enrique de no escindir la Iglesia Anglicana completamente de Roma, se gestaron enemistades con el Papa y con las otras monarquías europeas que le tributaban fidelidad al Vaticano. La crisis del siglo XVI coincidió con el período de consolidación de Inglaterra como un estado-nación moderno. Este momento histórico se caracterizó por guerras externas, internas y reformas políticas. Un conjunto de eventos nacionales e internacionales que reforzaron el marco de la crisis⁴³.

Así, consideramos que la Reforma Protestante es el eje central en el cual se concentra el binomio de las contradicciones de este tiempo, pues sirve como expresión de las consecuencias que las transformaciones políticas tuvieron en el acontecer religioso. Entonces este “Cisma político y religioso en Inglaterra se traduce en la expresión de una crisis, en que los hábitos, costumbres y prácticas de los individuos comunes son cuestionados e irán cambiando paulatinamente” (Brncic, 2012: 65).

De este modo, la Reforma protestante inglesa fue un movimiento que implicó cambios en dimensiones profundamente imbricadas: cambios a nivel religioso, político y

⁴³Desde tiempos medievales, Inglaterra sufrió por conflictos bélicos internacionales y guerras civiles que antecedieron al siglo XVI y que pueden ser considerados como antecedentes a la crisis del siglo en cuestión. En el plano internacional la ‘Guerra de los Cien años’ (1339-1453), enfrentó a la corona inglesa con Francia a causa de los territorios del continente que ambas monarquías se adjudicaban, conflicto que culminó con la derrota inglesa y su expulsión de los territorios continentales. En el ámbito interno, se vivió una gran guerra civil, la ‘Guerra de las dos Rosas’ (1413-1485), en la que se enfrentaron las dos principales casas reales en disputa por la corona: York y Lancaster. Conflicto armado que termina con el matrimonio entre Enrique VII Tudor, heredero Lancaster, e Isabel, heredera de York. Con este hecho se dio inicio al denominado período Tudor (1485- 1603), momento decisivo en la historia inglesa, cuyo origen es la problemática de estos enfrentamientos y que en todo momento estuvo marcado por los sucesivos cambios religiosos, políticos, sociales y económicos

económico, social y cultural⁴⁴. No solo en un nivel espiritual, sino en el conjunto de actividades fundamentales de la sociedad inglesa:

La Reforma representó una especie de cocción en la que casi todo parecía implicado, de modo que lo que se califica de religioso era todavía una trama imprescindible de todas las realizaciones colectivas. El asunto de dar una orientación o un orden diverso a las creencias e incluso a las prácticas del culto no significaba caracterizar a un sector consistente en sí mismo, sino tocar una zona neurálgica”. (Tenenti, 70-71)

Entre los cambios fundamentales que la Reforma trajo consigo, en relación al culto religioso, tal vez la más importante fue que promulgó la libertad para la lectura e interpretación de La Biblia por primera vez traducida al inglés desde el latín en 1538, lo que amplió la posibilidad de acercamiento al texto sagrado mediante su publicación en lengua vernácula. Con ello se elimina el monopolio de la Iglesia en relación a la lectura, interpretación y definición de las creencias fundamentales, a la vez que los sacerdotes dejaron de ser intermediarios necesarios y obligatorios para la comunión entre los fieles y Dios. Además, los oficios religiosos pasaron a ser en inglés desde 1547, lo que afianzó la lengua nacional como vehículo ideológico⁴⁵, generando una colectividad que practicaba y

⁴⁴ A. L. Rowse también consigna una visión amplia e integral de la Reforma religiosa en Inglaterra: “In England the Reformation impulses were controlled and directed by the state at every point; in consequence the Reformation in this country took on a form of its own, or had it imposed on it- a form which was keeping with the political and social structure of the country and answered very tolerably to the character of the people” (Rowse, 48). Cfr. A.L Rowse: *The Spirit of English History* (1942)

⁴⁵ Bowsma consigna que “La reforma, tanto católica como protestante, promovió el uso de las lenguas de los pueblos. Los protestantes rechazaban la liturgia latina y favorecían las traducciones vernáculas de La Biblia” (Bowsma, 19). Además, el trabajo de Rafael Martínez Enríquez, *Laura Fural Magaril: Reforma y triunfo del inglés* (2004), permite afirmar que el desarrollo de las lenguas vernáculas fue uno de los fenómenos importantes en relación a la renovación cultural ocurrida durante el período renacentista. En todas las naciones se discutía acerca de si su propia lengua podía expresar de manera adecuada todos los preceptos necesarios para la vida, con un fuerte énfasis en la cuestión religiosa que mantenía al latín como la lengua más apta para la discusión y reflexión sobre estos temas. En el caso inglés, el cisma religioso con Roma afianzó el uso de su propia lengua nacional para las celebraciones y la lectura de la Biblia. Se hizo énfasis en la idea de que la lengua inglesa, nueva y enriquecida con vocablos de otras lenguas, podía estar a la altura de la lengua latina en esos temas, tanto así que la versión vernácula del texto sagrado, conocida como la nueva Biblia del Rey Jacobo (1611) fue uno de los textos primordiales de la religión reformada. Cfr. William J. Bowsma: *El otoño del renacimiento* (2001)

Las discusiones sobre la importancia del inglés se vincularon con el desarrollo educativo del período, lo que en términos de Bowsma es la ‘liberación del saber’, fenómeno que implica la sustitución del latín como lengua respetada para la producción de conocimiento. También constituyó un eje central en la secularización

recibía los misterios de la fe en su propia lengua y ya no en un idioma impuesto por razones políticas o históricas.

Los sacramentos basales de la fe católica también sufrieron cambios y fueron reducidos: se admitió el matrimonio entre los pastores anglicanos, se eliminó la doctrina de la transustanciación, la comunión y la concepción del purgatorio. Se eliminó además la figura del pastor como medio para acceder a la salvación mediante la confesión, hecho ligado a la venta de indulgencias, y también se prohibió la veneración de la Virgen y de los santos. Producto de lo anterior, el ritual de la misa se vio afectado en sus constituyentes primordiales: la eliminación de la transustanciación como instancia en la que se hace cuerpo el pan y sangre el vino, supuso una nueva relación con Cristo, ya no desde la comunión física que implica la participación en su calvario, sino que abrió la posibilidad de renovar los votos únicamente mediante la palabra. En este sentido, Cristo se convirtió en una figura ejemplar a la cual imitar y seguir, con quien se comulgaba mediante la lectura y práctica de sus enseñanzas, pero ya no desde el ritual de compartir la mesa en la misa. Este rito central de la religión católica fue nombrado en la concepción anglicana como “Cena del Señor”, que eliminó el componente sacrificial antes mencionado.

De este modo, la religión anglicana inglesa suprimió la dimensión espectacular del catolicismo, haciendo énfasis en la palabra como el medio primordial de conexión ritual de todo creyente. Con esto, se intentó poner fin a la sensación de algunos clérigos de que la religión católica y su importante poder económico y político se había alejado de la fe original y los preceptos del cristianismo primitivo⁴⁶.

Así, una religión reformada más austera, que reemplazó el espectáculo por la palabra y se sometió al poder de la monarquía es una innovación particular de la situación inglesa del período renacentista.

del desarrollo dramático y teatral, se dejan atrás los temas eclesiásticos y la lengua latina, para pasar a temas nacionales y un uso del inglés que le otorgó un mayor poder expresivo a la lengua.

⁴⁶Este fenómeno de erosión de las bases del pensamiento católico se venía gestando ya desde el siglo XI, pero es precisamente en el siglo XVI cuando esto llega a un punto culmine y la necesidad de reformar se torna imperiosa, hecho que se suma a las múltiples rupturas que ocurren en el período que estudiamos: “(...) cuanto más peso había ganado la iglesia en la esfera política, cuanto más indiscutido era su prestigio cultural y más aumentaban sus recursos temporales, tanto más una parte del clero y luego también de los laicos se convencía de que había degenerado y había dejado de cumplir sus cometidos más importantes. De este modo, la idea de reformarla se nutrió de una imagen del cristianismo que se fue forjando progresivamente por reacción frente a aquello en que el cristianismo se había convertido efectivamente” (Tenenti, 2000: 75)

El impacto de los cambios religiosos fue tan profundo, además, porque la importancia del calendario litúrgico era fundamental en la organización del tiempo del hombre inglés. Al eliminarse dejó a la población sin una estructura que organizara sus tiempos vitales, desde lo más cotidiano hasta las festividades más importantes:

(...) el mundo regulado por la liturgia estaba dejando paso a un mundo más preocupado por el capital y el trabajo, un mundo en el que el tiempo mismo poseía una cualidad diferente. ‘Los ritmos de la liturgia –escribe Duffy- eran los ritmos de la vida misma’. Los ritmos del trabajo y del placer reflejaban las rutinas de la liturgia y la oración. (Kermode, 20-21)⁴⁷

Durante siglos los ingleses estuvieron sujetos a responsabilidades con los tiempos y festividades religiosas católicas, motivo por el cual, tras la Reforma, fue necesario instalar una nueva manera de enseñanza y práctica de la nueva doctrina que se condensaron en el *Common Prayer Book* (1549), el cual reunía los nuevos sacramentos y rituales obligatorios de la Iglesia Nacional Inglesa⁴⁸. En conjunto con ello, el Acta de Unificación de 1549 declaró ilegal la religión católica en todo el reino, hecho que afianzó profundamente el desarrollo de la nueva religión nacional. Entonces, la sociedad inglesa comenzó con un violento proceso de secularización que se plasma en la supresión de las festividades católicas en virtud de la conmemoración de acontecimientos de la historia de su propia nación, acompañados de un clima de crítica y sátira a los rituales religiosos.

Los valores de la iglesia renovada pueden explicarse en los tres grandes lemas del protestantismo: *solo Dios, solo Las Escrituras, solo la Gracia*. Con el primer precepto le conceden solo autoridad a Dios, quitándole el rol de mediador a la Iglesia entre los asuntos humanos y los divinos, ya que solo Dios es perfecto. El segundo concepto le concede valor

⁴⁷Frank Kermode está parafraseando el texto: *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England c. 1400-1580*, 1992.

⁴⁸Los preceptos religiosos recogidos de las tesis luteranas pueden resumirse en: “En su famoso Preludio exponía, entre otras tesis, lo siguiente: todo bautizado es sacerdote, porque el sacerdocio es universal; la Biblia puede ser entendida e interpretada por el creyente, sin tener que someterse a las explicaciones de la Iglesia; el creyente tiene derecho a opinar en los concilios; los sacramentos válidos solo son el bautismo y la cena; abolición del celibato sacerdotal, de los votos monásticos, del ayuno, de las misas, de las indulgencias y de las fiestas religiosas; en la eucaristía el pan y el vino contienen el cuerpo y la sangre de Cristo, pero sin dejar de ser pan y vino (es decir, creía en la consustanciación, en vez de en la transustanciación)”, Cfr. Fernando de Orbaneja: *Breve historia de las religiones* (2013), página 144.

de verdad solo a las Escrituras y elimina el monopolio de los clérigos de la interpretación de la palabra. En cuanto a *la gracia*:

“Proclamar solo la Gracia supone admitir la pasividad del ser humano ante la salvación. Por eso los sacramentos solo tienen valor si son percibidos con verdadera fe. Solo se admiten dos sacramentos, el bautismo y la cena, aunque algunas iglesias admiten la penitencia y la ordenación de los pastores. La moral se considera un testimonio de reconocimiento, donde cada uno está llamado a responder «por la santificación a su justificación»”. (Orbaneja, 155)

En el ámbito económico se llevaron a cabo una serie de expropiaciones a las riquezas de la Iglesia Católica en territorio inglés: terrenos y tesoros de iglesias y monasterios pasaron a engrosar el tesoro de la corona. Como consecuencia, aumentó el descontento de Roma hacia Inglaterra, pero también se transformó en una medida que aumentó el capital de la monarquía inglesa y significó un gran impulso a la redistribución de la riqueza, antes a manos del clero, después en manos del Rey⁴⁹.

El incremento del poder político, religioso y económico de la corona inglesa, fueron rasgos significativos de la era de Enrique, en la cual Inglaterra comenzó a configurarse como un estado que en el plano militar creció, se fortificó y mejoró su flota; en el plano social se afianzó la nueva burguesía beneficiada por las reformas económicas y, además, concentró el poder político y religioso en la figura del monarca.

Al morir Enrique VIII, y tras un breve período del reinado de Eduardo VI - o más bien de sus tutores, por ser un pequeño príncipe- Inglaterra nuevamente se encontró en un momento de actualización de contradicciones de difícil resolución tan profundamente vividas en la época. El reinado de María Tudor, hija de Enrique VIII y Catalina, implicó la restauración religiosa del catolicismo en todo el territorio, una crisis de mundo que cuestionó los cimientos que recientemente su mismo padre había instalado a fuerza en el seno de la sociedad inglesa y que ella, con un ímpetu igual de fuerte, se encargó de

⁴⁹ Las consecuencias económicas de la enemistad de Inglaterra con Roma se patentan en la progresiva secularización de los bienes eclesiásticos y el paso de estos a propiedad de la corona inglesa que engrosaron las arcas del Rey. Con estas leyes de expropiación, Inglaterra vive un inusual influjo económico que sería la base para el desarrollo de la era isabelina. Cfr. Alberto Tenenti, *La Edad Moderna Siglos XVI y XVII* (2000).

remover. Su mandato se caracterizó por el miedo y el terror religioso, no solo por la amenaza de asesinatos a protestantes, sino también por la campaña ideológica que prometió el infierno eterno a las prácticas herejes no católicas, en contradicción y fuerte oposición del Parlamento que, si bien aprobó la reconciliación con Roma en 1555, se negó a restituir los bienes que le habían sido confiscados.

No fue hasta el término del reinado de *Bloody Mary* y la entronización en 1558, de Isabel I, cuando Inglaterra vuelve al protestantismo religioso y a vivir lo que la historiografía más tradicional ha denominado como un período de gloria para la corona⁵⁰, pero que sin embargo seguimos instalando en el marco de la crisis del Renacimiento Inglés. El reinado de Isabel I hizo del protestantismo un estandarte de la política nacional interna y externa, reafirmó el capitalismo industrial y modernizó la economía hasta ese entonces feudal de Inglaterra. Por ello, se considera como un período de constantes cambios religiosos, políticos, económicos y sociales, marcado por sucesivas rebeliones - tres en el reinado de Isabel-, guerras de religión, intentos de regicidio, invasiones, guerras con otros reinos, división ideológica, etc.

Isabel asumió el reinado siendo muy joven, cuando Inglaterra tenía serios problemas económicos, sociales, religiosos y políticos tanto a nivel interno como en las relaciones internacionales. Su reinado estuvo marcado por los sucesivos intentos de regicidio y problemas en torno a la legitimidad de su poder que amenazaron con desestabilizar el equilibrio conseguido por sus políticas. Fundamentalmente, consagró su compromiso con la Reforma protestante, por lo que reinó como cabeza del Estado y también de la Iglesia. Promulgó dos actas que aseguraron este compromiso con la Reforma: la II Acta de Supremacía que puso fin definitivo a la autoridad del Vaticano sobre Inglaterra y, además, el Acta de Uniformidad Religiosa, que unificó todas las prácticas bajo el seno protestante y transformó al catolicismo en una religión prohibida e ilegal. Una gran cantidad de reformadores ingleses, exiliados o que habían huido durante el gobierno de María Tudor, vuelven a Inglaterra con la intención de ‘purificar’ la iglesia y, con ello, el grupo

⁵⁰A. L. Rowse atribuye a Isabel I la responsabilidad de convertir a Inglaterra en una potencia mundial. Postura que sustenta a partir de los momentos de crecimiento económico, al éxito de la colonización en América y las sucesivas victorias de la Armada que aseguraron el territorio de invasiones de sus enemigos políticos, creando con ello el mito de ser invencibles: “The elizabethan was, and always be, our Golden Age. The English Speech flowered suddenly into the magnificence of great literature. The mood became one of a released and soaring confidence” (Rowse, 58).

denominado *puritano* se convirtió en una colectividad de gran influencia en los asuntos políticos y religiosos, dada su participación activa y fundamental en el parlamento. Sin embargo, la reina también debió sortear problemas con este sector, dada la ortodoxia religiosa que pretendían:

(...) decidió llevar a cabo la que suele conocerse como la «solución isabelina». Mediante una nueva Acta de Supremacía (1559), Isabel revocó la legislación católica de María, prohibió a los poderes religiosos extranjeros (esto es, el papa) ejercer ninguna autoridad dentro de Inglaterra y se declaró «gobernadora suprema» de la Iglesia de Inglaterra, título más protestante que el de «cabeza suprema» de Enrique VIII en la medida en que la mayoría de los protestantes creían que sólo Cristo era la cabeza de la Iglesia. (Coffin y Stacey, 422)

En relación al territorio, Isabel intentó mantener la consolidación de Inglaterra como imperio unificado, esto había comenzado en los siglos XIV y XV, con la unión de los tres dominios: Gales, Escocia e Irlanda, pero que se había vuelto inestable tras las sucesiones monárquicas y las disputas religiosas.

En el ámbito económico, Inglaterra se industrializó debido, entre otros factores, al aumento de la población que requirió de una mayor cantidad de bienes y servicios. Por lo que el despliegue de un capitalismo con un fuerte enfoque industrial se volvió el pilar del desarrollo del reino. En conjunto con ello, los navíos ingleses se convirtieron en una potencia mundial por el comercio con el ‘Nuevo Mundo’, ampliando el desarrollo que este sector había tenido con Enrique VIII. El intercambio de productos y el tráfico de esclavos consolidaron el mercado financiero de Londres, impulsando mejoras urbanas y mercantiles jamás antes vistas por la historia inglesa⁵¹. El caos proveniente de los sucesivos cambios

⁵¹A. L. Rowse y William J. Bowsma coinciden en que el influjo producido por el comercio con el ‘Nuevo Mundo’ es una de las instancias capitales que marcan la historia del Renacimiento en general. Para el caso inglés, el traslado del centro de la economía desde el Mediterráneo al Atlántico, puso al reino en una situación aventajada y Londres, en específico, se convirtió en un importante puerto. Los esfuerzos de los ingleses por la colonización de Norteamérica rindieron frutos en el tiempo de Isabel I, época en la que se asentaron las dos colonias más importantes en América: Virginia y Roanoke Island. Como resultado de lo anterior se asienta un gran desarrollo para el capitalismo industrial apoyado en la creciente industria metalúrgica y en el mercado financiero con sede en Londres. Los procesos económicos mencionados son los que han servido de argumentos para algunos historiadores que ponen el énfasis de este momento histórico como un despertar o florecimiento de Inglaterra como un imperio mundial, obviando tanto el modo en que se llega a este auge, así

monárquicos mantenía a la población dividida y, en muchos casos, en la pobreza, por lo que fue responsabilidad de Isabel conducir a Inglaterra a un marco de estabilidad, ya fuera por la fuerza si era necesario.

Isabel se negó durante toda su vida a contraer matrimonio, por lo que el problema de la sucesión comenzó a ser cada vez más patente, sobre todo cuando llegó a la edad de no poder tener hijos. En este sentido, el mito de la ‘Reina Virgen’, comprometida solo con las labores del Estado fue utilizado como método de campaña en favor de la popularidad del monarca y construyó una verdadera leyenda en relación a su figura:

Sus consejeros decidieron entonces sacar el máximo partido a la mala situación y se aseguraron de que pasara a la historia como la Reina Virgen, Gloriana, casada solo con su reino. Se diseñó una elaborada mitología propagandística para sugerir que su virginidad era un estado totalmente admirable y deseable” (Kermode, 31).

Los últimos años de su reinado estuvieron marcados por la inseguridad ante la sucesión y una fuerte caída en su popularidad, por lo que cuando en 1603 fallece y asume Jacobo I - Jacobo VI de Escocia- fue recibido con buenos augurios por el pueblo inglés. Sin embargo, este monarca también debió enfrentar un sinnúmero de vicisitudes, la primera fue la unificación del territorio, ya que como rey de Escocia anexaba el territorio a la corona inglesa, hecho que repercutiría por siglos en la historia de Inglaterra.

En síntesis, hemos pretendido demostrar cómo el período renacentista inglés puede entenderse al comprender las múltiples pugnas que ocurrieron complejizando el *modus vivendi* del hombre inglés. Cambios en los asuntos humanos que se condensan en las dos líneas fundamentales, la política y la religión, que funcionan como el centro neurálgico de las violentas transiciones que permearon todos los ámbitos del quehacer humano y que evidencian un siglo de crisis, más allá de las tradicionales lecturas, que de manera reduccionista simplemente han puesto énfasis en el reinado de Isabel I como el instante en que Inglaterra cimienta su camino para transformarse en una potencia a nivel mundial.

como también, las disputas internas y externas que esto provocó. Cfr. A. L. Rowse: *The Spirit of English History* (1945) y William J. Bowsma: *El otoño del renacimiento* (2001):

Las contradicciones propias de un mundo que padece pugnas por el poder, por la religión, renovaciones violentas en su espacio geográfico, la economía, la estructura social y el saber, funcionan no solo como telón de fondo, sino más bien como el material con el cual los dramaturgos isabelinos trabajaron para poner en escena los conflictos vitales que se mostraban desde su difícil solución. Relación entre texto y contexto que, como mencionamos al comenzar este capítulo, encuentra su punto paradigmático en la obra de William Shakespeare y que, por lo tanto, hizo necesaria la reconstrucción histórica que realizamos.

Capítulo III

El teatro del mundo, el mundo del teatro y sus roles, en el contexto del Renacimiento inglés

Cristalizamos el vínculo reflexivo entre texto y contexto con un motivo característico de la época renacentista que servía como puente entre las representaciones teatrales y la realidad que habitaban los espectadores: la metáfora *del mundo como teatro*. De una larga tradición en la historia y en la literatura, esta metáfora implicaba un mundo que se concebía como el espacio de una gran representación, tal como expresara la frase atribuida a Petronio: “Totus mundus agit histrionem”, que exhibía The Globe Theater en su fachada⁵².

La metáfora del ‘mundo como teatro’ y en relación a ella ‘la importancia de los roles’ son motivos recurrentes que aparecen en gran parte del corpus shakesperiano y que nos permiten demostrar el modo en que el drama y el teatro colaboraron con el entendimiento y organización de la sociedad del período renacentista. De esta forma, planteamos que las estrategias metadramáticas y metateatrales sirvieron como recursos que enfatizaban la relación de similitud entre los modos de construcción de la ficción, ya que permiten discusiones sobre el lenguaje dramático, las taxonomías de los géneros y la práctica teatral, y, por extensión, sobre la forma de organización de la realidad, en tanto que se establece un vínculo entre la obra y un mundo igualmente dramatizado y teatralizado.

⁵² La tradición crítica en torno a la metáfora del mundo como un gran teatro aún no ha consensuado el modo en que la concepción de la Antigüedad de la existencia entendida en términos teatrales se traspasó a la literatura cristiana medieval, por lo que requiere de precisiones importantes en torno a su origen e historia. En un estudio serio como el de Anne Righter: *Shakespeare and the Idea of the Play* (1964), su autora plantea que en los postulados de Platón y Pitágoras se encuentran los orígenes de esta metáfora, pero es en el marco de la producción dramática cuando se asienta con Esquilo, Sófocles y Aristófanes, que luego pasa a la citada frase de Petronio en conjunto con algunas frases rastreadas en la comedia Plauto y de Menandro. Luego, en la época Medieval, el *Policraticus* de Juan de Salisbury (1159) también se haría cargo de esta tradición de concebir el mundo como un teatro que decanta, tras un largo proceso de secularización de la sociedad y de sus expresiones teatrales, en la fuerte entrada de la metáfora del mundo como teatro en la producción literaria y dramática inglesa del siglo XVI.

The comparison made between life and theatre serves, in this instance, to define the depth and realism of the play world itself. It provides a vivid demonstration of the fact that characters- and by implication the audience –can accept the imaginary environment of the play as reality. They can distinguish between solidity of this world and a level of illusion existing beyond it. (Righter, 66)

La cultura del Renacimiento europeo fue tal vez la más teatral de la historia al concebir su espacio del cosmos, del mundo, del individuo y de la sociedad como un gran escenario en el cual el ser humano interpretaba un rol. Esto lo demuestra el primer Atlas Moderno, el *Theatrum Orbis terrarum*, de Abraham Ortelius, publicado en 1570, el cual puso énfasis en esta forma de concebir, pensar u ordenar el cosmos en virtud de las profundas similitudes del teatro con la vida⁵³. La disposición física del mundo conocido expuesto en mapas enmarcados por un cuadro cuyo título es, precisamente, ‘Teatro’, permite entender la postura del hombre renacentista que mira a su mundo y a sí mismo como un teatro en el que debe interpretar roles.

Los antiguos a menudo pensaron que la existencia era un drama representado en el gran escenario del mundo, y la metáfora del mundo como un gran escenario fue adoptada después por los pensadores medievales que describían la creación como un drama en el que se mostraba la sabiduría, el poder y el amor de Dios. Dios era una especie de director de escena, que asignaba a cada ser humano un papel en el drama de la existencia, representado en el teatro del mundo, en donde, a su vez, Dios y los anfitriones celestiales eran el refinado público. (Bowsma, 181)

De tal manera, las bases ontológicas que sustentan el renacimiento se encuentran en el reconocimiento de la naturaleza teatral de la existencia humana que, al concebir la vida

⁵³Este Atlas se componía de setenta mapas con el objetivo de representar completamente el mundo conocido así como si este fuera un gran teatro. Fue el primer intento sistemático de presentar el espacio vital del hombre que agrupó todo el conocimiento del mundo en un gran libro que, además, incluyó cartografías de otros autores. Posterior a su primera edición se fue actualizando con los nuevos descubrimientos y su última edición data de 1612.

como un drama y el mundo como un teatro, ordenaba el cosmos y la existencia en términos teatrales, asumiendo que la vida era una representación en el teatro del mundo cuyo gran director de escena es Dios. El mundo como un gran teatro supone la existencia de un orden y una organización que estructura el habitar humano, por eso el atlas de Ortelius fija como marco para exhibir la composición geográfica de Europa y el resto del Mundo conocido, al teatro, dando cuenta que, tanto teatro como mundo implican modos de ordenamiento y regulación de la realidad que en el caso del renacimiento estaba completamente invadida por la ficción.

Para el hombre renacentista fue necesario repensar su posición en el universo. En este marco de crisis que describíamos en el capítulo anterior, el tránsito de un esquema de pensamiento a otro, se tradujo en la necesidad de fijar un orden que sustentara la organización monárquica y jerárquica de su tiempo, que fue entendida como un principio de organización natural en el que convivían jerarquías de distinto orden en relación al espacio cósmico, terrestre y político, todos entendidos como formas modélicas cuyo referente era la metáfora del teatro.

Así, el cosmos se entendió como el lugar que ocupa la tierra, con un *arriba*, el cielo, infinito e inmutable, y un *abajo*, el lugar de la existencia humana imperfecta y sujeta a cambios, con un *centro*, el infierno, el lugar más lejano de Dios. Esta diagramación suponía un orden jerárquico que daba cuenta de la pertenencia a un sistema también teatral: “Los cuerpos celestes podían representar la audiencia divina en un anfiteatro cósmico cuya atención estaba puesta en el drama de la salvación que se estaba desarrollando abajo en el escenario” (Bowsma, 109).

Esta idea de organización del cosmos, a pesar de estar fuertemente arraigada en la cultura del renacimiento implicó problemas. Cuando la tierra dejó de pensarse como el centro del universo y se reparó, gracias a Galileo y Copérnico, en la infinitud de este mismo, se astilló la idea de un orden inteligible para el ser humano, generando una gran incertidumbre a la que reaccionaron fuertemente las autoridades religiosas tanto católicas como protestantes. Sin embargo, esta cosmología basada en la importancia del arriba y abajo, facilitó también el ordenamiento del mundo y la sociedad, donde aquel que estaba más arriba poseía más importancia que quien se encontraba abajo. Esto implicó que si la tierra poseía un lugar jerárquico dentro el cosmos, esta misma jerarquía debía replicarse

como modelo natural para la organización social. De este modo, el orden natural que regía la disposición política se entendió de dos maneras diferentes: en primer lugar la unidad jerárquica de la familia como núcleo que se proyectaba a la monarquía como la macro unidad organizadora, y por otro lado, la naturaleza biológica y teológica que aseguraba la coherencia de la estructura familia-monarquía.

[La] Estructura familiar del cosmos como una unidad y organizada internamente como una jerarquía, y todo el conjunto gobernado por Dios. Ello significaba que la forma correcta de gobierno en este mundo debía ser una monarquía universal que presidiera sobre el conjunto de jerarquías internas. (Bowsma, 121)

La familia, liderada por un patriarca, correspondía a la estructura piramidal mínima que se replicaba ascendientemente hasta la jerarquía de los gobernantes, por ende, el rey era una especie de gran padre que mandaba sobre la familia de su pueblo, a la vez que Dios en los cielos, arriba, lideraba la jerarquía absoluta del cosmos. Esta idea de pequeñas jerarquías que se replicaban como un caleidoscopio hasta alcanzar la completitud del universo fue fundamental para que el ser humano comprendiera su posición en el mundo, en la sociedad y su relación con la autoridad y su relación con lo divino.

La profundidad de este orden natural jerárquico fue sustentada, como dijimos, en dos argumentos. El orden natural procedía del concepto patriarcal de la unión entre hombre y mujer con el fin de procrear y conformar una familia cuyo líder, por su superioridad biológica, debía ser un hombre. Lo anterior, al replicarse hacia las autoridades políticas, fundamentó los gobiernos monárquicos, especialmente, desde las Sagradas Escrituras que justificaron la disposición divina de esta jerarquía y su respeto irresoluto, así San Pablo dice:

Sométase toda persona a las autoridades superiores; porque no hay autoridad sino de parte de Dios, y las que hay, por Dios han sido establecidas. De modo que quien se opone a la autoridad, a lo establecido por Dios resiste; y los que resisten acarrean condenación para sí mismos. (Romanos 13: 1,2)

De allí que el patriarcado y la monarquía se concibieron como un orden que emergía de una verdad incuestionable, las Sagradas Escrituras, verdad que provenía de una exposición divina. Entonces, si Dios era el padre de todo el mundo, el rey era el padre de las familias y cada hombre el padre de sus propias familias, con lo que se constituyó un orden absoluto que le designó una función, o bien un *rol*, a cada individuo dentro de esta jerarquía teatral del universo. Tal como afirma Bowsma: “El monarca se consideraba como una especie de padre de una gran familia formada por su pueblo y su norma era tan absoluta como la de Dios padre arriba en los cielos y de los padres de familia en la tierra”. (Bowsma, 121)

La problemática del orden en relación con el rol que le corresponde al ser humano en el marco de esta jerarquía de origen divino, es central para entender el contexto del renacimiento. En relación con lo anterior, vinculamos la idea de ‘la importancia y sentido de los roles’, tanto dramáticos como teatrales con el contexto renacentista en tanto que, en el marco de una concepción jerárquica del mundo y la sociedad, cada individuo cumplía un rol determinado que aseguraba el equilibrio del cosmos. Este modo de pensamiento hace un símil entre la estructuración del mundo y de la sociedad y el teatro, tomando en cuenta que es en la representación teatral donde se interpretan roles y se cumplen ciertas funciones específicas en relación a la acción dramática.

En relación al rol del individuo en la jerarquía que ordena el mundo, muchos pensadores de la época en sus textos manifiestan esto como una problemática. Erasmo en *El elogio de la locura* (1511), asume que la locura interpreta diversos papeles y se refiere, además, al problema de la ilusión que le permite comparar al teatro con la vida. Asimismo, Maquiavelo en *El príncipe* (1513) comenta las cualidades de un monarca, entre ellas, la de ser capaz de convertirse en un león, por su fuerza, o en un zorro por su astucia, dándole a la interpretación de roles un componente fundamental para el ejercicio del poder. El mismo caso para Montaigne en sus *Ensayos* (1580), expresa la conciencia sobre la diferencia entre el papel que interpreta un hombre y aquel que se decide a desempeñar. Finalmente, Robert Burton en su *Anatomía de la melancolía* (1621), concibe al autor como un espectador del modo en que otros hombres representan papeles o roles a través de los cuales se juegan su dicha o infortunio en la vida.

Además, la interpretación de roles contribuye a entender el modo en que se utilizó la metáfora del teatro del mundo para reforzar un orden político que tenía prácticas profundamente teatrales. La correspondencia entre los espectáculos teatrales y las diferentes expresiones de la pompa real y religiosa, dan cuenta del impacto que las expresiones de corte teatral tuvieron en el escenario, no solo de los teatros, sino también en la vida pública del Renacimiento inglés y explican, además, la ya mencionada naturaleza teatral de la existencia. En este sentido, la teatralidad de los gobernantes y de la Iglesia protestante fueron centrales en el intento de mantener el orden y la conformación de Inglaterra como un imperio dentro de Europa. Por ejemplo, en cada una de las procesiones de los monarcas y su corte, en las entradas a los palacios, o procesiones festivas de la iglesia como la Navidad en la que participaban actores cómicos llamados *Lords of Misrule*, en el vestuario, los gestos o los discursos, se encontraba una forma de utilizar el rol teatral desde la capacidad de este mismo para proyectar una imagen, en este caso de autoridad y de virtud, cuyo mayor ejemplo es la propia Isabel I en el rol de ‘Reina Virgen’, casada únicamente con su pueblo. El arte pictórico jugó un rol central como vehículo ideológico de la dinastía Tudor. El mismo Enrique VIII mandó a colocar una serie de retratos de su familia en *Hampton Court*, que Isabel terminaría de completar. En todos ellos se puede apreciar a los integrantes de esta familia en posturas que dan cuenta de su poderío, con vestimentas lujosas y una serie de símbolos relacionados con el poder y con elementos de la tradición inglesa. Tal vez el cuadro más representativo es “Alegoría de la familia Tudor”, de Lucas de Heere el cual supuestamente fue mandado a hacer por la propia Isabel I y que se data en 1572 aproximadamente.

El rescate del rol teatral y dramático desde su potencia de ‘parecer ser’ no es más que el reforzamiento del poder de la ilusión dramática y el reforzamiento que su contexto realizaba, mencionada en el capítulo primero a propósito de la reflexividad, y demuestra la importancia del teatro en una sociedad donde todo debía ser teatral.

La dimensión espectacular de la aristocracia y la iglesia se puede documentar con las manifestaciones públicas más diversas de la época isabelina. La entrada de los aristócratas a sus palacios se realizaban en sendas procesiones y los palacios mismos comenzaron a considerar espacios arquitectónicos para acoger estos actos. Del mismo modo, las nupcias de los participantes de la corte eran espectáculos en los que se mostraba al pueblo el poder

y la pompa. Los paseos y desfiles de la Reina por el Támesis iban acompañados de un gran montaje para que la gente apreciara su elaborado vestuario y maquillaje que la hacían ver más poderosa. Dentro del estudio de estas prácticas, llama la atención que incluso habían ceremonias teatrales para las ejecuciones por decapitación u hoguera en el *Tyburn* y que, además, las autoridades debían montar una ceremonia para tratar a los leprosos, para acompañar a la Reina a sus actividades más privadas, para su comida, etc. En el rastreo de las actividades teatrales que conformaban parte de la vida cotidiana del hombre del renacimiento inglés, nos encontramos con que la aristocracia tenía un importante rol ya que conscientemente promovía el uso de estas prácticas y las usaba como medio para sustentar su poder. Frank Kermode en *El tiempo de Shakespeare* (2005), le atribuye a la propia Isabel I la frase: “nosotros, los príncipes estamos en un escenario, a la vista de todo el mundo”, con lo que se refuerza la dimensión espectacular del poder real en correspondencia con la metáfora del mundo como un gran teatro. Tomando en consideración la frase anteriormente mencionada, no parece azaroso entonces que en el palacio de los Tudor: *Hampton Court*, se haya mandado a pintar un cielo estrellado con ángeles que miraban a los cortesanos, conformando un espacio cerrado en el cual la nobleza debía ‘actuar’ tal como si se fuese observado por espectadores en un gran escenario. Método de coerción política usada por Isabel ante sus cortesanos.

Así, los espectáculos se transformaron en parte de la vida cotidiana del hombre inglés que se vio enfrentado al teatro y su ilusión de manera continua.

En el ámbito específico de la religiosidad, en Inglaterra se heredaron desde el Siglo XII las piezas teatrales sacras correspondientes a dramas y representaciones de espectáculos religiosos. Se representaron misterios, moralidades, milagros e interludios⁵⁴, géneros de

⁵⁴Las moralidades contenían un argumento ficticio en el cual participaban personajes que representaban valores y principios de corte religioso, como la verdad o la pureza. Este género, posteriormente se seculariza y da paso a personajes no sacros como la ciencia o la razón.

Los misterios, en cambio, eran representaciones teatrales sacras con fin didáctico, ofrecían en lengua vernácula obras que mostraban la historia sagrada, partes del Antiguo Testamento, escenas de la vida de Cristo o de la Virgen. Estas representaciones se desarrollaban en *pageants*: plataformas sobre ruedas, carros o escenarios móviles que se podían trasladar de un lugar a otro. Lo que implicaba un espectáculo al aire libre de teatro en movimiento, con escenarios múltiples que permitía mostrar escenas repetidas de manera sucesiva a modo de cuadros. En ellas, la música y la danza eran fundamentales, por lo que su contenido dramático se limitaba a un argumento simple, de corte religioso, que se exponía de manera repetitiva en toda la representación.

corte teatral con un fuerte énfasis en la cuestión doctrinaria, que ponían en escena abstracciones alegóricas, la mayor parte en torno a los episodios más importantes de La Biblia.

La reforma protestante dinamizó la profunda concordancia de la vida cotidiana con las fechas litúrgicas, lo que provocaba una necesidad de representación de instancias claves de la fe como actos performáticos, cuyo fin era el adoctrinamiento religioso, en una sociedad que, habituada a las prácticas teatrales religiosas, comprendía su lugar en el mundo y la relación con lo divino a través de una concepción dramática-teatral:

Los misterios dan testimonio del ingenio de sus autores y actores, y también por el fuerte deseo que sentían los ingleses del Medievo de ‘poner en escena’ sus creencias, de escenificar en sus propias personas las verdades sagradas que les habían enseñado en sermones y pinturas (...) Demuestran que los ingleses llevaban ya mucho tiempo bien adaptados a la representación dramática, como actores y como público (Kermode, 25).

Estas piezas teatrales eran un medio de acercamiento a la fe, una forma popular de práctica y culto religioso, por ello, se realizaron un sinnúmero de actos litúrgicos ligados profundamente con tradiciones teatrales: representaciones anuales de la pasión de Cristo por parte del clero, dramas de la creación por parte de seculares, la misa en sí misma también contenía una serie de actos performáticos y también la importante fiesta de Corpus Christi⁵⁵, una de las primeras festividades católicas suprimidas por la Reforma.

En este marco, las manifestaciones públicas fueron no solo reforzando la postura ontológica de la existencia basada en un orden que se entendía en términos dramáticos y teatrales, sino también modelaron un gusto y afición por el teatro inusitado en la historia europea. Para algunos autores, como William J. Bowsma, Frank Kermode o Anne Righter, aquí radica el éxito de las representaciones teatrales y la proliferación de teatros que se

El montaje era realizado por distintos gremios que elegían el tema que más les convenía a partir del repertorio bíblico, elaboraban un vestuario considerablemente trabajado y montaban el carro utilizando una rudimentaria maquinaria escénica que les permitía generar movimiento y una pequeña cantidad de efectos visuales.

⁵⁵ Frank Kermode consigna en su texto *El tiempo de Shakespeare* (2005), algunas de las festividades religiosas de corte teatral. “Por ejemplo, como San Juan habla del reparto de las ropas de Cristo, en el momento adecuado se retiraban del altar dos manteles de lino. Se preparaba un sepulcro en que se depositaba una hostia, porque por supuesto la hostia era literalmente el Corpus Christi” (Kermode, 20).

convirtieron en un negocio muy rentable y que, a la vez, dan cuenta de la importancia del teatro en la época isabelina.

El Londres de la época isabelina contaba con importantes teatros privados y públicos al otro lado del Támesis, es decir, fuera de la jurisdicción de la *city*. Este momento de gran apogeo para la producción dramática queda atestiguada por la gran cantidad de empresarios que fundaron los más importantes teatros de la época. Dada la importancia y popularidad que el teatro adquirió en esta época comenzaron a producirse una serie de construcciones de edificios de uso exclusivo para su representación en toda Europa. Se abandonaron las iglesias, sus alrededores y plazas públicas como espacio único para estas actividades. Las nuevas construcciones albergaron a la gran cantidad de espectadores que contaron con un lugar arquitectónico establecido, determinado y fijo que satisfacía la necesidad de contar con un espacio para asistir los espectáculos⁵⁶.

En 1574 se fundó el primer teatro privado para señores nobles, a manos de James Burbage y ya en 1587 Londres contaba con al menos seis compañías de *boys actors* asociados a las catedrales. Los grandes teatros en Londres al norte y al sur del Támesis son *The Theater* (1576), *The Rose* (1587), *The Swan* (1595), *The Globe* (1599), *The Fortune* (1600), *The Hope* (1613). William. J. Bowsma atestigua que hacia 1594 los dos principales teatros podrían albergar un promedio de dos mil quinientos clientes diarios, a su vez, Frank Kermode plantea que entre 1558 y 1642 se escribieron unas tres mil obras. Además, destacan un conjunto de dramaturgos que dieron vida a este prolífico período como John

⁵⁶Las construcciones de espacios para el teatro se popularizaron en toda Europa. En Italia, los mecenas financiaron un sinnúmero de proyectos arquitectónicos dedicados al teatro, el Teatro Olímpico en Vincenza (1584) es considerado uno de los primeros edificios que, de manera permanente albergaron representaciones teatrales. El Teatro Farnesio, en Parma (1618), es considerado el primer teatro propiamente moderno en Italia y tenía capacidad para 250 personas sentadas. En Inglaterra, la construcción de teatros en el período isabelino fue muy habitual y con características propiamente inglesas: escenario con puertas a ambos lados y un balcón que cubría el escenario, el cual tenía unas columnas que sostenían el techo. El público se disponía abajo del escenario de pie y, por los costados unas galerías octogonales rodeaban al proscenio. Este diseño fue muy importante para la construcción de *The Globe* (1599). Por su parte, en Francia, se construyeron teatros con proscenios en arco y un piso en pendiente hacia la parte superior que facilitaban la vista de todos los espectadores presentes en la sala. Además, convivieron los Teatros de Ópera, presentes en la mayoría de los palacios más importantes, como en Versalles, con instalaciones al aire libre, donde la corte asistía a representaciones dedicadas al Rey y sus súbditos, siendo el caso más representativo el teatro de Molière.

El caso español difiere un poco de la tendencia europea a construir espacios para el teatro, puesto que en este país, perviven hasta muy entrado el siglo XVI las formas sacras de representaciones religiosas al aire libre, en plazas y a las afueras de las iglesias, por lo que, como avance arquitectónico del período renacentista se podría mencionar el uso de corrales, un lugar más bien doméstico y popular en los cuales se instalaba una simple tarima en la cual se llevaba a cabo la representación, el más importante fue el corral de la Pacheca, en Madrid, lugar que vio nacer las obras de Lope de Vega y Calderón.

Bale (1465-1563 autor de *King John*), John Heywood (1497-1580 autor de *The four P's, Vit and Folly* (1521)), Thomas Kyd (1558-1594 autor de *The Spanish Tragedy* (1587)). En paralelo, autores que montaban espectáculos como Nicholas Udall (1504- 1556), John Lily (1554- 1606), George Peele (1558- 1597) o Thomas Nash (1567-1601). De todos los autores ingleses que conforman el plano general de la época, Christopher Marlowe (autor del que se conservan siete dramas, pero los más importantes son *The Jew of Malta* (1592), *The Tragical History of Life and Death of Doctor Faustus* (1592) y *Edward II* (1593)), ha sido estudiado como el predecesor directo de Shakespeare, y quien habría introducido una serie de elementos fundamentales en la estructura y temática de sus dramas que cimentaron el camino para convertir al drama isabelino en uno de los más importantes de la historia⁵⁷.

El teatro se desarrolló bajo el desprecio al oficio y su paulatina aceptación e integración al mundo de las artes. En 1551, Enrique VIII emitió un decreto que condenaba, entre otros, a los vagabundos y actores, luego, en 1571 se aprobó una ley que permitía a los nobles financiar compañías de corte privado.

Ante la multiplicidad de instancias de representación, financiamiento de las compañías y públicos tan diversos, consideramos que, para efectos de esta tesis, es necesario relevar que el teatro adquirió un estatuto particular en la sociedad isabelina:

No es un teatro ni de élite ni de corte, como tampoco popular callejero, por el sello comercial que tenía. El bajo costo de las entradas permitía el acceso de todas las clases sociales sin discriminación, lo que a su vez incorporaba un elemento novedoso: los dramaturgos no solo escenificaban argumentos de su interés, sino aquellos que eran demandados por el público. (Brcic, 67)

⁵⁷William J. Entwistle y Eric Gillett: *Historia de la literatura inglesa, de los orígenes a la actualidad* (1955), plantean que son dos los grandes aportes que la crítica ha considerado fundamental de la dramaturgia de Marlowe al teatro inglés y, en suma, al teatro universal. En primer término, la creación de los primeros grandes caracteres del teatro: Fausto, el judío y Eduardo, héroes sedientos de poder que se rebelan para conseguir sus deseos traspasando los parámetros legales y morales de la época. Los héroes de Marlowe presentan una profundidad jamás antes vista en la dramaturgia inglesa y son capaces de conmovir con el desarrollo de su conflicto. El segundo gran aporte es la introducción del verso blanco que facilita el uso de una de sus técnicas más notables, el monólogo, innovación en el lenguaje dramático que marcará el desarrollo dramático posterior y que será determinante para las principales obras de Shakespeare.

Se constata así, la proliferación del negocio teatral en el seno de una sociedad profundamente dramatizada y teatralizada que, acostumbrada a concebir su mundo como un gran teatro y convivir con el espectáculo como parte de su existencia, demostró un gusto y una afición especial por el teatro. Entonces, el teatro se convirtió en el epicentro de la vida social, con un rol central como cohesionador de la nueva cultura inglesa. Es un teatro de militancia con la causa protestante, pero para nada servicial, sino también es un arte subversivo; tensiona, cuestiona, problematiza, parodia y escenifica las complejas situaciones históricas que le dieron vida⁵⁸.

Ahora bien, en esta sociedad teatralizada existía una correspondencia contextual entre teatro y vida, una relación de similitud entre lo ocurrido dentro del teatro y aquello que acontecía afuera de él. Por ello, nuestra propuesta es que si el mundo puede ser un gran teatro, el teatro, por su parte también puede ser un mundo que condensa la realidad para problematizarla, cuestionarla, parodiarla, etc. De esta forma, el estudio de la reflexividad nos permite proponer, además, un análisis que se centre en las particularidades del teatro como un pequeño orden dramático que replica el orden del cosmos.

En conjunto con el “Totus mundus agit histrionem” que se leía en la fachada del The Globe, algunos autores documentan la existencia de banderas con la imagen de Atlas que soportaba el peso del mundo, de un globo, precisamente, el nombre del teatro de Shakespeare. Este teatro de forma circular, un cilindro de madera de aproximadamente treinta metros de diámetro que albergaba un gran patio interior con capacidad para tres mil espectadores, sin techo, abierto al cielo, y unas galerías para otros espectadores más dispuestos en tres plantas superpuestas. Esto corresponde a otro encuadre en el que constituye otro mundo que, desde su centro, la tarima o escenario, espejeaba al mundo real. Poseía una arquitectura de corte místico, que ponía énfasis en la geometría similar a la de la tierra, reforzando la idea de que si el mundo era un gran teatro, el teatro también se presentaba como un mundo con una ordenación y leyes propias. Así, cuando el espectador entraba en el recinto, se encontraba en un espacio envolvente, nivelador de las clases

⁵⁸ Así lo evidencia Margot Heninemann en *Political drama* (2002). Para quien el teatro se constituye como un vehículo ideológico que remarca tres aspectos fundamentales del nuevo Estado inglés que surge a partir del proceso reformista, en los niveles político y religioso, iniciado por Enrique VIII: el nacionalismo, antipapismo y antiespañolismo.

sociales y que establecía una compleja imbricación entre su propia realidad teatralizada y la ficción de la acción dramática.

Así lo refiere el prólogo metateatral de *Henry V* de William Shakespeare, un texto dramático que se puede considerar un verdadero documento de la visión de un teatro que también es un mundo:

(...) A kingdom for a stage, princes to act
And monarchs to behold the swelling scene.
(...)
Assume the port of Mars, and at his heels,
Leashed in like hounds, should famine sword, and fire
Crouch for employment. But pardon, gentles all,
The flat unraised spirits that hath dared
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object. Can this cockpit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
O pardon: since a crooked figure may
Attest in little place a million,
And let us, ciphers to this great account,
On your imaginary forces work. (Shakespeare, 597)

En este prólogo se explicita la idea de una ‘O de madera’, de un teatro circular que acoge a los asistentes y los envuelve en una particular disposición que facilitaba que los límites entre la ficción y la realidad se mezclaran gracias a esta razón arquitectónica. La acción dramática transcurría en una plataforma rectangular de siete u ocho metros de profundidad, trece metros de ancho y un metro y medio de altura, un lugar próximo al público que estaba dispuesto en el patio. Este escenario era un *apront stage* que avanzaba hacia el público configurando un espacio envolvente que facilitaba la imbricación entre la ficción de la obra y la realidad del espectador por no tener un límite establecido, por invadir el espacio de la tranquilidad del espectador y obligarlo, como recita el prólogo citado, a

imaginarse lo que está a punto de acontecer. Tenía un balcón en el cual ocurrían escenas de palacio como la de *Romeo and Juliet* (1597), y dos columnas que sostenían una techumbre, las que muchas veces simbolizaban un bosque, como en *As you like it* (1603). Finalmente, había tres puertas que conducían hacia la parte de atrás del escenario, una trampilla para bajar y maquinaria para crear efectos como en *The Tempest* (1611), o bien para elevar objetos o personajes, por ejemplo seres sobrenaturales como el fantasma en *Hamlet* (1609).

Dada esta particular forma arquitectónica, el teatro adquiría un modo tridimensional de representación; con una profundidad escénica, por la posición de la plataforma cercana al público, la altura, marcada por el balcón y la techumbre, la trampilla que conectaba con un piso inferior y un ancho demarcado por las puertas laterales de entrada y salida. Así este mundo teatral también tenía un orden tridimensional al igual que la realidad, un modo de representación sin igual en la historia del teatro que comprendía una experiencia estética envolvente, íntima y cercana con el espectador, a diferencia del teatro frontal actual.

En este escenario se utilizaba una escasa escenografía, un trono podía simbolizar un reino (*Henry V* (1599)), una mesa una taberna (*The merry wives of Windsor* (1602)), unas velas la oscuridad del bosque (*The Winter's tale* (1611)), por lo que el texto dramático estaba intrínsecamente unido al espacio teatral creando imágenes verbales que el espectador debía imaginar como parte constituyente de este mundo. De esta forma, el lenguaje dramático crea la ilusión de un teatro que también es un mundo que replica el orden del cosmos: es un *theatrus*, como el Atlas de Ortelius, circular como el *orbe*. También posee un *arriba*, un cielo pintado de estrellas, un *abajo*, donde ocurre la acción dramática en la que actores interpretan roles, y una trampilla que conecta con el punto más rebajado y alejado de Dios. Además, está siempre ordenado por alguien que interpreta el rol de Rey o algún representante de la monarquía, que, por cierto, siempre se pone en cuestión.

Por lo tanto, tanto mundo como teatro se exponen ante el público desde sus múltiples similitudes. La metáfora del mundo como una gran obra teatral afirma el poder que el escenario isabelino tenía en la vida, muestra la potencia de la ilusión dramática que irrumpía en las celebraciones cotidianas de la realeza y de la iglesia y que se sintetizaba en el teatro, en este globo que también es un mundo, donde se mostraban problemáticamente los aspectos cruciales de la existencia.

Este uso metafórico de retroalimentación mundo-teatro y teatro- mundo, sin precedentes en la historia inglesa, se manifiesta en el texto dramático a través de un nuevo lenguaje capaz de significar tanto dentro como fuera del escenario. Este lenguaje es que llamamos reflexivo, porque apunta a una mirada doble, en la que cada palabra construye la ficción del drama pero, además se vincula con su contexto de producción, una sociedad profundamente dramatizada y teatralizada.

La Inglaterra isabelina y jacobea ve nacer este lenguaje que se puede resumir en:

A group of phrases which had long been part of English language came to acquire a new and specifically dramatic meaning when used in connection with these figures. English drama of the fifteenth and sixteenth centuries is filled with characters who play or enjoin others to play the fool, the man, the lusty knave, and so on. (Righter, 69)

Este es el caso de palabras como *play* o *role*, que significaron actuar e interpretar roles o funciones tanto en la sociedad como en el drama mismo⁵⁹. Es por ello, que al realizar un detallado análisis de las obras, es importante reparar en el uso de este particular léxico reflexivo, puesto que conecta la experiencia vital del hombre renacentista inglés, con la practica misma del teatro que, como vemos, se abre desde la exposición de los mecanismos de creación de ilusión dramática fundada en el lenguaje, hasta la vida, en la que el mismo lenguaje adquiere una nueva connotación.

Así por ejemplo, el uso de la palabra *rol* por parte de un monarca o un integrante de la corte, siempre remite a su función organizadora del mundo dramático, marcando este espacio limitado cuyo centro es el Rey. Este término, por ende, siempre es un vínculo con la realidad, porque cada uno de los espectadores también cumplía un rol o función dentro

⁵⁹ Johan Huizinga en su trabajo *Homo Ludens* (1954), atrae una importante reflexión sobre el concepto de juego y sus expresiones en el lenguaje. Para el caso del inglés, el autor señala que para el caso del “inglés *play, to play* es interesante desde un punto de vista semántico. Procede del anglosajón *plega, plegan*, que significa principalmente juego y jugar, pero que también señala el movimiento rápido, gestos, echar mano, aplaudir, tocar un instrumento, es decir, puras acciones concretas. El inglés posterior ha conservado mucho de esta significación amplia; así en Richard III IV, 2, 8, f, de Shakespeare: *Ah, Buckingham, now I do play the touch/ To try if thou current gold indeed*” (Huizinga 1954). Reflexión sobre el valor semántico de estas palabras que recoge también Anne Righter en: *Shakespeare and the Idea of the Play*(1964), agregando que, luego estos significados profundizarían su impronta teatral, dejando su étimo de ‘*game*’, y adquiriendo connotaciones como ‘*gesture*’, ‘*grasp of hands*’, ‘*clapping*’, etc, acciones propias del ejercicio teatral.

de una sociedad jerarquizada en la cual el Rey funcionaba como la cabeza que ordenaba su mundo. Entonces, la idea de *play the role*, en el sentido de interpretar un rol dramático o un rol social, encontraban una similitud reflexiva que iba desde el texto hacia la realidad circundante del espectador en forma de apelación a su propia experiencia vital.

Estos aspectos de la ordenación y estructuración del mundo/teatro y del lenguaje cargado de connotaciones que los funda, dan cuenta de tres aspectos centrales del *Mundo como teatro y del teatro como un mundo*, que proponemos como motivo reflexivo en el marco de esta tesis.

En primer lugar, el mundo construido en la obra, es decir el mundo del drama, contenía una gran profundidad, puesto que al vincularse con su contexto de producción, ponía en escena las problemáticas centrales de su tiempo, con un lenguaje reflexivo que permitía al espectador realizar esta conexión. En segundo término, el motivo reflexivo en cuestión permite establecer cómo la realidad dramática representada en escena se relaciona con la realidad de la audiencia, dada esa constante mirada bifronte; al texto y al contexto que, por ejemplo en el caso de la tragedia aparece como problemática, en la comedia como irónica y en el drama histórico como una forma de ejemplificar el presente a través de hechos del pasado, etc. Finalmente y, en relación con lo anterior, esta metáfora desde el punto de vista que proponemos, siempre le recuerda al espectador la medida en que el teatro ha penetrado en su existencia. Explicita la compleja relación de interacción entre escenario y vida mostrando el estatuto del teatro en el seno de esta sociedad como instancia democratizadora, ya que junto con exhibir los conflictos más importantes de su tiempo vencía las barreras sociales⁶⁰.

En relación a ello, la reflexión en torno al rol, también adquiere importancia dentro y fuera del teatro. Más arriba anunciamos la idea de un 'yo' en crisis durante esta época y el modo en que la ordenación del cosmos le asignaba un papel o función a cada individuo en el drama de la existencia. Esto es fundamental en la idea de un teatro que también es mundo porque también se organiza con personajes que interpretan roles, entre ellos, tal vez los más importantes el rol de Rey y el rol de *fool*. Ambos se posicionan en una relación de

⁶⁰ Estas tres características son parte de algunas conclusiones de Anne Righter en *Shakespeare and the Idea of the Play* (1964), autora que, además, atribuye a las cualidades mencionadas, la alta dignidad, perfección y nobleza que el drama en tanto forma, tuvo en la época isabelina y jacobea. Momento de esplendor sin igual en la historia de Inglaterra y que se iría perdiendo paulatinamente con el reinado de Jacobo I.

necesidad puesto que uno requiere del otro para existir. Mediante la oposición de sus cualidades que constantemente se están invirtiendo, se problematizan cuestiones fundamentales, se genera comicidad o ambas.

Un rol siempre tiene que ver con la identidad, y un rol problemático siempre apela al problema del yo en el contexto renacentista⁶¹. Por ende, el cuestionamiento a la figura real, ya sea por su falta de autoridad o por un crimen cometido, implica siempre un cuestionamiento al orden dispuesto.

El cuestionamiento al orden social y político de la realidad inglesa, es realizado a través de la problematización del rol de Rey en el teatro. Tan importante es la función que cumple el rol de Rey en la organización dramática isabelina que al morir Robert Burbage, actor que interpretó siempre el rol de reyes se le compuso la siguiente elegía:

A Funeral Elegy

On the Death of the Famous Actor, Richard Burbage,

Some skilful limner help me! If not so,

Some sad tragedian to express my woe!

Alas! he's gone, that could the best, both limn

And act my grief; and 'tis for only him

That I invoke this strange assistance to it,

And on the point invoke himself to do it;

For none but Tully Tully's praise can tell,

And no man act a grief, or act so well.

He's gone, and with him what a world are dead,

Friends, every one, and what a blank instead!

Take him for all in all, he was a man

Not to be match'd, and no age ever can.

(...)

What a wide world was in that little space,

⁶¹ Para ampliar esta información revisar el texto de Bruce Wilshire *Role playing and Identity: the limits of Theatre as Metaphor* (1982), en el que se realiza un estudio fenomenológico del rol asociado a la metáfora del mundo como teatro en distintas épocas de la historia del drama, así como también, una mirada hacia la construcción del 'self' y sus cuestionamientos en la sociedad.

Thyself a world the Globe thy fittest place!
Thy stature small, but every thought and mood
Might throughly from thy face be understood;
And his whole action he could change with ease
From ancient Lear to youthful Pericles.
But let me not forget one chiefest part,
Wherein, beyond the rest, he mov'd the heart;
The griev'd Moor, made jealous by a slave,
Who sent his wife to fill a timeless grave,
Then slew himself upon the bloody bed.
(...)
(Elegía fúnebre citada por Anne Hattaway, 120)

Así como el rol de reyes es fundamental en la arquitectura dramática, también lo es el rol de bufón que tiene una larga tradición en el teatro europeo y, en específico en Inglaterra, tal como lo señala Enid Welsford en su libro *The fool: his social and literary history* (1961). El rol del *fool*, proviene de la tradición de las moralidades medievales en las que el loco o el tonto tenía un lugar particular en tanto ser que había que instruir, cuidar, pero que a la vez, era capaz de presentar un conocimiento o una visión particular del mundo que el resto no poseía. Además, era un rol imprescindible de las fiestas medievales teatralizadas, como *La fiesta de los locos* o *La fiesta de los tontos*. En el drama de Shakespeare, la presencia de este rol permite la existencia del rol de reyes y sus intervenciones son fundamentales para comprender, muchas veces, la ironía en la tragedia o el humor en la comedia.

En la tradición inglesa es muy importante distinguir entre el *fool* y el *jester*. El *fool* representa al gracioso que expresa una sabiduría burlesca, de tipo cómica y muchas veces satírica. A través de sus parlamentos y actuación subvierte el orden que tiene como centro al rol de reyes, introduciendo una mirada más vulgar o popular, cercana al público que miraba de pie la representación, con un vocabulario cómico también popular. En cambio, el *jester* pertenece al mundo cortesano, es la versión profesional y, por ende, pagada del bufón, que siempre tiene una mirada crítica, un lenguaje culto y que, por su cercanía al

centro de poder, refuerza el orden mediante sus ironías. Esto se refleja en su *costume* que es compleja, tradicionalmente se le ha representado con un traje compuesto por rombos y se asimila más a un atuendo cortesano que la vestidura del bufón de tipo informal y que marca su extracción popular. La historia del jester en la Inglaterra renacentista es muy importante porque se instaló como un integrante fundamental en la corte como un actor profesional contratado por el Rey para participar entreteniéndolo a la nobleza con su oficio. Parte de su trabajo consistía en contar historias, tocar música, hacer malabares con indumentarias de tipo circense, así como también con su cuerpo. Por su participación en este ambiente culto, el jester se diferencia del *fool*, ya que pertenece a una extracción social elevada de cercanía con el Rey. En este sentido, se puede rastrear en la historia de Inglaterra a importantes jester como Will Sommers, contratado por Enrique VIII, actor que permaneció en la corte incluso después de la muerte del Rey.

Ambos roles teatrales tienen funciones diferentes dentro de las obras y, a través de sus intervenciones, permiten una comprensión más profunda de la acción dramática porque representan dos visiones en relación al poder por su distancia o cercanía a la corte, respectivamente.

En suma, la importancia de los roles dramáticos y teatrales en consonancia con los roles sociales radica justamente en que en el marco del Renacimiento inglés, la cuestión de los roles fue una problemática de constante reflexión. Las dificultades de interpretar un rol en el rígido entramado social que se concebía a sí mismo como una estructura teatral, adquirirían una potencia al interior de la arquitectura dramática del teatro, puesto que el espectador veía cómo los personajes interpretaban roles en un conflicto de difícil solución que se convertía en una situación problemática, tanto para los roles de reyes y cortesanos, como para los bufones y jester que tenían que desenvolverse en un mundo dramático inestable en el que se rompía el orden constantemente.

Con esta reflexión que expresa una consonancia entre un mundo que se piensa a sí mismo como un teatro y un teatro que se plantea como un mundo y con sus correspondientes roles sociales y teatrales, cristalizamos el vínculo reflexivo entre la obra dramática y su contexto de producción, constituyendo con ello la mirada reflexiva que se centra en el texto dramático para ir al contexto y mostrar las tensiones y problemáticas centrales que lo afectan. De este modo, la idea de rol adquiere connotaciones siempre

dentro y fuera del drama y muestra, a través de sus conflictos, a un individuo en crisis que se cuestiona constantemente problemáticas en torno al actuar dentro de este mundo teatral.

Capítulo IV

Los roles del teatro del mundo y del mundo del teatro

Para instalar el análisis del corpus que compone esta tesis, es necesario realizar previamente una discusión en torno a algunos aspectos centrales sobre la problemática de los géneros. Esto, porque la tradición crítica que ha dividido las obras de Shakespeare se ha encargado de realizar una larga discusión sobre el problema del género en el autor.

Revisando la historia del renacimiento inglés, es posible discutir cada obra dentro de la convención dramática y teatral propia de su época, lo que informa sobre el gusto estético, las predilecciones del público y los modos de construcción de la ficción dramático-teatral, pero siempre este estudio termina siendo una reflexión problemática y una discusión no zanjada. Lo anterior está dado porque los géneros dramáticos del renacimiento inglés son complejos y completamente híbridos; tanto porque su gestación corresponde a un proceso que se inicia en la época medieval con los misterios y moralidades⁶² y continúan con su desarrollo durante el renacimiento e incluso más allá, como porque presentan un rasgo fundamental: la contaminación genérica aceptada, apreciada y perfectamente captada por el público de la época.

Los tres géneros cultivados por William Shakespeare: tragedia, drama histórico y comedia⁶³ gozaron de gran popularidad e interés por el público y convivieron en la escena

⁶² En Inglaterra se heredaron desde el siglo XII las piezas teatrales sacras correspondientes a dramas y representaciones de espectáculos religiosos. Se representaron misterios, moralidades, milagros e interludios, géneros de corte teatral con un fuerte énfasis en la cuestión doctrinaria, poniendo en escena abstracciones alegóricas, la mayor parte en torno a los episodios más importantes de la Biblia. Fue una época en la que existía una profunda concordancia de la vida cotidiana con las fechas litúrgicas, lo que provocaba una necesidad de representación de instancias claves de la fe como actos performáticos, cuyo fin era el adoctrinamiento religioso, en una sociedad que, habituada a las prácticas teatrales religiosas, comprendía su lugar en el mundo y la relación con lo divino a través de una concepción dramática-teatral. Cfr. William J. Entwistle y Eric Gillett: *Historia de la literatura Inglesa, de los orígenes a la actualidad* (1955) y Frank Kermode: *El tiempo de Shakespeare* (2005).

⁶³ Además de la división por géneros, la crítica ha realizado intentos de clasificación desde un punto de vista periodológico y otro temático. En relación al criterio periodológico, variados autores de uso escolar intentan una sistematización en cuatro períodos: 1) Antes de 1594; 2) 1594- 1600; 3) 1600- 1608; 4) 1608 en adelante. En un estudio serio como *A history of English Literature* (2002), Robert H. Fletcher precisa estas fechas y las

teatral de igual manera, por lo cual es necesaria una revisión de cada uno de ellos para poder dar cuenta del modo en que se despliega la reflexividad dramática de manera específica. En este marco, cada uno de los géneros presenta diferentes maneras de vinculación, anclaje y tratamiento con su contexto de producción, lo que permite entender el modo en que las estrategias reflexivas se despliegan al interior de la estructura del drama, respondiendo a la naturaleza y función de cada uno de los géneros en el marco de las representaciones teatrales inglesas.

Para nuestro estudio, hemos considerado los géneros tragedia y comedia por corresponder a dos variantes genéricas de larga tradición crítica que nos permiten establecer criterios certeros de análisis y relación con las convenciones estéticas que los ven nacer, así como también por su importancia central en el corpus de Shakespeare y su repercusión en la historia del drama y el teatro.

Dada estas cualidades genéricas que se desprenden del vínculo reflexivo entre texto y contexto, es necesario que, antes de entrar al análisis de cada una de las obras realcemos una breve caracterización con algunas especificidades de los géneros que nos sirvan para instalar el trabajo con las obras en el marco de la multiplicidad de miradas críticas que ambos géneros han suscitado en los estudios sobre Shakespeare. En dichas revisiones

vincula con cuatro momentos en la madurez de Shakespeare como dramaturgo: el primer período es de ‘experimentación y preparación’, desde 1588 a 1593, en el que las obras más destacadas son *Richard III* y *Venus and Adonis*. Un segundo momento va desde 1594 a 1601, período del ‘drama histórico’ y las ‘comedias festivas’, aquí se encuentran las dos partes de *Henry IV* (1597), *Henry V* (1598) y las comedias *A Midsummer Night's Dream* (1595), *The Merchant of Venice* (1596), *Much Ado About Nothing* (1598), *As You Like it* (1599), etc. La única tragedia de este período es *Romeo and Juliet* (1595). El tercer período es el de las ‘grandes tragedias’ y otras obras que el historiador considera que han sido ‘mal llamadas comedias’, aquí están: *Julius Caesar* (1599), *Hamlet* (1600), *Othello* (1603), *King Lear* (1605), *Macbeth* (1606) y *Anthony and Cleopatra* (1606). Finalmente, el cuarto período, desde 1609 en adelante, es una instancia de expresión de su ‘serena filosofía de vida’, en el que se encuentran *Cymbeline* (1610), *The Winter's Tale* (1609-10) y *The Tempest* (1611).

Sobre el criterio temático; César Oliva y Francisco Torres Monreal en *Historia Básica del arte escénico* (1994), dividen las obras en ‘Temas serios’: tragedias (*Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*) y dramas históricos, subdivididos en ingleses (*Henry VI*, *Richard III*, *King John*, *Richard II*, *Henry IV*, *Henry V* y *Henry VIII*) y romanos (*Titus Andronicus*, *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* y *Coriolanus*). Y en ‘Temas cómicos’, que agrupan todas las comedias. El mismo criterio utiliza Gilbert Highet en *La tradición Clásica* (1954), para realizar una taxonomía compuesta por seis obras de historia romana, cuatro de la República y dos del Imperio. Además, seis obras de ambiente griego y doce obras de historia inglesa: luchas dinásticas de fines de la Edad Media y principios del renacimiento. Y catorce obras de escenario en la Europa del renacimiento: aun cuando la trama sea antigua el ambiente es de la época de Shakespeare. La mitad de estas obras transcurren en la Italia del Renacimiento, dos ocurren ‘más o menos’ en Francia y cinco en lugares vagamente definidos que tienen algo de italiano. Consigna además que *The Merry Wives of Windsor* se sitúa en una Inglaterra aparentemente contemporánea.

acotaremos algunos aspectos fundamentales necesarios para el análisis, despejando las problemáticas que la crítica ha observado en las obras del autor en cuestión.

1.1 King Lear y la tragedia renacentista inglesa

En cuanto al estudio de la tragedia, se debe considerar que el debate sobre el género no es una cuestión cerrada y que en el marco de la crítica shakesperiana existen múltiples enfoques teóricos que han abordado este género como el más importante del autor. En este marco crítico, por mucho tiempo el estudio esencialista de A.C Bradley: *Shakespearean Tragedy* (1904), intentó buscar una definición capaz de captar la ‘esencia’ de la tragedia de Shakespeare, texto que fue referente obligado durante la primera mitad del siglo XX e incluso hasta la actualidad es el trabajo más criticado por los nuevos estudios del autor inglés, fundamentalmente desde el neohistoricismo.

Sin embargo, a pesar de que este trabajo aclara algunos importantes aspectos estructurales, fundamentalmente, la noción de ‘fate’ o ‘destino trágico’ y la visión de mundo que se desprende de él, concepto que ha trascendido como el más importante en su teorización del género, su argumentación prescinde del contexto para explicar las convenciones de las que la tragedia es tributaria. Por este motivo, en el marco de esta tesis, preferimos revisar algunos aspectos de los estudios de la tragedia de Shakespeare desde una óptica que considere las convenciones que alimentan al género, por corresponder al necesario nexo entre texto y contexto propio de los estudios de la reflexividad dramática.

En este marco, la tragedia se erige como el género por excelencia de la ‘crisis de mundo’ que describíamos en el marco contextual, por ser el tipo de obras cuyo soporte y alimento son las tensiones propias de un mundo cuyos valores se encuentran en transición, especialmente las tensiones en el nivel político y religioso. Diremos que este género es “la miniatura sincrética de la realidad y género predilecto de la crisis”, (Brncic, 60) que pone en escena los conflictos que florecen en su momento de producción: como mencionamos en el Capítulo II, la amalgama histórica compuesta por Reforma religiosa, los problemas con la sucesión monárquica, el declive del feudalismo, etc, configurándose como un lente con el cual observar la fragilidad de los mecanismos que estructuran el mundo,

mediante la puesta en tensión de los sustentos vitales del ser humano que provienen precisamente de los elementos contextuales que sirven como sustento para las obras.

En suma:

(...) la tragedia isabelina se articula como un momento de transición o “entretiempo”, en que el presente cobra una particular significación, en la medida en que aparece tensionado por un pasado, no tan lejano, que es traído a escena. Nuevamente el argumento cobra decisiva importancia: la tragedia escenifica las tensiones de su presente histórico a través de argumentos que provienen ya no del mito, sino mayoritariamente de la leyenda y crónica inglesas, y en menor medida del mundo romano. (Brncic, 70)

En este sentido, la tragedia renacentista inglesa no puede entenderse fuera de su contexto de producción, puesto que su soporte y base fundamental son los asuntos políticos y religiosos dispuestos dramáticamente para explorar los límites de la acción humana en el marco de una sociedad como la renacentista inglesa que vio en el teatro una recreación del modo en cómo se quebraba su *modus vivendi*. Esta idea nos retrotrae a una de nuestras premisas fundamentales, la consideración acerca de la dramaturgia de Shakespeare como un *drama político*, argumento que explicita un vínculo necesario e ineludible entre el corpus dramático del autor, y de paso de todos los dramaturgos renacentistas ingleses, y el contexto de producción.

Con la crisis de mundo como marco fundamental, el presente dramático se muestra de manera compleja a causa de un pasado con el cual no encuentra una continuidad histórica armónica, sino que más bien la acción dramática en la tragedia corresponde a una ruptura con el pasado feudal inglés que entra en tránsito en el renacimiento, pero que, gracias a la distancia histórica con el presente, ofrece un espacio privilegiado para la reflexión. De ahí la noción de ‘entretiempo’.

Tomando en cuenta lo anterior, diremos que la tragedia se constituye como una vía a través de la cual se sintetizan las tensiones de su momento de producción porque en ella se interroga y problematiza el núcleo de creencias y supuestos de la cultura. Para ello, el género cuestiona la dimensión política y religiosa, muestra figuras regias bajo conflictos de

difícil solución y presenta un panorama espiritual complejo al presentar las creencias resquebrajadas. Ello, se traduce en la dimensión psicológica y espiritual del individuo que se exhibe problemáticamente, a causa de un mundo en el que las creencias se han desvanecido, lo que se plasma en una escisión interna del hombre que padece la experiencia de un orden en conflicto. Por ello, la exploración del cambio de fortuna del personaje en relación con el conflicto que vive y el mundo en el que se inserta, el cual está cargado de contradicciones, ambivalencias y paradojas, son parte de la necesaria estructura interna del drama, pero resuenan en la realidad circundante del espectador y se convierten en condición *sine qua non* para la emergencia del género trágico en esta época.

En la propuesta de Tom McAlindon en su texto *What is a Shakespearean tragedy* (2001), el conflicto y el cambio de fortuna son centrales para comprender el proceso que se vive al interior de la tragedia, que trata de un personaje, el héroe, que padece un cambio radical de fortuna. Con ello que el género sirve para explorar los límites de la acción humana, al mostrar héroes que actúan en condiciones límite que permiten exhibir su fuerza, vulnerabilidad, bondad, crueldad, etc. De este modo, en la tragedia, la naturaleza humana se presenta desde su profunda contradicción y ambigüedad, precisamente, por instalarse en un orden que es igual de inestable. Por ello, el argumento se basa en un orden regulado precariamente que, tras una catástrofe, logra reordenarse, por lo que los cambios producidos en el mundo también tienen una repercusión sobre el héroe trágico:

An essential part of the hero's experience is the horrified discovery that the world he knows and values, the people he loves and trust, are changing or have changed utterly. He feels cheated and betrayed 'to the very heart of loss' (...) in Shakespeare's tragedies the instabilities, ambiguities, and contradictions (as well as the fruitful harmonies) of human nature and history are precisely coextensive with those of nature (Mc Alindon, 6).

Frente a esta definición, es necesario realizar un contrapunto con el concepto de *fate* o destino que, desde A. C Bradley, una parte fundamental de la tragedia shakesperiana ha retomado y reproducido como interpretación del corpus trágico y que para nosotros corresponde a una visión sesgada e incompleta sobre la tragedia ya que no toma en cuenta el soporte contextual. Para Bradley, el destino del héroe trágico debe entenderse como la

‘expresión mitológica’ de un sistema de orden del mundo del cual los personajes son parte por sus circunstancias y, sobre todo, por sus acciones. Esto supone un personaje ‘actuando’ bajo una ordenación que lo excede como sujeto y en el que sus acciones están de alguna manera determinadas y ligadas con un poder mayor que rige todas las acciones humanas en el mundo: el poder moral. En ese sentido, los personajes trágicos responden a través de sus acciones a una moral que implica un orden cósmico de origen divino, De ahí la idea de destino como ‘expresión mitológica’, orden que se corresponde con el de la Inglaterra isabelina, caracterizado como una estructura en la cual cada ser humano ocupa un lugar predeterminado según un esquema en el cual el Rey es la cabeza y cuyos poderes preceden desde la divinidad:

[Fate] It appears to be a mythological expression for the whole system order, of which individual characters form an inconsiderable and feeble part; which seems to determine, far more than their native dispositions and their circumstances, and, through these, their action: which is so vast and complex that they can scarcely at all understand it or control its workings; and which has a nature so definite and fixed that whatever changes take place in it produce other changes inevitably and without regard to men's desires and regrets. (Bradley, 34)

Por lo anterior, sería una característica importante de la tragedia que en ella se exhiban acciones de personajes de alto rango, en tanto que ellas están mostrando las acciones de los hombres encargados de mantener ese orden cósmico de origen divino.

La extracción social y la constitución moral, serían parte del concepto de *nobility* que se plasma en los personajes de tragedia y darían cuenta de la soberanía de la naturaleza como expresión del orden del mundo. En otros términos, para Bradley, la existencia de personajes de alto rango es necesaria para instalar y exhibir el ‘orden mitológico’ del mundo que sustenta su concepción de destino. En suma, el autor no problematiza el contexto al fundar su noción de *fate* en el origen y orden divino de la estructura del mundo del renacimiento inglés, por lo que tampoco lo incorpora como núcleo significativo de las

temáticas y la problematización de ellas que el género realiza a través de la exposición de la fragilidad del mundo y del individuo que en él actúa.

Ahora bien, nuestra propuesta es que el destino, entendido como una particular ordenación del mundo, no puede apreciarse de manera aislada de las acciones de los personajes ni tampoco de su relación con el contexto en el cual surge la tragedia de Shakespeare, con lo que desestimamos, por un lado, la noción de *fate*, por no anclarse con el contexto de crisis, y, además, complejizamos la noción de *nobility*, por considerar que los problemas en el mundo repercuten al interior del individuo y, por lo tanto, los personajes de la tragedia son sujetos problemáticos que, precisamente no exhiben un orden, sino que, más bien, mediante sus acciones encarnan el resquebrajamiento de una estructura del mundo y la emergencia de otro orden necesario.

Por lo anterior, rescatamos la noción de *nobility* expuesta por Tom McAlindon:

However, what constitutes true nobility in action invariably proves problematic for the hero, especially when becomes entangled in the ethical contradictions associated with the notion of 'honour'. Shakespeare habitually exposes to ironic critique a conception of nobility - and so of honour- which is based exclusively on individualist self-assertion and warlike valour; nobility so conceived is implicitly equated with potential barbarism, a dramaturging of the self. The tragedies encode an ideal of true nobility that was entirely familiar to his audience. (Mc Alindon, 8-9)

Desde nuestro punto de vista, la tragedia de Shakespeare cumple con una función central al catalizar los asuntos de su contexto para ampliarlos, tensionarlos y problematizarlos, de tal modo que nos ofrece tanto argumentos como personajes que experimentan las consecuencias de la misma crisis de mundo que el período en el cual se producen dichas obras:

Almost all of Shakespeare's tragedies have central characters who take arms against legitimate or established rules. So although the actions of the plays were historically remote, the appointment of officers to 'allow' texts before

they were performed as well as conventions of theatrical representation – performances were in modern dress- reveal that performances and publication of tragedies were regularly construed as potentially seditious interventions in the political nation (Michael Hattaway, 104).

Por lo que, además, la dimensión religiosa también se configura como un aspecto importante que cruza la producción trágica como núcleo significativo, en tanto que desde esta temática se abordan problemas centrales de la espiritualidad:

Tragedy, provided him a literary form in which he could reflect upon the disruption, uncertainty, violence, and loss by the Reformation and imaginatively engage the beliefs, rituals, and moods of the new religion. Because it raises fundamental questions about the human condition, including questions about the nature of evil, the workings of fate, the mysteries of the supernatural, the consequences of human choices and actions, and the problem of knowledge, tragedy interrogates the core beliefs and assumptions of its culture. (Diehl, 88).

Así, el contexto aparece como el material necesario que permite mostrar en escena, de manera amplificada y problemática, el desarrollo de los conflictos políticos y religiosos que afectan al hombre renacentista inglés, escenificando las tensiones basales de su mundo, por lo que volvemos a la idea de la tragedia como una ‘miniatura sincrética de la realidad’. Esta argumentación completa la tesis del ‘drama político’ expuesta en el primer capítulo de esta tesis.

Como planteábamos, la tragedia recrea el orden político y religioso de su contexto para demostrar la fragilidad de este mismo y del hombre que habita en él. En este sentido, el cuestionamiento de ese orden desgastado tiene que ver, en último término, con la legitimidad y con la concepción de justicia que lo sustenta. Es decir, si la tragedia aborda la legitimidad del actuar humano, cuando no existe una regulación fija y establecida que respalde el sentido de esta misma acción, está poniendo como material para analizar la posibilidad de construcción de un sentido de justicia que reordene el caos producto de la

decadencia del orden. De tal modo que en todas las tragedias del autor nos encontramos con un orden que se resquebraja y decae, para luego, volver a instalar la posibilidad de ordenación tras la reformulación de los sustentos vitales del hombre. Así, la tragedia expone también como una de sus problemáticas centrales una reflexión en torno a la justicia y a los métodos de coerción social que en el renacimiento estaban también mutando. Esta temática cruza la producción trágica del autor y, en especial, en la tragedia que analizaremos a continuación, es una problemática importante puesto que se está reflexionando sobre la legitimidad del orden que está a punto de instalarse por la sucesión de Lear.

Esto nos obliga a volver a mirar al contexto y recordar que en el renacimiento inglés existía un difícil equilibrio en el ejercicio de la autoridad, considerando que el sistema legal de este país era en base al derecho consuetudinario, es decir, un tipo de jurisdicción que sancionaba principios y normas de uso común y no fijadas en un texto, de ahí el nombre de *common law*. En conjunto con ello, las disputas por el poder entre el Parlamento y el Rey hacían difícil establecer con claridad quién y cómo administraba la justicia. Además, en un sentido más amplio, la secularización de la política había puesto en conflicto el legalismo bíblico de los puritanos con la idea de una *natural justice*, es decir una justicia que provenía desde el mismo ordenamiento del cosmos, impuesto por Dios, idea que se cuestiona durante el renacimiento y que se ve problematizada de manera ejemplar en la tragedia⁶⁴.

En el marco de una caracterización del renacimiento como un período de inestabilidad y ambigüedad en relación a la comprensión y la aplicación de la justicia. El concepto de *natural justice* es variable dependiendo de las fuentes y su origen, en el ordenamiento mismo del cosmos supuso un problema por corresponder a una concepción teológica sustentada en La Biblia, específicamente en Romanos 2: 1-3⁶⁵, que requirió de una constante revisión en el momento en que se secularizó la política y se intentó luchar contra los puritanos que intentaron hacer de este texto una norma fija y la medida de la

⁶⁴Cfr. Frank Kerrmode: *El tiempo de Shakespeare* (2005), William. J. Bowsma: *El otoño del Renacimiento* (2001), Alberto Tenenti: *La Edad Moderna Siglos XVI y XVII* (2000).

⁶⁵ El texto bíblico referido dice lo siguiente: “Por lo cual eres inexcusable, oh hombre, quienquiera que seas tú que juzgas; pues en lo que juzgas a otro, te condenas a ti mismo; porque tú que juzgas haces lo mismo.² Mas sabemos que el juicio de Dios contra los que practican tales cosas es según verdad.³ ¿Y piensas esto, oh hombre, tú que juzgas a los que tal hacen, y haces lo mismo, que tú escaparás del juicio de Dios?”.

administración judicial. Justamente, apreciamos entonces una nueva contradicción que surge desde el contexto y que se plasma en la tragedia: la contraposición entre un ordenamiento basado en la justicia de la *common law* versus la noción puritana de *natural justice*.

En síntesis, la tragedia en tanto miniatura sincrética de la realidad, se nutre de las tensiones de su contexto para amplificarlas y poner en escena las complejidades del actuar humano en el frágil orden de un mundo en tránsito que siempre vuelve a reordenarse tras una catástrofe. El género hace énfasis en el problema de la actuación o representación de un rol en el complejo entramado social, político y religioso que aparece como la materia más importante de la estructura del drama, instalando como centro de la reflexión al hombre como problema, para anclarse en su realidad circundante y permitir un espacio de reflexión sobre la estabilidad, legitimidad y justicia que sustentan al individuo en su contexto.

1.2 *King Lear*: tragedia de los roles

El vínculo reflexivo entre la tragedia *King Lear* (1605) y su contexto de producción se establece ya desde de la particular estructura dramática que presenta, dos líneas de acción subordinadas con un conflicto centrado en la problemática de la sucesión. Esta permite tensionar cuestiones en torno a los roles familiares, sociales y monárquicos, exhibiendo un tiempo apocalíptico en el que el ordenamiento del mundo ha comenzado a desgastarse en virtud de la emergencia de un nuevo orden corrupto que va en contra de la justicia natural. Todos estos cuestionamientos permiten el cruce entre el texto y su contexto de producción. El análisis que proponemos se centrará en la problemática de los roles dramáticos y sociales que son tensionados en la obra y que, mediante las estrategias reflexivas: autoconciencia de rol y juego de roles, enfatizan en la ‘crisis del yo’ que se vive en el renacimiento. Asimismo, cómo a través de la problemática representación de roles la tragedia exhibe la fragilidad de los constituyentes basales de la existencia, de lo que podemos desprender una nueva sabiduría política que se erige como una perspectiva ante el contexto de crisis.

La estructuración del mundo como un complejo cuya base es el plano familiar, que se proyecta al nivel político y, más allá, a un nivel cósmico, era una idea fundamental que explicamos en los capítulos II y III de esta tesis, en los que plantábamos la existencia del hombre renacentista entendida como la participación en un conjunto de jerarquías que la ordenaban y regulaban según un plan divino. Este conjunto de jerarquías organizó el mundo medieval europeo y es durante el Renacimiento donde comienza a decaer y a cuestionarse. En este marco, la tragedia que analizamos explora el problema de la sucesión de la monarquía de Lear, quien decide voluntariamente entregar su herencia a sus tres hijas: Gonoril, Regan y Cordelia. A la vez, presenta los problemas de legitimidad y bastardía en una línea de acción subordinada, del conde Gloucester, quien, con dos hijos, Edgar, legítimo y Edmund, bastardo, también se enfrenta a una compleja sucesión.

Ambas líneas de acción configuran una acción dramática⁶⁶, dan forma a un todo complejo basado en la jerarquía dramática de la naturaleza monárquica de los personajes que participan en ella. Mediante espejos, amplificaciones e ironías, la acción presenta una ordenación del mundo dramático y del entramado político y social que recrea sus personajes, en un precario equilibrio que comienza a desestabilizarse desde el primer acto. Esto trae como consecuencia una conflictiva interpretación de los roles que le corresponden a cada personaje en este entramado dramático y su correlación con el orden político y social que la obra exhibe, existiendo una dificultad de los personajes de *ser e interpretar* sus roles en los diferentes planos en que habitan, por lo que, además, postulamos que estos roles basales de la pirámide social heredada del feudalismo, problematizan, desestabilizan y exhiben las complejidades de una estructura que comienza a fallar desde sus bases fundamentales: los roles familiares y, como proyección, los roles políticos monárquicos.

⁶⁶Para el análisis que proponemos postulamos que la particular estructura de la acción dramática en esta tragedia posibilita el entendimiento de las complejas relaciones que se dan entre los personajes. Por ello, es importante comprender el concepto de acción dramática desde los postulados de Manfred Pfister en su texto *The Theory and Analysis of Drama* (1988), según el cual debe ser entendida como una elección intencional que define el paso de una situación dramática a otra: "Intentionally chosen and one not causally defined transition from the one situation to the next (...) Implicit in our concept of action are the three elements that we felt were integral parts of a story (a human subject and the dimensions of time and space), because the 'intentional choice' implies a human subject, the situation a spatial dimension and transition from one situation to another a temporal dimension", (Pfister, 199-200) elección que implica tres dimensiones: un aspecto humano, otro temporal y la dimensión del espacio. Esta definición se vincula con la idea expuesta por Juan Villegas en *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1991), para quien la acción dramática es un "esquema dinámico organizador del drama bajo el cual adquieren sentido las diversas situaciones que se dan en el mundo propio del drama" (Villegas, 28).

Los personajes en esta obra son padres e hijos en el plano familiar, y princesas, herederos, reyes y condes en el plano político. Estructura fija que sustenta el mundo en el que se desenvuelven y que en esta tragedia se problematiza desde sus bases filiales que son fundamentales para mantener este orden y que en su contexto de producción ya se encontraban en el tránsito a causa de la crisis de mundo explicada en capítulos anteriores.

Es necesario entonces plantear una doble mirada: un punto de vista que va desde los roles en el drama y en el teatro mismo, se exponen como tales en escena y, por medio de la autoconciencia se abre al contexto y a la vida misma, mostrando que el conflicto al interior del drama tiene alcances fuera de este también, permitiendo con ello cuestionar los constituyentes centrales del contexto de crisis que lo ha producido.

La obra se inicia con un diálogo entre Kent y Gloucester, miembros cercanos de la corte, en el cual se instala la temática de la bastardía y de la herencia legítima, momento que es abruptamente interrumpido por Lear quien entra a escena expresando el conflicto de la herencia también en un nivel jerárquicamente superior. Las palabras del Rey dan cuenta de una preocupación por el ordenamiento social que va acompañada de un particular interés por lo territorial-espacial dimensión reforzada dramática y escénicamente por el mapa que sostiene en sus manos:

Lear: Meantime we will express our darker purposes.

The map there. Know we have divided

In three our kingdom, and it's our first intent

To shake all cares and business off our state,

Confirming them on younger years. (Acto I, escena i)

El Rey da cuenta de su intento de dividir en vida su reino en tres partes iguales para sus tres hijas, esto debido a que él se encuentra en su vejez y piensa que el gobierno debiese quedar en manos más jóvenes. La sucesión en las princesas es un claro intento por mantener el orden del cosmos, es decir, que la cabeza del Estado siga siendo un monarca quien detenta el poder por herencia y por derecho natural, heredado por Dios. Pero también Lear tiene la voluntad de salir del centro que le corresponde a la figura regia como sostenedora de este orden, rol que ya no puede cumplir por implicar preocupaciones que no

logra cubrir al sentirse viejo, en una transgresión básica al poder real que se transmite tras la muerte del monarca y, en casos muy excepcionales, en vida.

Este asunto se traduce al interior del drama en la propuesta de división territorial por parte del Rey que supone la posibilidad de alterar el mundo en el cual se desarrolla la acción dramática, por parte del único personaje con el poder para hacerlo. Así, el mapa que Lear trae en su mano es un símbolo del orden al interior del mundo dramático, como si fuese el propio dramaturgo que exhibe el mundo dramático producido por su imaginación y le presentara al público la situación inicial de su obra que va a ser desarrollada en la representación. Por tanto, en esta primera instancia dramática de presentación, Lear cumple un rol metadramático de dramaturgo al instalar la posibilidad de disolución de un mundo que él mismo sostiene, dramática, teatral y socialmente. Así, desde un primer momento, vemos cómo el drama y el teatro son un pequeño mundo sostenido por la figura regia quien tiene el control de la estructura y, en tanto que gran director del mundo del teatro, es el único capaz de alterarla.

Esto se vincula con la idea ya planteada en el capítulo III de esta tesis, en tanto que el mundo también puede ser visto como un teatro en el que Dios es el gran director de escena que controla el orden del mundo, poder que se transmite directamente a los reyes. Pero además, y aquí se encuentra el centro de nuestra propuesta, el drama y el teatro también son un mundo en el cual la figura del Rey tiene sentido como centro que sostiene la jerarquía de los personajes en acción, y representa un orden que permite explicar, en primer término su propio rol y el del resto de los personajes, así como también el funcionamiento de la obra en su conjunto. En otros términos, si el mundo es un gran teatro gobernado por Dios y el hombre actúa en él, el drama y el teatro son un pequeño mundo gobernados por el dramaturgo, pequeño Dios, y que, al presentar una temática monárquica, además, releva el rol de Rey como el más importante al interior de la obra⁶⁷.

El poder de Lear al interior del drama y del mundo social que representa como figura regia da pie para que inicie el plan de división territorial y herencia de su reino y se constituya el error trágico del personaje, puesto que él mismo abre un espacio para la

⁶⁷Recordar la importancia del rol de reyes que constatamos en el capítulo tercero de esta tesis y la cita a la Elegía por la muerte de Burbage que pone énfasis en el 'orden' que se acaba al morir el actor, que se refiere al rol de ordenador y sostén del argumento y acción dramática, así como de figura central visible en la representación.

traición de sus propias hijas, con una pregunta que las moviliza e instala la posibilidad de que esta transición en la monarquía se desarrolle de manera problemática, comenzando con ello la disolución del orden inicial y natural del mundo, encarnado en su propia figura, con la aparición de un orden nuevo, antinatural y perverso, encarnado en dos de sus hijas.

La amenaza de desplazamiento del rol de Rey, que es un dramaturgo de su mundo, como centro social y eje organizador de la acción al interior del drama, permite la primera movilización de la acción dramática orientada a dar comienzo al proceso de degradación del propio Rey y del orden de mundo que este sustenta, por lo que las acciones que afectan a Lear-rey y Lear-padre, dos roles centrales para la organización de la estructura social y dramática de la obra, repercuten directamente en el orden que la figura regia sustenta. Por eso, lo complejo de esta primera escena es que, siendo él mismo la figura del orden dramático y, por extensión, social, al consultar sobre su decisión de dividir el reino, no da paso al traspaso del poder de manera armónica como espera, sino más bien, irónicamente, da comienzo a su ruina y al conjunto de valores que encarna. Y la problemática central, como veremos, nuevamente tiene como eje la cuestión de los roles.

Así, Lear pregunta:

Lear: (...) Tell me, my daughters-
Which of you shall we say doth love us most,
That we our largest bounty may extend
Where merit doth most challenge it?
Gonoril, our eldest born, speak first. (Acto I, escena i)

Desde nuestro punto de vista, en esta pregunta se encuentra la clave para entender el conflicto dramático porque en ella se exhibe el error de Lear que consiste en malentender su rol social en el esquema organizador del mundo, es decir, su rol político como Rey en el nivel monárquico, y confundir su actuación como padre en el nivel familiar que es la base de la estructura jerárquica de la obra y, por extensión de su contexto de producción, tal como explicamos más arriba.

Así, el error de Lear tiene dos aristas. En primer lugar, decide dividir el reino no esperando morir para dejar su trono, generando una situación límite de excepción para el

traspaso del poder. Tampoco respeta el mayorazgo, es decir, por lógica, el sistema de sucesión por primogenitura, el trono le correspondería a su hija mayor Gonoril, sin embargo, el personaje omite este rol de hija mayor e intenta establecer una relación de igualdad en la herencia de sus hijas que es inaceptable en el marco de un ordenamiento monárquico y jerárquico del poder político. Además, es una situación límite, también, porque en este caso el Rey no tiene heredero hombre que lo suceda en el trono, situación en la que vemos una referencia a la historia inglesa, en específico con el reinado de Enrique VIII. En segundo término, Lear plantea esta pregunta desde su punto de vista paterno, al interrogar por el amor, y a la vez desde su perspectiva como Rey, al incluir el mérito, lo que se expresa dramáticamente en la contraposición discursiva entre los términos *love* y *merit*, que refieren a ámbitos o esferas diferentes: familiar y política respectivamente. Estas si bien, están entramadas en el orden del cosmos, no operan con los mismos parámetros: para la esfera pública hay una cuestión de derecho y justicia que Lear está obviando, mientras que en la esfera privada es donde, además del orden patriarcal, importa el amor. Lo que da cuenta de la problemática interpretación de los roles en el rígido entramado social, Lear es incapaz de ser buen padre y buen rey a la vez, confunde los planos de acción de cada rol y los deberes asociados a ellos. Lo anterior se ancla con el tercer punto: ninguna de sus hijas debiese participar en una contienda que desafíe su peso o valía en alguno de sus dos roles respectivos, hijas o princesas, esto porque el trono tiene exclusivamente una vía natural y legal de heredarse: el mayorazgo de la sangre. Sin embargo, Lear facilita con su pregunta el traspaso conflictivo del poder, lo que se expresa dramáticamente en el uso de la palabra *challenge*: “Where merit doth most challenge it?”. La herencia del gobierno del Estado, en suma, pasa por un reto entre las tres hermanas abierto por el mismo Rey, disputa muchas veces vista en la historia inglesa, en específico, entre las hijas de Enrique VIII.

La confusión de Lear y sus roles familiares y políticos abre un espacio para las contradicciones y la emergencia de la ambición por el poder en dos de sus hijas, que se traduce como un juego dramático entre apariencia y realidad, en el cual la palabra adquiere un valor central en tanto capaz de ser artificiosa y permitir el engaño. Gonoril responde a esta pregunta:

Gonoril: Sir, I do love you more than words can wield the matter;

Dearer than eyesight, space, or liberty,
Beyond that can be valued, rich or rare;
No less than life; with grace, health, beauty, honour;
As much as child e'er loved, or father, friend;
A love that makes breath poor and speech unable.
Beyond all manner of so much I love you. (Acto I, escena i)

Por ello, es importante para este análisis que Gonoril comience su intervención con una reflexión en torno al poder expresivo del lenguaje: “I do love you more tan words can wield”, demostrando que este mismo es un terreno inestable, complejo, ambiguo, que se presta a las interpretaciones y no siempre puede traducir aquello que se siente o piensa, problemática que nuevamente se vincula con su contexto de producción, ya que en el Capítulo II mencionamos los cuestionamientos sobre el poder expresivo del inglés en el Renacimiento, en relación a la disputa de la lenguas vernáculas por alcanzar legitimidad e importancia frente al latín. En este sentido, el lenguaje dramático de la obra muestra las zonas de ambigüedades de una lengua que se plantea a sí misma como una herramienta, o bien, un arma, por eso es notable que *wield* también sirva para designar el ‘empuñar’ un arma, o bien, ‘atacar’⁶⁸, lo que da más expresividad a la idea de que las tres hermanas están en un combate, una pugna verbal, por el momento, para quedarse con el reino. En este caso, Gonoril debe defender con fuerza aquello que por ley natural le corresponde, por eso utiliza todas sus tretas haciendo énfasis, al finalizar su diálogo, en la insuficiencia del lenguaje para expresar el sentimiento que le profesa a su padre: “A love that makes breath poor and speech unable”. Su intervención se muestra a sí misma como un ejercicio artificioso, y por ende, engañoso del lenguaje, una expresión de falso amor, disfrazado por medio de una hipérbole que exhibe las reales capacidades del lenguaje. Más allá de su utilización como un traductor de la realidad, el lenguaje también puede falsearla. Además, es preciso observar que es el lenguaje dramático el vehículo que permite a cada uno de los personajes ser conscientes de su rol, así como también de reforzarlo, o bien, el cambio de un rol a otro,

⁶⁸Los diccionarios utilizados para el rastreo textual del análisis de esta y las dos obras del corpus de esta tesis son los siguientes: *The Oxford Dictionary* (disponible en <https://oxforddictionaries.com/>), *Longman Dictionary of Contemporary English* (disponible en <https://www.ldoceonline.com/es-LA/>) y *Cambridge Dictionary* (disponible en <https://dictionary.cambridge.org/es/>).

lo que nos revela el escenario inestable en el cual cada personaje interpreta su rol: no solo por el orden del mundo que comienza a resquebrajarse, sino además, porque la pregunta detrás de cada rol, quién se *es* en el entramado político, se responde con un lenguaje engañoso capaz de falsear las identidades. Idea que retomaremos más adelante.

La duplicidad del lenguaje se ve reforzada por el aparte siguiente de Cordelia:

Cordelia:(aside) shall Cordelia do? Love and be silent. (Acto I, escena i)

Amar y estar callada, es lo que cree que debe hacer Cordelia, comentando con certeza y hacia el público el doble juego que se puede realizar con el lenguaje y la idea del disfraz por medio de las palabras. Amar en silencio sin un ejercicio retórico es más genuino según la hija menor. Este aparte sirve para distanciar al espectador y que este, a quién va dirigido este texto, no caiga en el juego de Gonoril, a diferencia de Lear, y comprenda la ironía que hay detrás. Sus palabras no son lo que verdaderamente siente, sino más bien una elaboración retórica en el marco de una afrenta en la cual la mayor de las hijas toma el rol de contendiente y engaña a su padre con fines políticos.

Luego, toca la intervención de la segunda hija, Regan, quien dice:

Regan: Sir, I am made
Of the self-same mettle that my sister is,
And prize me at her worth. In my true heart
Myself an enemy to all other joys
Which the most precious square of sense possesses,
And fin I am alone felicitate
In your dear highness love. (Acto I, escena i)

Regan continúa con el juego retórico de disfrazar su ambición mediante el lenguaje para expresar un amor extremo que no se corresponde con la realidad. La segunda hija enfatiza la concordancia del discurso de su hermana mayor con el suyo, ambos engañosos, en dar cuenta del valor del cual están hechas ambas y, principalmente, de que las palabras de Gonoril la identifican también a ella: “I find she names my very deed of love”.

En el marco de esta pugna retórica, Regan, en otro sentido, está afirmando que al utilizar el lenguaje como su otra hermana, también está peleando por su porción del reino, haciéndose parte de la lucha con el arma del lenguaje para obtener aquello que ambiciona, lo que se refuerza notablemente con la polisémica expresión *deed of love*, que puede ser “obra del amor”, pero además *deed*, es una escritura, un título de propiedad o un documento legal, por lo que serían los bienes territoriales y pecuniarios que conseguiría gracias al amor que su padre le entregue como resultado de su treta verbal.

Ante la intervención de Regan, Cordelia, nuevamente explica en aparte para el público:

Cordelia: (aside) Then poor Cordelia
And yet no so, since I am sure my love's
More richer than my tongue. (Acto I, escena i)

Lo que hace este personaje es una inversión de la ironía que ha expresado su hermana, en la que resalta su propia perspectiva para explicar al público la treta verbal que se ha elaborado. Para Cordelia, el amor verdadero no necesita de un lenguaje artificioso, con ello apela al público para que evalúe la falsedad del juego de sus hermanas, comunicándole el método del engaño: la palabra ambigua que disfraza el verdadero amor y responsabilidades filiales de una hija.

A continuación, Lear es quien ha permitido la realización de esta afrenta o lucha retórica de sus hijas facilitando la emergencia de nuevos roles, continúa movilizándolo la acción y permitiendo el engaño del lenguaje artificioso. Es así como tras otorgar los bienes a Regan, pregunta finalmente a Cordelia:

Lear: (...) What can you say to win a third more opulent
Than your sisters? (Acto I, escena i)

El Rey nuevamente demuestra malentender el procedimiento de la sucesión y llevándola a una situación excepcional fuera de la norma y de la ley, se deja llevar por su amor a la hija menor, confunde sus roles y le pide que diga algo para ganar una parte más

opulenta, mejor o más importante que la de sus otras hermanas. Con eso sigue dando pie para la pugna de sus hijas y no entendiendo su rol de protector como padre y su responsabilidad como gobernante de mantener el orden en la sucesión del reino. Cordelia demuestra comprender esta situación y por eso inicia un debate con su padre en el que asegura no hará nada de lo que este le pide, a pesar su insistencia para que hable, hasta que, al final, ella le aclara:

Cordelia: Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth. I love your majesty
According to my bond, no more no less.(Acto I, escena i)

Ante lo que Lear responde:

Lear: Go to, go to, mend your speech a little
Lest it may your fortunes. (Acto I, escena i)

La claridad de Cordelia sobre el engaño verbal de sus hermanas mayores se expresa en que esta demuestra la incapacidad de su lengua para traducir lo que expresa su corazón: “I cannot heave /My heart into my mouth”, por lo que comprendemos que su intervención es más auténtica porque explicita el engaño que se puede producir mediante la palabra, al negarse a participar de un juego dramático que requiere el uso de esta como un artificio o engaño. Con ello, manifiesta claramente que ama a su padre de acuerdo a su obligación: “I love your majesty /According to my bond, no more no less”, utilizando un lenguaje que precisa su rol de hija, a la vez, que su rol social como princesa. Esto porque *bond* puede ser obligación en tanto deber (como sinónimo de *duty*), pero también expresa conexión, enlace y ligadura, sustantivos que también se relacionan con el verbo *guarantee*, garantizar.

Entonces, Cordelia está explicitando un vínculo fraternal que está garantizado por su sangre al que no tiene que hacer referencia por medio de un lenguaje artificioso, sino que es un hecho tácito, tanto entre padre e hija, como entre rey y princesa. Con ello demuestra lo equívoco del actuar de Lear quien está confundiendo los roles que debe interpretar cada uno, en el nivel familiar y en el nivel político- social. Cordelia, entonces, es la única de los

participantes de esta escena capaz de actuar armónicamente los dos roles que le corresponden por ser hija y princesa a la vez.

Lear le replica a su hija pidiéndole que repare su discurso, que participe de la pugna retórica de la cual fueron parte sus hermanas y que él mismo abrió, y lo refuerza haciendo una relación proporcional entre *speech* y *fortune*. Es decir, su fortuna será el resultado del discurso que debería realizar en el juego retórico-dramático. Pero la intervención de Cordelia, quien claramente da cuenta de una relación asegurada por su lazo familiar, pone las funciones de cada rol en el lugar que le corresponden y continúa argumentando:

Cordelia: good my lord,
You have begot me, bred me, loved me.
I return those duties back as are right fit-
Obey you, love you, and most honour you.
Why have my sisters husbands if they say
They love you all. Haply when I shall wed
That lord whose hand must take my plight shall carry
Half my love with him, half my care and duty.
Sure, I shall never marry like my sisters,
To love my father all. (Acto I, escena i)

Inicia su intervención agradeciendo los dones entregados por su padre y asegurando que ella los ha devuelto porque tiene un deber, es decir, se pone a sí misma en el rol de hija que le corresponde manifestando la autoconciencia de interpretar un rol familiar, para luego afirmar que lo obedece, lo ama y le da honores, dando cuenta de su segundo rol, en un nivel político, el de princesa. Esto está reforzado por el doble significado de *obey*, que es tanto obediencia a un orden natural, como acato a las reglas; en otros términos, Cordelia establece que ha sido buena cumpliendo exactamente su rol de hija y princesa, en el justo lugar que le corresponde. Además, esto tiene un rendimiento dramático, puesto que ella, al no utilizar un lenguaje engañoso, devela el error de su padre y las tretas y actuación de sus hermanas mediante la contraposición de su discurso con el resto de los participantes de esta escena.

En relación a ello, su rol dramático también se mantiene intacto en el lugar de obediencia y fidelidad que le corresponde a una princesa, sin movilizar la acción dramática en el sentido del conflicto que atañe al Rey, sino más bien actuando como un *adyuvante*⁶⁹ intentando que su padre se dé cuenta del complot en su contra. Lo que se prueba con la última parte de su discurso en la impertinencia de sus hermanas que, teniendo marido le juran más fidelidad a otro hombre, su padre, confundiendo y jugando intencionadamente con sus roles de hijas y esposas, y movilizando la acción dramática en el sentido del engaño al Rey.

Posterior a ello, Lear destierra a Cordelia ocupando sus mismos argumentos, pero invertidos

Lear: (...) Here I disclaim all my paternal care,
Propinquity, and property of blood,
And as stranger to my heart and me
Hold thee from this for ever. (Acto I, escena i)

Irónicamente utiliza los lazos de parentesco y de sangre que Cordelia había recalcado, asegurado y puesto en su lugar preciso en relación con la ordenación familiar y monárquica, para completar el castigo por no haber obtenido de ella el artificio verbal que calme sus ansias de amor. Cuando afirma “I disclaim all my paternal care”, se aprecia la contradicción del personaje en la ambigüedad del lenguaje trágico: *disclaim* es negar el conocimiento de los valores de la paternidad que, a pesar de que el Rey dice que los desconoce ahora, ya lo había hecho antes con su decisión de partir el reino y propiciando el juego engañoso de sus otras hijas, por lo que, en este sentido es completamente irónico al recalcar el error trágico de este mismo. También, *disclaim* tiene un rendimiento legal, en vínculo con la frase siguiente ‘property of blood’, implica la renuncia a los derechos de sangre, El personaje pone énfasis en la repercusión de sus acciones desde el nivel familiar

⁶⁹Entenderemos adyuvante desde la Teoría actancial de A. J Greimas, y en específico sobre la explicación que realiza Patrice Pavis en la cual “el eje *adyuvante-oponente* facilita o dificulta la comunicación. Produce las circunstancias y las modalidades de la acción, y no es necesariamente representado por personajes. A veces, adyuvantes y oponentes no son otra cosa que las “proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del propio sujeto”, (GREIMAS, 1996, pág. 190). Este eje es también el eje del saber o del poder”, (Pavis, 28).

al nivel político, porque negar un lazo en el primer nivel, implica la renuncia de los derechos en el segundo de ellos. Si la niega como hija, también la niega como heredera de sus posesiones y su gobierno. Esto tiene un rendimiento a la luz del teatro visto como un mundo: Lear como director de escena, acepta la actuación de sus dos hijas que encarnan sus roles de manera dramática y teatral al usar un lenguaje artificioso propio del drama, mientras que destierra a Cordelia por ser la única que se niega a interpretar un rol que no le corresponde, sino más bien, asegura los roles que tiene dentro de la estructura del drama mismo que replica un orden feudal.

A su vez, y haciendo énfasis en la propuesta de esta tesis, el teatro como un mundo se ve expuesto en que la figura regia, sostén del mundo dramático y teatral, abre la posibilidad de movilización de la acción dramática propiciando la oportunidad a los personajes de ser leales a su verdad, o bien, a interpretar un rol diferente, engañoso y con el fin de obtener beneficios. Juego de roles en el que solo participan dos de sus hijas, mientras que la tercera se abstiene y es injustamente desterrada. En este sentido, es la actuación de Lear y de sus hijas la que pone en crisis la estructura feudal del drama y que, reflexivamente, exhiben el modo en que el contexto de producción se cuestiona desde sus bases. Este vínculo reflexivo demuestra la tesis del drama político tratada varias veces en esta tesis, porque la problemática de la sucesión y de los roles que cada individuo cumple en el conjunto de estructuras que componen el cosmos es una temática que alimenta la tragedia en cuestión en tanto que conforma parte del registro histórico de Inglaterra, hechos que pueden ser atraídos rápidamente a la mente de los espectadores.

De esta manera, Lear destierra a la menor de sus hijas, la única que demuestra entender el entramado familiar, social y político y los roles que corresponden para cada uno de dichos ámbitos del orden del mundo, la única que comprende la duplicidad del lenguaje y que entiende las intervenciones de sus hermanas como un juego de roles, un personaje que exhibe en su actuar la estrategia autoconciencia de rol dramático, por abrir el espacio de comprensión del engaño verbal de sus hermanas. Lear, al desconocer los lazos que son tácitos entre padre e hija y exigir que esta última participe de la pugna tras la cual la destierra, comete un error al transgredir las normas de la ley natural entre integrantes de una misma familia, así como también entre el Rey y sus herederas. Pero, además, un error frente a la más querida de todas sus hijas, por lo que su actuar no solo tiene connotaciones

familiares, políticas y sociales, sino que además se carga de una profunda emotividad ya que es una transgresión sanguínea y también amorosa en sentido filial a la más amada de sus hijas:

Lear: (...) I love her most, and thought to set my rest. (Acto I, escena i)

Esto explicaría la cólera de Lear por esperar que la más amada le retribuyera como él quisiera y, al no hacerlo, ella tiene un castigo extremo: dejar de ser considerada como hija, ser desterrada del lugar paterno que le corresponde y de su posición como princesa. Así culmina esta pugna retórico-dramática entre las hermanas que propicia Lear como un director de escena, que irónicamente da paso a una interpretación o juego de roles que termina siendo su propia ruina. Mientras las dos hijas mayores se reparten el reino a la mitad, Lear se desplaza del centro de la acción dramática al dejar su rol de Rey y otorgarles el poder a sus hijas, deja de sostener el orden dramático que encarnaba al principio de la obra y da paso a la disolución de este mismo. Por ello, sus palabras tras repartir sus posesiones, tienen connotaciones metadramáticas, cuando afirma:

Lear: (...) This crownet part betwixt you. (Acto I, escena i)

En términos dramáticos y teatrales, cuando el Rey pide dividir su corona a la mitad, está exponiendo la utilería que lo fija en su rol dramático y teatral y que lo distingue de los otros personajes mediante una *costume* que es su corona. Con la exhibición de esta como un elemento importante de su caracterización como personaje que va a ser partida, introduce el modo en que ocurre la disolución del rol que cumple dentro del mundo dramático. A su vez que esto es un gesto teatral del comienzo de su proceso de degradación y del orden del mundo al que representa. Resulta interesante señalar que el Diccionario Oxford postula que *crownet* es sinónimo de *coronet* y no de *crown* propiamente tal, como podríamos esperar. *Coronet* tiene al menos dos acepciones que resultan pertinentes para el estudio de esta obra; en primer lugar, corresponde a una corona de menor tamaño utilizada por la baja nobleza. En un sentido profundamente irónico, planteamos que el autor prefiere esta palabra antes que *crown*, para enfatizar en la degradación de un rey, en este caso un viejo y loco que

deshace su reino y no el de un gran Rey con una corona importante. Además, que *coronet* hace referencia a la que podría ser una utilería de vestuario más adecuada para su época: una imitación de corona de rey más pequeña, creada por la compañía teatral como parte de la *costume*, y no una corona real en metales nobles. Por eso consideramos que decide utilizar esta palabra para referirse al argumento mismo de la obra y a las condiciones reales de su representación en el teatro, por lo que la utilización de esta terminología tiene un alcance metateatral. Por último, *coronet* también designa al adorno floral hecho en forma circular para ponerse en la cabeza en ciertas festividades, por lo que el empleo de esta palabra es un adelantamiento a una escena importante que también marcará el proceso de degradación de Lear, coronado con flores y hierbas, por lo que el personaje explicita a su vez la construcción dramática de la obra metadramática y metateatralmente.

A continuación, la degradación de Lear se traduce en una locura de la que da cuenta Kent en un diálogo metadramático que refiere a la obra misma porque sintetiza y expone el conflicto o *plot* que se está llevando a cabo, por eso al intentar ayudar a su Rey dice:

Kent: (...) Be Kent unmannerly
When Lear is mad. What wilt thou do, old man?
Think'st thou that duty shall have dread to speak
When power to flattery bows? To plainness honour's
bound
When majesty stoops to folly. Reverse thy doom,
And thy best consideration check
This hideous rashness. Answer my life my judgement,
Thy youngest daughter does not love thee least,
Nor are those empty-hearted whose low sound
Reverbs no hollowness. (Acto I, escena i)

Definíamosla autoreferencialidad de la obra dramática como aquel momento en que la obra hace explícita alguna de sus partes. En este caso, el diálogo de Kent funciona en un nivel metadramático explicando el *plot* de la tragedia, porque resume el engaño entre apariencia y realidad que se acaba de desarrollar entre las hermanas, patente en esos

‘flattery bows’. Frase en la que *bow* no solo es adorno o el cumplido que se le hizo al rey, así como el saludo real, sinónimo de *reverence*, sino también es el arma, el arco de los halagos realizados que son como flechas lanzadas y que dan cuenta de la ambigüedad del lenguaje trágico. Además, este parlamento caracteriza por primera vez dentro de la obra la locura del Rey mediante la inversión de los adjetivos que componen su caracterización directa: ya no es majestad, sino *mad, folly, old man*, el anciano que ha abandonado su rol de Rey y ha caído en la trampa de sus hijas siendo él mismo el causante de su ruina, el dramaturgo que ha creado la obra de su propia fatalidad.

Dicha aclaración resulta fundamental para entender la obra y dice relación con aquel ‘doble movimiento’ que mencionábamos a propósito de Anne Righter. Por un lado, este parlamento distancia al espectador al mostrarle la obra y explicar su conflicto y componentes estructurales y temáticos. Por otro lado, envuelve al público en la ilusión dramática que nunca se rompe, sino que se refuerza sintetizando el contenido que pudo pasar inadvertido dada la complejidad de la estructura del drama y sus diálogos, dando claves para entender lo ocurrido y lo que está por ocurrir, específicamente, el inicio del proceso de degradación de Lear. Entonces, Kent estaría dando cuenta de la primera instancia dramática del proceso del personaje del Rey marcada por la vejez y la locura.

Después de esto, Kent también es desterrado por desatar la cólera de Lear al decir la verdad, una verdad compleja para el Rey que está ciego en su intento de llevar a cabo su proyecto de sucesión. A la vez, Cordelia se va con su prometido, el Rey de Francia que cree fielmente en su palabra verdadera y, a diferencia de su padre, no se ha dejado engañar por la retórica de sus hermanas. Esta primera escena culmina con la sentencia de Cordelia a sus hermanas:

Cordelia: Time shall unfold what pleated cunning hides.
Who covers faults, at last them derides,
Well may you prosper. (Acto 1, escena i)

La menor de las hijas advierte sobre el tiempo que es capaz de develar lo que está oculto y se refiere directamente a sus hermanas traidoras con ese *cunning hides*, en el que se enfatiza en aquello que se ha escondido, disimulado, o bien, enmascarado con las

palabras por parte de aquellos *derides*, los que se burlan, bromean, se divierten con algo, o los que se ríen, adjetivo que pone refuerza lo deliberado y flagrante del engaño de sus hermanas. Cordelia establece antes de su destierro, la importancia de la legitimidad de la herencia del poder que no se ha respetado, y el triunfo de lo aparente versus lo real, en la que el lenguaje se ha transformado en un arma para Honorio y Regan, para demostrar el error de su padre y la injusticia que está cometiendo con sus verdaderos vasallos leales: ella misma y Kent.

En la escena siguiente hay una réplica de la línea de acción anterior, sintetizada en un nivel jerárquico menor, el del conde de Gloucester: se expone la posible disolución del mundo familiar y el conjunto de valores feudales que este representa y, por extensión, la posibilidad de ruptura del orden político que le corresponde, mediante el uso de una palabra engañosa que permite el falseamiento y el complot, en este caso, de un hijo hacia su padre. En el castillo de Gloucester comienza a mostrarse otra perspectiva del mismo problema con pequeños matices que permiten generar un punto de vista sobre el conflicto dramático. La escena se abre con el bastrado Edmund apelando a su interpretación de la ley natural para heredar los títulos de su padre, su nombre es de origen visigodo y significa ‘el que lucha por sus territorios’, planteando un cuestionamiento sobre las normas que rigen la estructuración del mundo en el que se encuentran:

Edmund: Thou, nature, art my goodness. To thy law
My services are bound. Wherefore should I
Stand in the plague of custom and permit
The curiosity of nations to deprive me
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of brother? (...)
(Acto I, escena ii)

Lo que plantea Edmund es el problema de la bastardía, y el por qué la jerarquía social basada en una ley que privilegia la costumbre y la norma de Dios lo ha relegado a una posición secundaria, privándolo de aquello que considera como sus derechos naturales, motivo por el cual consagra su fe en la naturaleza y no en la ley común. Es importante el

lenguaje de tipo legal y religioso que utiliza Edmund, así lo consigna del Diccionario Oxford que en una de sus acepciones afirma que *deprive* fue usado en el sentido de desposar al clérigo de sus posesiones. Por ello, consideramos que Edmund al cuestionar el concepto de bastardo, en primer lugar problematiza el rol social que se le ha dado al interior del mundo dramático de la obra, y el consecuente rol dramático que le corresponde detrás de su padre y hermano, sino que también traduce el problema de su propia bastardía al conflicto de la justicia consuetudinaria, versus la justicia natural, enfrentando dos concepciones de administrar justicia que también estaban problemáticamente asentándose en el contexto de producción de Shakespeare.

El personaje termina su parlamento preguntándose: “Lag of brother?”, la palabra *lag*, es retraso, pero el Diccionario Oxford consiga un uso particular de la palabra en el Renacimiento inglés: “Early 16th century (as a noun in the sense ‘hindmost person in a game, race, etc.’, also ‘dregs’)”, por lo que se entiende, entonces, que el personaje se está preguntando si es la escoria producto de una relación ilegítima que va en contra de la ley natural que regula las acciones humanas de su mundo.

Ya mencionamos que la justicia y el problema de la *common law* en Inglaterra es uno de los temas más importantes para la tragedia. Por lo que nuevamente la obra se abre reflexivamente a su contexto en las referencias a los métodos para la administración de la justicia.

En específico, el parlamento de Edmund se abre reflexivamente a su contexto de producción, mediante la contraposición de concepciones de justicia que constantemente se estaban enfrentando y cuestionando en el período que tratamos en esta tesis. Al respecto, Bowsma señala sobre el caso inglés:

(...) había muchas formas de comprender la ley. Para los conservadores, era un absoluto, pues estaba enraizada en la naturaleza o en las costumbres (...) Hooker, resulta de especial interés en este tema. En principio creía que todas las leyes se originaban en Dios, y estaba profundamente interesado en mantener un respeto hacia ellas. No obstante, puso un nuevo énfasis en las ‘positivas’, las que conciernen a los hombres ‘en la medida en que están relacionadas con otras en alguna forma de sociedad política’; estas leyes podrían modificarse debido al ‘cambio de las personas o de los tiempos’. Dios

mismo, bajo tales circunstancias, también las modificaría. Hooker se sirvió de este principio en su oposición al legalismo bíblico de sus adversarios puritanos. (Bowsma, 136).

En esta cita el autor muestra que las disputas políticas y religiosas de Inglaterra también tuvieron repercusión en el modo de concebir y administrar el órgano legal del renacimiento isabelino y que, en la obra de Shakespeare, planteamos, se muestra desde la ambigüedad en la actuación de los personajes en el mundo. Del mismo modo, rescatamos la propuesta de Paul M. Shupack en *Natural Justice and King Lear* (1997), en la que se resalta la ambigüedad y tensión entre dos conceptos de justicia, una proveniente de la idea de justicia natural y la otra en la que se cuestiona ‘lo natural’ a la luz de una nueva mirada positivista de la realidad:

(...) the conflict between natural law and positivism appears as one of the themes within *King Lear*. In the swirl of controversies about law and legitimacy that followed from both the Renaissance and Reformation, these ideas, were organized around the categories of traditional rights and royal absolutism emerging in its divine right moment. So long as people could persuade themselves that tradition defined what was natural and just, and so long as kings saw their role was to enforce traditional rights, the tension between law and morals remained hidden”, (Shupack, 67).

Esta postura confirma nuestra interpretación del mundo dramático como un contexto problemático e inestable en cuanto a la administración de la justicia sobre las acciones de cada uno de los personajes que tiene como sustento las referencias expresadas su contexto de producción. En este sentido vemos cómo la tragedia de Shakespeare presenta un mundo lleno de ambigüedades en el poder político y la administración de la justicia, entendida esta como natural o consuetudinaria, no tienen parámetros fijos, sino que son susceptibles de diferentes interpretaciones que ponen en jaque y desorientan el actuar de los individuos en un mundo cuyos valores están en tránsito. Por lo que su capacidad de actuación en el mundo requiere siempre de una revisión de los conceptos de justicia y poder en el drama y en la vida real. Por ejemplo, el caso de la bastardía el espectador de la obra se

enfrenta a un símil entre el caso de Edmund y de la reina Isabel I que también había sido hija bastarda de Enrique VIII y Ana Bolena, que a pesar de ello había detentado el poder del reino durante cuarenta y dos años. Así, la problemática del bastardo adquiere un nuevo rendimiento para el público, quien tenía un punto de referencia con un personaje de su historia reciente. Retomaremos este punto un poco más adelante.

Edmund continúa:

Edmund: (...) Legitimate Edgard I must have your land

Our fathers love is to the bastard Edmund

As to the legitimate. Well, my legitimate, if

This letter speed and my invention thrive,

Edmund the base shall to th' legitimate.

I grow, I prosper. Now gods, stand up bastards! (Acto I, escena ii)

Gloucester es ecuánime en querer a sus dos hijos por igual, pero no puede pasar por sobre el derecho y darle tierras a Edmund. Por ello, el alegato por territorio y posesiones es impropio a la luz de la justicia que ordena el plano familiar y el poder político. En este sentido, Edmund comete un exceso al ambicionar aquello que no le corresponde tratando de apelar a una ley diferente que lo ampare. Además, toma parte, igual de Gonoril y Regan, del uso engañoso de la palabra para conseguir sus objetivos, creando una falsa carta para embaucar a su padre, de tal modo, vemos aparecer otro personaje ejerciendo el rol de dramaturgo al interior de la obra. El contenido de esta carta también funciona como explicación y amplificación del conflicto central de la tragedia, porque en esta se explican los motivos de la vejez, la herencia y la conspiración que hasta ahora han movilizad la acción dramática de la obra en su conjunto. Así Gloucester lee la falsa epístola que Edmund le ha hecho creer que es de su legítimo hijo Edgard:

Gloucester: (reads) 'This policy of age makes the world

bitter to the best of our times, keeps our fortunes from

us till our oldness cannot relish them. I begin to find

tyranny, who sways not as it hath power but as it is

suffered. Come to me, that of this I may speak more.
In our father would sleep till I waked him, you should
enjoy half his revenue for ever and live the beloved of your brother,
Edgar. (Acto I, escena ii).

La falsa carta de Edmund replica el problema de la vejez de los padres como núcleo de la esfera familiar y de la esfera política, con ello, la estructura del drama está duplicándose a sí misma, repitiendo un problema ya desarrollado, para indagar en él al amplificarlo y exhibir diferentes aristas de una misma problemática. Ya no es solo el Rey quien envejece y sus hijas complotan en su contra, también es el conde quien sufre el mismo problema en un nivel jerárquico menor en la línea monárquico política, con la diferencia de tener un hijo bastardo que agrega antecedentes al argumento de la obra. Este mecanismo de amplificación propio de la tragedia, aumenta progresivamente la tensión dramática presentando un ordenamiento del mundo que se fragmenta desde todas las esferas que lo constituyen y muestra las dificultades en la interpretación de roles en ellas también de una manera compleja, problematizando su construcción y organización y no dejando posibilidad a una salida positiva. En ese sentido, la fabulación de Edmund que se manifiesta dramática y teatralmente en la presencia escénica de una carta que contiene un argumento ficcional sobre la actuación de su hermano y que es leída en voz alta para conocimiento del espectador, instala la posibilidad de entender la actuación de este personaje como un dramaturgo que elabora un guión dentro de la obra, para actuarlo y, de este modo, contribuye al desarrollo de la acción dramática orientándola en el sentido del complot de hijos hacia sus padres.

Es importante considerar que para el rol de Edmund como un dramaturgo, estamos pensando específicamente en el escritor de un guión, es decir como quien escribe indicaciones escénicas que justamente *guían* la actuación en virtud de un argumento⁷⁰. En

⁷⁰ Estamos entendiendo la noción de guión tal como lo plantea Patrice Pavis en el *Diccionario del teatro* (1996), en el que resalta: “para este concepto, el francés, el inglés y el alemán han adoptado la palabra italiana *scenario*, que significa ‘decorado’ y que también designaba la trama o *canevás* de una obra de *commedia dell’arte*. El *scenario* suministraba indicaciones sobre el argumento, la acción, el modo de interpretar, en particular de los *lazzi*, sirviendo así de guía fundamental o guión. Hoy, la palabra se utiliza casi exclusivamente en el cine y comprende al mismo tiempo las acotaciones (salvo las de carácter escénico) y el texto de los diálogos. Aunque raramente, también se utiliza en el teatro para espectáculos que no tienen un

este caso, sobre el argumento de la traición filial, en el que Edmund ejerce una función metadramática y metateatral y actuando como un dramaturgo construye su propio guión, el que podríamos denominar como el guión del hijo pródigo, para engañar a Gloucester, invirtiendo su propia naturaleza y la de su hermano al transformar al hijo legítimo en traidor y en escoria y poniéndose él mismo en el rol del hijo pródigo, bueno y fiel⁷¹.

Así, cada una de las figuras masculinas de autoridad mostradas hasta ahora, tiene algún hijo que lo considera no apto para cumplir su función principal, o bien, para actuar el rol de sostenedor de la estructura del mundo que representan. Con ello se subvierten, problematizado y puesto en tensión los roles familiares y sociales en el rígido entramado dramático y social de la tragedia, transformando al mundo en un lugar inestable, decadente, susceptible de ser destruido en su organización por el paso del tiempo por la vulnerabilidad de los valores que lo sustentan, como la apariencia y la realidad o la justicia, en manos de una descendencia que se plantea como destructora del pasado para instalar un orden nuevo corrupto.

La tensión que adquiere este conflicto se expresa en los designios que Gloucester cree ver en los eclipses del cielo, los que le anuncian proféticamente, y haciendo un guiño irónico en relación con la acción dramática, finales funestos para los padres de tales hijos. En este punto, la obra nuevamente se vincula reflexivamente con su contexto de producción al poner en escena el cuestionamiento del hombre renacentista sobre su posición en el cosmos que ya no se percibe como un lugar fijo, sino como ambiguo e inestable abriéndose reflexivamente a su contexto a través de dos referencias a la vida real: en primer lugar, en relación a la concepción del cosmos en el Renacimiento en general, los nuevos

texto literario como punto de partida, sino que se basan fundamentalmente en la improvisación y se componen sobre todo de acciones extralingüísticas (...)" (Pavis, 229).

⁷¹En el Capítulo I de este trabajo señalábamos, a propósito del trabajo de Lionel Abel, la posibilidad de entender la actuación de varios personajes dentro de la tragedia *Hamlet* como dramaturgos, en específico, el propio Hamlet se configura como el dramaturgo trágico ideal que compone la tragedia de su propia existencia. En relación a esta posibilidad interpretativa, retomamos el camino que abre Abel para presentar a Edmund también como un dramaturgo, pero hacemos énfasis en que este es el creador de una forma textual particular dentro de las categorías dramáticas: un guión. Esto, dada una característica fundamental del personaje en la obra: al elaborar su engaño, no está construyendo un nuevo conflicto o argumento que aporta información nueva a la acción dramática de la tragedia, por el contrario, basándose en el conflicto trágico que envuelve a las dos líneas de acción del drama, vale decir, la traición de las hijas de Lear y su propia traición a Gloucester, construye un engaño mediante una carta que sirve como apunte dramático y escénico para su propia actuación y la manipulación de la actuación de su hermano y su padre. Por este motivo, por ser un engaño que se urde desde la palabra y que tiene repercusiones en la actuación de los personajes mencionados, consideramos que Edmund está ejerciendo una función doble, a la vez metadramática y metateatral.

descubrimientos geográficos, así como también las nuevas teorías respecto a la relación de la tierra con los astros modificaron la relación del hombre con su espacio vital, lo que se tradujo en una concepción inestable del mundo. No es casual que ‘cosmos’ en latín pueda ser *mundus*, *caelum* o *universum*, es decir, todo el espacio que es perceptible por el hombre está en el tránsito de un universo que pasa a considerarse infinito, por lo que carece de los límites de la finitud impuestos en la época medieval. En segundo lugar es en este período cuando la costumbre de relacionar los eventos terrestres con asuntos del ordenamiento e influencia de los astros cobra una gran importancia, ya que el ser humano comienza a observar el cielo y se aplican los nuevos conocimientos, por ejemplo de Copérnico⁷².

Gloucester prosigue:

Gloucester: (...) Though the wisdom of nature
can reason thus and thus, yet nature finds itself
falls off, brothers divide; in cities mutinies, in countries
discords, palaces treason, the bond cracked between
son and father (...) (Acto I, escena ii)

El descalabro del orden cósmico se encuentra en la percepción de que la naturaleza se está desmoronando, la división de los lazos de hermandad, base de la familia, motines, discordias, traiciones y, fundamentalmente la ruptura básica de la dimensión que sostiene a la sociedad en su conjunto; el de padres e hijos. Es notable que el término *bond* tiene la connotación emocional como un lazo fuerte que une a padres e hijos, pero también fija una relación contractual, con lo que nuevamente la obra está jugando con las dimensiones familiares y políticas que se espejean y proyectan como el sustento del mundo en un nivel moral y también en un nivel político que se encuentran en el complejo entramado dramático. Esta visión apocalíptica de Gloucester exhibe el conflicto dramático en toda su extensión, reforzando las tensiones entre Lear y sus hijas y su propio problema con sus hijos, a la vez que, por extensión, expresa el modo en que esto afecta al mundo completo y a la interpretación que cada uno debe hacer de los roles sociales que le corresponde. Idea

⁷²Cfr. William. J. Bowsma: *El otoño del renacimiento* (2001), específicamente el capítulo “La liberación del cosmos”.

que también tiene un rendimiento desde el punto de vista del teatro como un mundo, porque manifiesta la complejidad de la acción de los dos personajes que encarnan orden, Lear y Gloucester, poniendo en evidencia el resquebrajamiento del sistema de valores que ambos representaron como situación inicial al interior del drama y que se encuentra en disolución y transición.

Esta intervención también funciona en un nivel metadramático de dos maneras: en primer lugar explicitando nuevamente el *plot* y el símil entre las líneas de acción que estructuran la obra y que conforman un todo complejo, explicando y reelaborando el tema de la vejez y la sucesión que cruzan la tragedia en su conjunto, dando cuenta de los problemas que desestabilizan el mundo dramático. A la vez, se abre hacia su contexto de producción porque los problemas mencionados: “brothers divide; in cities mutinies, in countries discords, palaces treason, the bond cracked between son and father”, apelan al conocimiento histórico del público al que le recuerda las tribulaciones del pasado inglés y del contexto del Renacimiento en general, en torno a la sucesión monárquica y los problemas religiosos.

Esta mirada sobre la obra corresponde a la estrategia reflexiva ‘referencia a la vida real’ que mencionamos en el capítulo I y, además, está en consonancia con lo planteado en el capítulo II en el que sosteníamos la necesidad de vincular la obra de Shakespeare, con la ‘crisis de mundo’ propia del Renacimiento y, en particular, la crisis del Renacimiento inglés. Al respecto Frank Kerrmode en *El tiempo de Shakespeare* (2005) consigna que *King Lear* es una tragedia consciente de su posible apocalipsis: “refleja la mentalidad apocalíptica y el miedo a la decadencia del mundo” (Kerrmode, 173). En ese marco, resulta importante dar cuenta que la crítica ha establecido una suerte de ‘espíritu’ de fin de mundo propio de la época, por lo que la tragedia estudiada estaría haciéndose parte no solo del sentimiento nacional de los primeros años de reinado de Jacobo I, en el que existía cierta nostalgia por el periodo de esplendor que el anterior reinado de Isabel I supuso para Inglaterra, sino también la obra toma posición de un sentimiento generalizado en la Europa del Siglo XVI. Así lo atestigua William. J. Bowsma en *El otoño del Renacimiento* (2001) al señalar la ambivalencia de la época renacentista: “a la vez el mejor y el peor de los periodos” (Bowsma, 156), momento en el que muchos de los europeos cultos se sintieron en una encrucijada que los haría pensar que se encontraban en la peor de todas las épocas.

Por ende, la visión apocalíptica tanto de Gloucester como de Lear que presentamos en el análisis de la obra, hace eco de un sentimiento doble: por un lado, el sentir nacional del inglés jacobeano que ve cómo ha terminado una época de esplendor y, además, la sensación transeuropea de los intelectuales de una encrucijada en la que se esperaba que las cosas terminaran mal para todas las naciones, siendo este nivel de transiciones el que se encuentra haciendo de soporte para la acción trágica de la obra estudiada.

Pero también, en este mismo sentido relacionado con el contexto de producción, nos encontramos con un caso de la estrategia metadramática ‘referencialidad literaria’, porque los conflictos presentados apelan al conocimiento dramático y teatral del espectador que, acostumbrado a ir al teatro, reconoce que Gloucester está también enumerando argumentos usados en otras obras de otros autores y, en específico de Shakespeare, como *Hamlet*, *Richard III*, *Henry V* o *Edward III*⁷³. En todas las obras antes mencionadas se muestra la disolución del mundo por los conflictos planteados que rompen con el orden natural del cosmos que luego se restablece con los cambios producidos en el complejo proceso de la acción dramática de la tragedia.

Así, la obra se espejea a sí misma mostrando el desarrollo y las partes del conflicto dramático, también replica y problematiza a su contexto de producción dando cuenta de los conflictos que resquebrajan el orden social y la posición del hombre en el cosmos y, además reproduce otras obras dramáticas, y a la producción del autor que se atraen a la memoria del espectador. Con ello, vemos cómo la reflexividad dramática opera en

⁷³En cuanto a la referencialidad literaria que proponemos para este parlamento, cabe mencionar los argumentos señalados fueron parte del repertorio del teatro inglés desde la generación de autores que precedieron a Shakespeare y que a partir de obras como *The Spanish Tragedy* (1582) de Thomas Kyd, conformaron una tradición dramática y teatral sobre temas como la venganza, los crímenes de sangre o la traición, de la cual muchos autores posteriores se hicieron parte. En este sentido, el parlamento mencionado apela a esa tradición teatral bien conocida por un público inglés acostumbrado a ir a las representaciones teatrales. Además, consideramos que este parlamento demuestra la autoconciencia del propio autor de la obra que menciona argumentos de otras tragedias de su autoría que son predecesoras a *King Lear* como *Othello* y *Hamlet*. Obras con las que había alcanzado cierta fama, por lo que la alusión de sus conflictos por uno de los personajes de esta tragedia, estaría mostrando que Shakespeare sabía que se encontraba en un periodo de ‘madurez’ como dramaturgo, o bien, una autoconciencia autorial de encontrarse en un momento de su creación dramática en el que había conseguido dominar el arte de la tragedia y conseguido fama con ello, por lo que presenta una especie de catálogo de sus propias obras para mostrar su importancia como dramaturgo. Lo anterior, coincide con algunas de las visiones críticas de las obras del autor que han intentado clasificarlas siguiendo un criterio temporal, así como Robert H. Fletcher en *A History of English Literature* (2002), que denomina al tercer período de su taxonomía, desde 1601-1609, como el de las grandes tragedias y de las comedias de equivocaciones en el que se encuentran: *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* y *Anthony and Cleopatra*. Período de producción que denotaría una mirada oscura del mundo, a la vez que una gran madurez como autor.

diferentes niveles, siempre en un camino que va desde la obra misma hacia el contexto de producción.

Volviendo al parlamento de Gloucester, se ha instalado entonces una reflexión en el nivel metadramático que apela al conocimiento del público y que se relaciona con el momento siguiente, también metadramático, cuando Edmund se reúne con su hermano Edgard y prepara su actuación que parte desde la conciencia de realizar una obra, un guión dentro de la tragedia, interpretando nuevamente el de guionista del ‘hijo pródigo’:

Edmund: (...) Edgard and on's cue out he comes, like the catastrophe of the
old comedy; mine is villainous melancholy, with a sigh
like them of Bedlam. – O these eclipses do portend these divisions.
(Acto I, escena ii)

Edmund compara la llegada de su hermano con las catástrofes de la antigua comedia, apelando nuevamente al conocimiento del espectador. No es casual que prefiera decir *comedia* en vez de *drama* o *tragedia*. Desde nuestro punto de vista, consideramos que en su rol de dramaturgo al interior de la obra, prefiere hablar de vieja comedia porque es en este género donde, a lo largo de la historia, se ha dado mayor utilización y énfasis en la interpretación de roles que lleva a enredo, confusión y equívoco, sentando dobles premisas sobre las cuales se sustenta la comicidad⁷⁴. En este caso, Edmund mismo comenzará a actuar, desde este parlamento en adelante, jugando con su identidad y la de su hermano para causar confusión a su padre, tomando un recurso de la comedia, pero con fines funestos⁷⁵. Un rol de mal hijo y dramaturgo caracterizado por su disposición fisiológica al mal, por eso su caracterización es: “mine is villainous melancholy, with a sign like them of Bedlam”. En otros términos, la melancolía de su carácter contribuye con el falseamiento que comenzará a realizar, la adopción de un rol que tiene tintes de locura, al igual que la gente asilada en Bedlam, lugar para enfermos mentales que data del Londres del siglo XVI.

⁷⁴Recordemos también que en contexto del renacimiento inglés, las fuentes principales de obras de la Antigüedad fueron las de Séneca, en tragedia y Plauto y Terencio para la comedia.

⁷⁵Insistimos en lo expresado en el capítulo II sobre la palabra ‘play’, que en inglés, entre otros significados, puede ser tanto ‘juego’, como ‘interpretación’ de un rol en el teatro. De ahí que nos parece coherente la actuación de Edmund, quien consciente de interpretar un rol, decide jugar y esconder su identidad y verdaderas intenciones.

Esta escena presenta el disfraz verbal de Edmund, es metadramática en cuanto muestra en la escena misma la construcción de un personaje, una arista de la actuación de Edmund que es parte de la función dentro de la obra. En este sentido, su caracterización directa que permite establecer el modo de actuación en el futuro a través del rol engañoso que se ha autoimpuesto. Construcción de rol dramático en la escena misma que tiene su ampliación y contrapunto en la escena iv, con el disfraz de Kent:

(Enter the Earl of Kent, disguised)

Kent: If but as well I other accent borrow

That can my speech diffuse, my good intent

May cary through itself to that full issue

For which I razed my likeness. Now, banished Kent,

If thou canst serve where thou dost stand condemned,

Thy master, whom thou lov'st, shall find thee full of labour. (Acto I, escena iv)

Kent entra a escena ya no con su vestuario de duque, por lo que teatralmente ya ha adquirido un nuevo rol que el público es capaz de apreciar, rol que se completa en el nivel dramático, porque este personaje es autoconsciente de tener que moldear su acento, su discurso y su voz para que su actuación sea verosímil. Con ello se muestra en escena la construcción de un rol teatral y dramático, cuyo objetivo es ayudar al Rey, aun cuando este lo ha desterrado. Es importante recalcar que en este momento metadramático del disfraz verbal de Kent, la obra se está espejeando a sí misma, reproduciendo desde otra óptica la idea del lenguaje engañoso, primero con las hijas, luego con Edmund y ahora con Kent; los primeros usando el discurso como parte de una confusión dolosa que busca beneficios personales, el otro, utilizando la palabra como un medio que contribuye con sus buenas intenciones para con el Rey. Espejeo de la estructura de la obra que funciona como una óptica de la dimensión moral de los personajes y permite al espectador evaluar cuál es su real valor en relación con el conflicto dramático. La similitud de las escenas permite establecer la alta dignidad de Kent y la oscuridad de Edmund y de las hijas de Lear que, en suma, exponen el valor del lenguaje que se presenta ambiguamente como una herramienta para realizar acciones buenas, pero también perversas. Esto, está vinculado nuevamente con la interpretación de diferentes roles, ya que el lenguaje dramático es el sustento de ellos.

Así, el uso del lenguaje para fines negativos o positivos permite evaluar la actuación de los personajes en un mundo concebido como un teatro, en tanto que padres e hijos, pero también en un teatro como un mundo, ya que permite apreciar la función que cada personaje cumple dentro del entramado dramático. Estas escenas resultan clave para entender obras como esta en la que encontramos una gran cantidad de personajes participando, mediante las escenas que se espejean y presentan momentos en el espectador puede realizar una óptica de la misma acción, la obra reflexivamente se explica así misma, reformulando el conflicto, reforzando la ilusión dramática y asegurando la comunicación certera de los roles que cada uno cumple.

Notable es que en el mismo verso: “That can my speech diffuse, my good intent” se reúna *speech*, discurso, que puede ser entendido en este caso como discurso dramático y *good intent*, que también podría ser metáfora de un actuar positivo en el drama mismo como *adyuvante*. Un actuar en el que irónica y nuevamente en contraposición a Edmund, Kent contribuirá positivamente en favor de quien injustamente le ha hecho un mal.

Posterior a ello, se inicia una escena de reconocimiento entre Lear y Kent disfrazado que está marcada por el problema de la identidad en relación a la apariencia y realidad en la problemática interpretación de roles al interior de la obra implica el juego dramático y teatral del disfraz en el vestuario y en el lenguaje. Lear pregunta a Kent disfrazado por su profesión, en un intento de saber quién es:

Lear: Why dost thou profess? What wouldst thou with us?

Kent: I do profess to be less than I seem, to serve him
Truly that will put me in trust, to love him that is
honest, to converse with him that is wise and says
little, to fear judgement, to fight when I cannot choose,
and to eat no fish. (Acto I, escena iv)

La respuesta de Kent de no ‘ser más de lo que se puede ver’ es irónica y engañosa, a la vez es metadramática y metateatral porque nos remite al momento de la adopción de un nuevo rol por parte de este personaje, reforzando el hecho de que en la representación teatral *vemos* un espectáculo mientras *oímos* la recitación del texto y que, por extensión, un

personaje puede ser caracterizado a partir de la observación de su *costume* y de su discurso. Además, Kent describe las cualidades que lo definen como alguien leal, fiel y sincero: “to fear judgement, to fight when I cannot choose, /and to eat no fish”. Ante ello, y la promesa de fidelidad al Rey, Lear pide la entrada de su *Fool*, generando una situación en la que compara los valores de Kent y de su sirviente para conocer con cuál de los dos puede obtener un mejor consejo, construyendo una escena en la que se exponen dos roles y sus cualidades esenciales dentro del mundo del drama.

La frase de Kent, “and to eat no fish” es de oscura interpretación. Sin embargo, desde la revisión de algunos aportes críticos en los que se menciona la posibilidad de interpretarlo como un chiste anticatólico, es posible entender esta frase como parte de la estrategia metadramática ‘referencia a la vida real’. En esta escena encontramos a un servidor que señala sus cualidades al Rey para ganarse su confianza y al finalizar, realiza un chiste sobre su capacidad de no comer pescado si es necesario. Esto quiere decir que, si en el catolicismo se exige reemplazar la carne por pescado el día viernes santo, él podría simplemente no comer pescado y de todas formas comer carne, lo que indicaría que Kent en su rol de *fool*, no es católico sino protestante. Suponemos que aquí se encuentra una referencia suspicaz hacia el contexto de producción y alude precisamente a la sucesión monárquica y los consecuentes abruptos cambios que vivió Inglaterra tras su paso desde el catolicismo al protestantismo con Enrique VIII, la restauración católica de María Tudor, la vuelta al protestantismo con Isabel I y el intento complejo de Jacobo I por mantener buenas relaciones entre protestantes y la fracción católica. Por este motivo, las costumbres flexibles de Kent como vasallo son una herramienta de supervivencia en un contexto de constantes, abruptos y profundos cambios religiosos y, como se supone que el nuevo rol que adquiere no conoce a Lear, esta es una muestra del desconocimiento de sus preferencias religiosas que abre la posibilidad de congeniar con el Rey. Además, como mencionamos anteriormente, esta obra muestra la idea apocalíptica del fin de una era, motivo por el cual, el personaje disfrazado tampoco sabría qué nueva religión se profesa o profesará, expresando con ello una conciencia sobre el espacio de creencias en el que se desenvuelve. Lo llamativo de esta escena es que tan solo en una frase se hace esta referencia a la vida real, lo que da luces sobre ciertas temáticas como las religiosas, que no se podían mostrar de manera deliberada en escena. Muchos textos constatan la atenta mirada de la fracción

puritana sobre el espectáculo teatral; además, muchas de estas representaciones también se hicieron en la corte y estos temas se ponen *entre* otros aspectos para no hacer visible el cuestionamiento profundo a la frialdad con la que fueron tratados los temas espirituales durante las sucesiones monárquicas, exponiendo a los ingleses a cambios constantes en su repertorio de creencias. En suma, nos encontramos con una estrategia reflexiva que es propia del lenguaje de la tragedia, el cuestionamiento al sustrato religioso, político y social, como soporte para el desarrollo dramático, que se expone de manera ambigua, irónica y, en este caso, a modo de un subtexto susceptible de ser interpretado por un espectador atento a los acontecimientos de la obra.

La escena siguiente entre Lear, Kent y el *Fool*, presenta una triangulación dramática que exhibe en el drama mismo la problemática de los roles que cada uno cumple en relación al conflicto dramático. El *Fool*, tal como explicábamos en el capítulo tercero, funciona por contraposición a la figura regia, es una versión cómica y grotesca de la autoridad que introduce una sabiduría nueva en el drama. Como sirviente más cercano al Rey, lo aconseja y le muestra aquello que este no puede ver. En el caso específico de esta obra, estamos en presencia de un *Jester court*, un bufón profesional, distinguido por su vestuario y por la destreza de su lenguaje. Un vasallo cercano al Rey, que vive en la corte, por lo tanto, conoce los conflictos que allí se presentan y es capaz de ironizar con ellos, mientras que, dramáticamente, el Rey es la cabeza del conflicto y sostén del entramado dramático completo y del conjunto de valores feudales que ya está en decadencia en esta parte de la obra. Es el sujeto que le da sentido a la acción y sobre el cual todas las acciones del resto de los personajes adquieren también un sentido. Por su parte, Kent ahora disfrazado, también se configura como un sirviente fiel e ideal, un personaje capaz de aconsejar al rey e introducir una sabiduría nueva, lo que indica que este personaje estaría más cercano a la definición de *fool*. En esta escena se plantea problemáticamente la disputa de la función dramática de *adyuvante* por parte del Jester y de Kent, ambos con maneras diferentes de contribuir con el Rey, exponiendo, además, dos maneras diferentes de ser bufón, apelando nuevamente al conocimiento teatral del espectador en tanto que, en un teatro concebido como un mundo, el Jester posee una jerarquía mayor por ser profesional, en cambio, el *fool*, es más bien un artista circense.

El Jester pone en ejercicio el juego de su gorro para exponer los beneficios de confiar en él en vez de Kent, marcando con este elemento de su vestuario la disputa entre ambos por el rol de adyuvante, exhibiendo en la escena misma las características de ambos tipos de *fool* al interior de la obra:

Fool: (...) If thou follow him, thou
must needs wear my coxcomb. (To Lear) How now,
nuncle? Woul I had two coxcombs and two daughters. (Acto I, escena iv)

El que lleve la gorra, en suma, sería el mejor servidor para el Rey. Según el Diccionario Oxford el término *coxcomb* es parte del inglés arcaico y designa, específicamente, al sombrero del *Jester court*, por lo que su presencia dramática y teatral en esta escena marca el juego de investidura que está haciendo el personaje. Irónicamente aquí está en juego una gorra, símbolo del Jester, de la misma manera como revisamos anteriormente que la corona es el símbolo del Rey, por lo que a través de este elemento se marca la relación *fool-rey* de la cual hablábamos anteriormente. Ambos poseen una *costume* parecida que los identifica y les da valor en la escena.

También el Jester utiliza la ironía para denominar a Lear, le dice *nuncle*, otra palabra perteneciente al inglés del siglo XVI que es la contracción de *mine uncle*. Al designarlo como su tío⁷⁶ ocupa un trato más informal que majestad, un trato familiar, indicando sus similitudes como función dramática y teatral. Pero también con este tratamiento está ironizando con el conflicto de sus hijas, las dos infieles a su padre que ya no merecen ser llamadas así y para las cuales también pide unas gorras que las identifiquen como leales o mejores servidoras. Asistimos entonces a un parlamento cargado de ironía en el que se muestra una parte fundamental de la construcción del rol de *Jester* desde su *costume* y también desde su fina e irónica utilización del lenguaje, dado el estrato profesional de actor al cual pertenece.

⁷⁶ Es notable que en la versión castellana de la obra, por ejemplo la traducción de Vicente Molina Foix, traduzcan este diálogo utilizando el sustantivo *abuelo* en vez del esperable *tío*. Con ello, se reemplaza *nuncle*, intraducible al castellano, haciendo énfasis en la ancianidad de Lear como parte fundamental del rol que cumple a lo largo de la tragedia. En este sentido, tanto el original como la traducción, a pesar de utilizar palabras diferentes en su etimología, caracterizan al Rey a partir de su rango etario que es marca del proceso de degradación que sufre en el desarrollo de la tragedia.

Este mismo personaje continúa con sus cantos y parlamentos en los que problematiza la dimensión de los roles. Más adelante, tras llamar *Fool* a Lear, generando una inversión entre quién es el sabio y quién es el loco diciéndole que lo llama así porque:

Fool: (...) since thou madest thy
daughters thy mother; for when thou gavest them the
rod and puttets down thine own breeches, (...) (Acto I, escena iv)

Exhibe entonces la problemática de los roles que planteamos como central para el análisis de esta obra, dando cuenta del conflicto o *plot* de la tragedia, que radica en la confusión de los roles de hijas a madres que introdujo Lear y que marcó el comienzo de su proceso de degradación como Rey. Proceso que el Jester marca como el instante en que el Rey ‘bajó sus pantalones’, nuevamente introduciendo la ironía dentro del discurso dramático, para terminar con una importante conclusión:

Fool: Thou shouldst not have been old before thou hadst been wise
(Acto I, escena v)

En las palabras del Fool, Lear no debió convertirse antes en viejo que en sabio, así como el Rey es la cabeza de la jerarquía dramática, al invertirse su rol, todos los demás roles se han cambiado también, puesto que su vejez y falta de sabiduría han provocado la alteración el orden cósmico por completo. El primer acto culmina con la inversión de todos los roles: el rol de Rey, desde un sabio a un viejo y loco, personaje que ha perdido la cordura y ha comenzado su proceso de degradación a causa de dos de sus hijas que han pasado a ser como unas madres, pero traidoras y oscuras. Una hija que siendo fiel ha sido desterrada, al igual que Kent que, siendo fiel ha sido desterrado y se disfraza de bufón para ser adyuvante de Lear. Edmond, un hijo bastardo que interpreta el guión de su conversión falsa a buen hijo. Edgard, que ha pasado a cumplir el rol de traidor y Gloucester, su padre, también ha sufrido un cambio desde sabio a *fool*. Todo ello, anunciado por el Jester court, el único que, paradójicamente, se muestra como el detentor de la sabiduría y la verdad hasta este instante en la obra. En tanto que función primordial dentro del drama, es el mismo

Jester quien permite la exposición de los roles que problemáticamente cada uno de los personajes ha interpretado en la tragedia.

El Acto II replica la estructura que ya había exhibido la tragedia, alternando los acontecimientos entre el conflicto de Lear y del Gloucester. En este marco, Edmund se hiere a sí mismo para darle más veracidad a su intriga, con lo que no solo actúa como dramaturgo de su propio conflicto, sino también como director y actor que simula como si las cosas que planea sucedieran de verdad. Tras ello, Gloucester manda a perseguir a Edgar, el supuesto atacante, no sin antes manifestar su intención de cambiar su herencia de las tierras. Este hecho pone en riesgo el orden natural del cosmos y del mundo, salta los preceptos de la ley natural al intentar que la herencia de los bienes del conde no pasen al heredero real, sino al ilegítimo que, además, carece de una condición moral adecuada para mantener el orden en el mundo.

De esta forma, si en el comienzo del primer acto vimos cómo el error de Lear pone en peligro la base familiar y la cabeza de la estructura monárquica, en este acto, como espejo de lo anterior, vemos cómo se rompe con la estructura familiar y se afecta a una capa contigua de la monarquía, el nivel más alto de la aristocracia. Con ello, la amenaza a la estabilidad de la estructura del cosmos se afianza desde la precariedad del equilibrio dramático de la obra, que exhibe en cada parte el modo en que los sostenedores del conflicto, son agentes de movilización de este mismo en dirección al lugar en que este no se resuelve, sino que más bien que dirigen el conflicto a la disolución de los preceptos fundamentales que lo estructuran. En otros términos, en ese segundo acto vemos cómo tanto Lear como Gloucester, que interpretan el rol del patriarca, direccionan la acción dramática hacia su propia ruina y no a la resolución favorable de los problemas familiares y políticos.

Así, la forma del drama encuentra una consonancia con la estructura del mundo y que en el caso de esta tragedia, ofrece un prisma para evidenciar, de un modo amplificado, las formas en que el orden del mundo se desestabiliza por corresponder a una estructura de un equilibrio precario, compuesta por seres humanos que son capaces de urdir intrigas para romper con ella y no respetarla, de cambiar el rol que le corresponde por otro para moverse dentro de ella y, finalmente, conseguir romper con el orden familiar, social y cósmico.

Entonces, como espejo de la situación de Kent en el Acto primero, Edgard decide cambiar de aspecto para mantenerse cerca de su padre y así ayudarlo sin que su hermano se entere y describe el proceso de adopción de un rol teatral:

I will preserve myself, and am bethought
to take the basest and most poorest shape
that ever penury in contempt of man
brought near to beast. My face I'll grime with filth,
blanket my loins, elf all my hairs in knots.
And with presented nakedness outface,
(...)
Poor pelting villages, sheep-cotes and mills
Sometime with lunatic bans, sometime with prayers
Enforce their charity. 'Poor Tuelygod, Poor Tom'
That's something yet- Edgard I nothing am. (Acto II, escena ii)

En tanto que existe la voluntad de transformarse en un rol teatral, este recurso es juego de rol en el nivel metateatral, porque alude a la función que el personaje cumplirá, un rol cercano al bufón dada la extracción popular que tiene, marcado por el adjetivo *poor* del nombre y poniendo énfasis en su dignidad. A la vez que por expresar la voluntad y la claridad de la mutación de sí mismo entre Edgard y *Poor Tom*, estamos ante la autoconciencia de rol en los niveles metadramático y metateatral. Siguiendo la misma estructura de la escena de reconocimiento de Lear y Kent, el *Fool*, o bien el Jester canta una canción:

Fool: Fathers that wear rags,
Do make their children blind,
But fathers that bear bags
Shall see their children kind.
Fortune, that arrant whore,
Ne'er turns the key to the poor"

(Acto II, escena ii)

Son versos sobre la temática más importante de la obra: padres-hijos, de los cuales se pueden desprender las otras problemáticas que están gravitando: roles de esposa-esposo, apariencia- realidad, locura-cordura. En esta canción apreciamos una cualidad fundamental del Clown, su capacidad de ver las cosas que el resto no ve. A diferencia del resto de los personajes, el *Fool* siempre es la misma función, se define por ella, entonces no padece la problemática de los múltiples yo del resto de los personajes, lo que le permite mirar distanciadamente el conflicto. En este sentido, es fundamental la observación que realiza al sentenciar en los dos primeros versos de su canción: “fathers that wear rags”, padres que visten harapos, donde rag tiene la connotación de piezas de ropa raídas por el paso del tiempo, al igual que Lear demacrado por su vejez. Anunciando el modo en que teatralmente se manifiesta la caída de Lear, la degradación de la figura regia mediante su *costume*, que se ha ido rebajando hasta hacerlo ver como un mendigo, padre que ha hecho de sus hijos unos ciegos, unos traidores, al igual que Gloucester con su hijo bastardo.

La ruina de Lear su adopción de un nuevo rol, el de anciano y loco, a la vez que en la investidura de sus hijas se exponen a sí mismas como traidoras son presentadas a partir de momentos metadramáticos en la que los personajes realizan caracterizaciones del Rey y contribuyen a la comprensión del proceso que vive. Así, Regan afirma:

Regan: O, Sir, you are old.
Nature in your stands on the very verge
Of her confine. You should be ruled and led
By some discretion that discerns your state
Better than yourself (...) (Acto II, escena ii)

Regan habla de la naturaleza de la vejez y cómo Lear debe ser gobernado y dirigido por la discreción de alguien capaz de discernir mejor. Pero este parlamento es ambiguo e irónico, porque *ruled* y *led*, también tienen la connotación de la dirección y el dominio político del reino, por lo que Regan está deslizándose la posibilidad no solo de que el rey necesite una mejor administración de sus acciones como anciano, sino, además, y ese es su

verdadero objetivo, está disfrazando las palabras para decir que el rey en persona debe ser sustituido por alguien que dirija y gobierne con discreción. Con ello, se toca un punto fundamental de la tragedia, la idea de que Lear representa a un orden natural viejo y en decadencia, uno que debe ser cambiado para dejar entrar otro nuevo que imponga una forma diferente de organización, una forma más acorde a los nuevos tiempos y que vendría con una nueva generación de figuras regias, como podrían ser sus hijas y sus esposos. De tal manera que la estructuración del mundo que el mismo Lear había mantenido durante todo ese tiempo se está deshaciendo en manos de las mismas herederas que, paradójicamente, debiesen resguardarlo.

Tras el desenmascaramiento de ambas hijas de su rol de traidoras, Lear es obligado a pedirles perdón, pero este se rehúsa y promete venganza:

Lear: You see me here, you gods, a poor old fellow,
As full of grief as age, wretched in both.
If it be thou that stirs these daughters' hearts
Against their father, fool me not so much
To bear it tamely. Touch me with noble anger.
O, let not women's weapons, water-drops,
Stain my man's cheeks! No, you unnatural hags,
I will have such revenges on you both
That all the world shall – I will do such things-
What they are, yet I know; but they shall be
The terrors of the earth. You think I'll weep.
No I'll not weep (...)
(Storm within). (Acto II, escena ii)

Al principio Lear reconoce su condición de anciano y desposeído a la vez que enfatiza en la cólera que siente al reconocer en sus hijas la traición contra natura hacia su propio padre. La claridad de Lear es un tipo de reconocimiento metadramático del *plot* o conflicto de la tragedia misma, a la vez que la expresión de una autoconciencia de rol al saberse un anciano desposeído y al ubicar a sus hijas en su verdadero ser perverso que

utiliza las lágrimas como herramienta de la feminidad. A su vez, este parlamento se constituye como un punto de inflexión en la estructura del drama, puesto que la venganza que promete da inicio a la salida a campo abierto del Rey y la consecuente profundización de la locura que encuentra fuera del espacio de la corte. Vemos entonces cómo el desplazamiento del Rey del espacio dramático⁷⁷ que le da sentido como figura de poder, la corte, implica la salida desde un lugar con una estructura y límites determinados, centro del poder, de la justicia y el orden del cosmos, hacia un lugar que no tiene límites ni gobierno claro. Es un lugar en el que la identidad no está asegurada por la función que se cumple dentro de un grupo, sino que más bien es un espacio donde el ser humano se encuentra consigo mismo. Por ello, este movimiento de un espacio dramático a otro implica la pérdida de los constituyentes del rol de rey, como el espacio de la corte, el vínculo con sus vasallos, la existencia de un *Fool*, etc. Lo que se traduce en la obra en la inversión de estos valores, para adoptar el Rey el rol de loco o *fool* por completo, con un nuevo lenguaje y un nuevo vestuario.

Por lo anterior, la tormenta que se anuncia en la acotación que cierra el parlamento marca el fin de la acción ascendente y el comienzo del clímax de la tragedia⁷⁸, el punto de

⁷⁷Entenderemos por 'espacio dramático', la noción que señala Pavis: "Espacio al que se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o espectador debe construir con su imaginación (ficcionalizando)". (Pavis, 175). Y, además, la indicación que realiza sobre su interpretación semántica el autor Manfred Pfister en *The Theory and Analysis of Drama* (1988), específicamente, acerca del caso que nos compete en el análisis de la tragedia en cuestión: la oposición semántica de dos tipos de espacio dramático que se están oponiendo al interior de la obra. Pfister señala: "Because spatial opposites are construed as models for semantic opposites, space is charged with semantic interpretations that basically distinguish fictional space from real space. This distinction exists independently of whether the fictional space closely follows the naturalist principle of mimesis and reproduces real space as faithfully as possible or, conversely, whether it is alienated from it in the form of extreme stylization" (Pfister, 257). En el apartado del análisis de *As you like it*, veremos cómo la presencia y sentido de espacios contrapuestos tienen diferentes rendimientos en relación a la comedia.

⁷⁸ En relación a la estructura de la tragedia de Shakespeare, nuestra interpretación sobre la ubicación de la acción ascendente y el clímax en este punto de la tragedia implica una postura crítica en torno a importantes estudios canónicos de la obra del autor inglés. Para ello, importante atraer el texto de A.C. Bradley: *Shakespearean tragedy* (1904), publicación que, en el marco de los estudios de Shakespeare, es la más cuestionada y problematizada en la actualidad. En este trabajo, el autor propone una división tripartita para la tragedia de Shakespeare, compuesta por tres fases: exposición, desarrollo y catástrofe. La exposición corresponde al primer momento en el que se muestra el mundo y las circunstancias que rodean al 'héroe trágico'; exhibiendo las complejas situaciones que padece para instalar el cuestionamiento acerca del modo en el que podrá salir de dichas condiciones trágicas. La segunda parte es el desarrollo propiamente tal del conflicto que supone el debate del héroe consigo mismo y/o con las circunstancias que lo rodean. La tercera parte, catástrofe, corresponde al momento en el que se provoca un efecto final en el que la tensión se lleva al extremo y luego se afloja.

Tomando en consideración lo anterior, el análisis que proponemos de la tragedia *King Lear* atiende a la estructura compleja del argumento y su desarrollo a lo largo de la obra que hemos ido desarrollando a partir de las estrategias reflexivas que permiten apreciar la obra dramática en la escena misma. Por lo que la

mayor tensión al interior de Lear y, en consecuencia, de todo el mundo dramático que precariamente sostiene. Escénicamente, la tormenta pone acento en la situación compleja que se vive al interior del mundo dramático y crea una atmósfera de oscuridad y tensión que auguran el incremento de la tensión en el proceso de degradación de Lear y Gloucester. Esta atmósfera es indicio de los padecimientos internos de ambos personajes y el consecuente cambio del mundo dramático y social que ambos representan y sostienen. Simbólicamente, la tormenta puede ser considerada como el instante de la cólera de Dios⁷⁹, manifestación de su poder acompañada de grandes catástrofes, lo que enfatiza la dimensión religiosa de esta tragedia: la expresión de Dios aparece cuando el orden natural, patriarcal y monárquico, que él mismo ha creado en el mundo, se encuentra completamente corrompido y ad portas de su destrucción completa.

De esta manera, tanto la tormenta como el nuevo espacio del campo abierto facilitan el cambio de los roles dramáticos y teatrales y de las identidades de los personajes, por lo que el encuentro de aquellos que han salido de la corte implica la necesidad de reconocimiento para visitar su nuevo ser. En este sentido, tal como vimos anteriormente una escena de reconocimiento de identidades entre Lear, Kent y el Jester, ahora en el Acto III, como espejo de ella, ocurre una escena similar, pero en este nuevo espacio dramático, en la que también están Gloucester y Edgard siendo Poor Tom, este al encontrarse finalmente solo canta:

Edgar: When our betters see bearing our woes,
We scarcely think our miseries our foes.
Who alone suffers, suffers most i'th' mind,

clasificación de Bradley nos parece insuficiente para mostrar cada una de las instancias dramáticas que se articulan en el desarrollo de la tragedia e impiden armar de recomponer certera el entramado dramático y su correlación con el entramado social del contexto del Renacimiento inglés como la base del proceso de interpretación que proponemos en el marco de los estudios de la reflexividad.

⁷⁹Entre los posibles significados de la tormenta, rescatamos lo expuesto por Jean Chevalier en su *Diccionario de símbolos* (1986), menciona uno que resulta importante para el desarrollo de la obra que analizamos y que sirve como subtexto religioso propio de la tragedia como género: “En la Biblia la tormenta representa tradicionalmente una intervención divina, y particularmente la cólera de Dios. Pero al mismo tiempo puede representar las calamidades vengadoras: Dardos de rayos partirán certeros como de arco bien tensado volarán de las nubes hacia el blanco. Piedras de granizo cargadas de furor serán lanzadas como por catapulta; las olas del mar se enfurecerán, los ríos los anegarán sin piedad. Se alzarán contra ellos viento impetuoso y como huracán los aventará. Así la iniquidad asolará toda la tierra y la maldad derrocará a los poderosos. (Sab 5.21-23.)” (Chevalier, 1000).

Leaving free things and happy shows behind.
But then the mind much sufferance doth o'erskip
When grief hath mates, and bearing fellowship.
How light and portable my pain seems now,
When that which makes me bend, makes the King
bow. (...) (Acto III, escena, vii)

La canción de Poor Tom nos indica que, como *Fool*, intenta ser el *adyuvante* del Rey y de su padre Gloucester, ambos como la autoridad que ha sido injustamente destituida, por eso menciona el padecimiento del Rey. Pero, además, da cuenta de la situación actual de la figura regia: “When that which makes me bend, makes the King bow”, parlamento en el que se confirma el sentido irónico de la palabra *bow* mencionado más arriba. Las acciones y las palabras han dañado al Rey y este sufre solo en su propio interior la crisis que, por extensión llega al mundo dramático por completo.

Luego, en el Acto IV, Edgar inventa un plan para ayudar a su padre que ha quedado ciego y quiere suicidarse, cumpliendo con la función dramática que se propusiera desde que adoptó el primer rol dentro de la obra. Se convierte en el *adyuvante* de Gloucester, manteniéndolo con vida y, asegurando la pervivencia del conjunto de valores que este representa como sostén de un orden monárquico. En este marco y, luego de que Gloucester es ayudado por Edgard, entra Lear “mad, crowned with weeds, and flowers” en un juego irónico de inversiones y espejos que concentra el proceso de degradación de ambos padres que están siendo traicionados por sus hijos y ayudados, en el caso de Lear por Kent y Cordelia (que no participa en esta escena) y Gloucester por su hijo. Ambos adyuvantes hacen uso de recursos dramáticos y teatrales para disfrazarse, escondiendo su verdadera identidad, para adoptar un rol nuevo.

Lear aparece con una corona hecha de hierbas, hecho que subvierte por completo la alta dignidad de su cargo como Rey, junto con encasillarlo en el rol teatral del *fool* mediante la subversión teatral de su *costume*, escena que ya se había anticipado con el uso de la palabra *crownet*. Además, en esta escena establece un diálogo con Gloucester quien ya está ciego, al que llama filósofo, esto por la metáfora del ‘ciego que todo lo ve’, otra referencia a la tradición literaria que se relaciona con los nuevos roles teatrales que Lear y

Gloucester han adquirido como parte de su proceso de degradación. Lear es el que ve, pero ha actuado ciegamente, y Gloucester es el ciego que ve, inversión dramática y teatral que permite, por analogía, enfatiza en las cualidades de los nuevos roles que han adoptado. Así, se da un diálogo entre ellos que se abre con el Rey:

Lear: What, art mad? A man see how the world
goes with no eyes; look with thy ears. See how yon
justice rails upon yon simple thief, which is the justice?
Thou hast seen a farmer's dog bark at beggar? (Acto IV, escena v)

El Rey pregunta el modo en que se puede ver cómo transcurre el mundo sin tener ojos, reforzando en el nuevo conocimiento sobre el mundo y su justicia que no comprende, pero que, precisamente, ha adquirido Gloucester tras haber quedado ciego. Con ello, Lear está preguntando por la función que el nuevo rol del Conde cumple al interior del mundo dramático y social que la obra muestra y no casualmente pregunta por la justicia, ya que esta se configura como una de las temáticas centrales sobre la cual versa la obra. Las preguntas entonces por los motivos de la traición y las circunstancias que los han llevado a ambos a describir el arco de su propia ruina, ponen en cuestión aquello que puede ser considerado como justo en el nuevo estado del mundo en el que se encuentran ambos, un mundo absolutamente corrompido. Ruina de ambos personajes que se refuerza en la pregunta final que realiza Lear.

El parlamento sigue y Gloucester responde en un aparte:

Gloucester: (aside) O, matter and impertinency mixed –
Reason in the mandness. (Acto IV, escena v)

La reflexión que plantea Gloucester es irónica: razón en la locura es una frase que demuestra la inversión de los valores del mundo, así como el estado de alteración mental de Lear que le ha provocado, paradójicamente, ver aquello que en su cordura no fue capaz de ver: el rol real que cumplieron sus hijas y peligro que supone un mundo donde no hay un orden y en el cual no se entiende la justicia. Por ello, cuando más adelante Lear vuelve a intervenir, plantea un asunto completamente ambiguo y, con ello, aparece la metáfora del

mundo como teatro en relación a la interpretación de los roles y a la locura-cordura como conceptos oscuros y que confunden al ser humano:

Lear: (removing his crown of weeds)
When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools. This' a good block.
It were a delicate stratagem to shoe.
A troop of horse with felt. I'll put't in proof,
And when I have stol'n upon these son-in-laws,
Then kill, kill, kill, kill, kill, kill! (Acto IV, escena v)

Este es un momento central para el análisis desde la metáfora del mundo como teatro, pero también para nuestra propuesta del teatro como un mundo y la interpretación de los roles que estudiamos en este análisis. El Rey, en el instante culmine de su proceso de degradación y locura, alcanza el grado mayor de lucidez, en el que comprueba que, así como él ha pasado por varios roles, la existencia en su conjunto consiste en una representación. El lenguaje que utiliza es completamente polisémico y se presta a variadas interpretaciones posibles: que al nacer vengamos a un “great stage of fools”, implica una existencia entendida en términos teatrales, ‘el gran escenario del mundo’, que en este caso, sería un escenario de locos. Como ‘great stage’, nos retrotrae a la visión de un cosmos o *mundus* o un atlas, como el de Ortelius que mencionamos en capítulos anteriores, que enmarca la existencia y en el cual el ser humano interpreta diferentes roles en la gran obra de la creación, idea central en la concepción del hombre renacentista, que presentamos en los tres primeros capítulos de esta tesis. Esta sería la interpretación más tradicional sobre la base de un *theatrum mundi*, es el punto de vista que adoptan los teóricos del metadrama y el metateatro que ya explicáramos.

La propuesta de nuestra tesis es que a la luz del estudio de la reflexividad es posible invertir el motivo mencionado y pensar al teatro como un mundo y vincular así la conciencia de los personajes de interpretar un rol como una estrategia dramática y teatral, que permite explicar al drama mismo y a su contexto. En este sentido, el parlamento del Rey adquiere un nuevo significado. Al nacer, lloramos por haber venido a este “great stage

of fools”, es decir, se encuentra la concepción del teatro, desde su forma arquitectónica hasta la importante función social que este tenía en la Inglaterra renacentista, como un espacio circular, un globo, un orbe, que contiene un mundo ficcional cuya organización interna replica como una miniatura la del contexto en el que se inscribe. Luego, no es cualquier escenario, sino un “stage of fools”, haciendo referencia a los personajes que han adoptado a lo largo de la tragedia el rol de ‘fool’ ya comentado más arriba como un rol específico en el ejercicio teatral. En otros términos, alude no solo al Jester Court o a Kent, sino principalmente a Lear y Gloucester que, como figuras de autoridad masculina y monárquica, han caído desde su alto sitio en un proceso de degradación en el cual culminan invirtiendo sus roles para pasar, en el caso de Lear, a ser realmente un *fool* por su comportamiento, pero también por su *costume*, articulados en su corona de flores.

Entonces, este teatro que también es un mundo en el que cada personaje tiene un rol determinado, se ha convertido en el espacio dramático y teatral que alberga la caída y la locura de Lear, incapaz de mantener su actuación como figura regia, lo que da paso a la adopción de un nuevo rol, rebajando así su condición nobiliaria y de sostén del entramado dramático, para pasar a ser un *fool*. Un hecho importante es que, como parte de las cualidades de este rol que siempre es detentor de un conocimiento nuevo. En este caso, Lear se quita su corona que lo enmarca en tal rol demostrando la autoconciencia de rol teatral al exponer como gesto la importancia de poseer o no la corona que marca su rebajamiento desde el rol de Rey al rol de *fool*. Luego, cuando prosigue: “This’ a good block”, se refiere al espacio teatral del escenario de locos del cual está hablando, sin embargo, esta frase también tiene un rendimiento para nuestro análisis. ‘Block’, no solo es ‘bloque’, como parte de la construcción física del escenario, sino que, además, significa ‘cliché’, por lo tanto, Lear está haciendo una referencia metadramática a las obras que tratan el motivo del mundo como un gran teatro, repetido en la dramaturgia inglesa y renacentista en general. Así, nuestra propuesta es que este parlamento demuestra la conciencia de estar tratando un motivo literario y dramático típico de su contexto que se ha repetido en la historia literaria.

Entonces, en esta tesis nos permitimos tomar ese lugar común e invertirlo para generar una reflexión en torno a los roles dramáticos y teatrales y, por extensión, a los roles representados en un contexto que se concibió a sí mismo como una gran escena. De esta

manera, a diferencia de los críticos estudiados, proponemos que la obra, en primer lugar reflexiona sobre sí misma y la praxis dramática y teatral mediante la exposición de personajes que son conscientes de ejecutar un rol dramático y/o teatral, para luego abrirse hacia su contexto de producción, a través de la estructura del drama que replica la estructura social en la cual los personajes se encuentran en una situación límite, para problematizar finalmente los roles que cada ser humano cumple en el entramado social⁸⁰. De este modo, la exposición de la compleja interpretación de los roles al interior del drama permite abrir reflexivamente la obra hacia el contexto y generar una reflexión en torno a los roles sociales.

Un poco más adelante en la misma escena, Gloucester interviene mostrando también un estado de la conciencia alterado y una desesperación similar a la de Lear, que nos permite observar nuevamente escenas o momentos que se están espejeando unos a otros para amplificar los problemas y generar una reflexión respecto a los nuevos roles que cada uno de los padres ha adoptado tras su decadencia. En este marco, es Edgard quien se presenta desde su rol de *adyuvante*, Poor Tom, tomando a su padre y llevándolo a un refugio, a través de un diálogo que también exhibe la problemática de la identidad y de los roles:

Gloucester: You ever gentle gods, take my breath from me.

Let not my worser spirit tempt me again

To die before you please.

⁸⁰Es notable que en la versión en castellano de Vicente Molina Foix la traducción del parlamento de Lear sea el siguiente:

Lear: (se quita la corona de maleza)
Al nacer lloramos por haber llegado
a este gran tablado de locos. Y es un buen cadalso.
Sería una tarea sutil herrar con fieltro
un tropel de caballos. Voy a probarlo
Y cuando a hurtadillas me escape de los yernos,
¡entonces a muerte, a muerte, a muerte, a muerte, a muerte!

En esta traducción enfatiza en que 'stage' es tablado, una forma particular de escenario que se monta para representaciones de corte teatral, lo que es problemático porque no necesariamente se refiere a un teatro propiamente tal. Luego, como "tablado de locos", solo permite la interpretación desde el teatro como mundo en el cual el Rey ha perdido la cordura, lo que restringe la mirada sobre el rol de *fool* en el teatro inglés. Además, cuando se refiere a este lugar como un 'cadalso', se refiere a la tarima construida, ya sea para un acto solemne, o bien, para la ejecución de la pena de muerte. Palabras que ponen el acento en la situación calamitosa de la figura regia, pero que, por no ser significantes del ejercicio teatral, no permitirían proponer una mirada del teatro sobre sí mismo como sostenemos en nuestro análisis.

Edgar: Well pray you, father.

Gloucester: Now, good sir, what are you?

Edgar: A most poor man, made lame by fortune's blows,

Who by the art of known and feeling sorrows

Am pregnant to good pity. Give me your hand,

I'll lead you some biding. (Acto IV, escena v)

Gloucester se encuentra en el momento climático de su degradación y hace una oración a los dioses a lo que Edgar responde diciendo que rezará por él, llamándole 'father' a pesar de que se encuentra interpretando el rol de Poor Tom. Lo que implica una llamada de atención al espectador que conoce la verdadera identidad del personaje, a diferencia del padre quien le responde con la pregunta "what are you?". Es interesante notar que en esta escena de fingimiento de identidad por parte de Edgard, su padre prefiere preguntar por *what* y no el esperable *who*: desde nuestro punto de vista, el insistir en *qué eres* y no *quién eres*, refuerza la idea ya planteada de un mundo en decadencia en el que las identidades de los personajes se vuelven completamente inestables, puesto que cada uno ha mudado del rol que le corresponde en el entramado social que, por encontrarse en crisis, es decir, en tránsito, por la pérdida del rey que lo sostenía, se ha convertido en un espacio en el que la identidad se encuentra también cambiando⁸¹. Así, la pregunta el Conde es obvia, no existen sustentos que fijen las identidades de los personajes al interior del drama, por lo que cada uno puede ser cualquier cosa, puede adoptar cualquier rol. Reiteramos también la importancia de que esta escena transcurra en el bosque un lugar en el que la identidad también se borra por la falta de una estructura que marque la pertenencia del individuo.

La respuesta de Edgard presenta las cualidades dramáticas del rol que ha adoptado, es una caracterización directa de su propia historia, así como la de Poor Tom. Por lo que nuevamente nos encontramos con la estrategia 'autoconciencia de rol', en este caso, desde

⁸¹Nuevamente queremos hacer notar los problemas que surgen a partir de la traducción, para insistir en la necesidad de un lenguaje reflexivo que permita mirar los roles que los personajes interpretan al interior del drama. Así por ejemplo, en la versión en castellano de Vicente Molina Foix, Edgard llama 'anciano' a Gloucester y no 'padre' como en la versión en inglés. Esto no permite identificar claramente la duplicidad del rol que está interpretando ya que no se marca la ironía mediante el lenguaje. Luego, la pregunta de Gloucester por la identidad de Edgard en el rol de Poor Tom es '¿quién eres?' y no '¿qué eres?' como en inglés, lo que tampoco permite abrir la dimensión de los roles y las identidades inestables en un mundo que se encuentra en crisis.

la exposición irónica de sus cualidades a través de un discurso que utiliza un lenguaje ambiguo para mostrarse desde sus dos identidades. Entonces, como Poor Tom es “A most poor man”, pero como el Edgard verdadero, despojado de sus derechos de heredero por la traición de su propio hermano y su proscripción a la clandestinidad ha sido “made lame by fortune’s blows, /Who by the art of known and feeling sorrows”, con lo que da cuenta de los aprendizajes obtenidos gracias a las tribulaciones de la existencia. Luego de ello y, en virtud de su conmiseración, hace uso de su rol de *adyuvante* y conduce a su padre a un refugio donde esté a salvo del complot de su hermano. Cabe mencionar que este no será el último rol que Edgard adquirirá para ayudar a su padre, ya que, durante todo el acto quinto y final, el personaje adopta el rol de campesino.

El acto V y final, se desarrolla en el campamento británico en Dover, donde Edgard viene disfrazado de campesino para guiar a Gloucester a un nuevo lugar seguro. Aquí se encuentra con Edmund y llega el momento del ajusticiamiento en el que se enfrentan, matarlo es la única opción de remediar el orden corrompido que ha instalado su hermano en el mundo, traicionando a su padre y aliándose con las dos hijas traidoras de Lear. Tras la derrota de Edmund, triunfa la justicia natural, en la que el hijo legítimo restablece su preponderancia por sobre aquel concebido a contra natura fuera del vínculo sagrado del matrimonio y que, por lo tanto, estaba afuera del ordenamiento jerárquico del mundo.

Edgard: By nursing them, my lord. List a brief tale,
And when ‘tis old. O that my heart would burst!
The bloody proclamation to scape.
(...)
Rather than die at once! –taught me so shift
Into a madman’s rags, to assume a semblance
That very dogs disdain’d; and in this habit
Met I my father with his bleeding rings.
(...) (Acto V, escena iii)

Al finalizar, Edgard conmovido, hace un resumen de las tribulaciones que ha vivido. En este momento su discurso tiene la función metadramática de resumir el *plot* de su línea

de acción, así como también exponer la problemática de la adopción de roles que ha enfrentado, describiendo el arco que ha transitado a lo largo de la tragedia. Este mismo personaje que, posteriormente devela la verdadera identidad de Kent en la narración de la historia que hace a Albany:

Edgard: Kent, sir, the banished Kent, who in disguise
Followed his enemy king, and did him service
Improper for a slave. (Acto V, escena iii)

La escena final del Acto V, corresponde al desenlace fatal de las hijas de Lear, sus hijas de Gloucester. Lear ya enfermo y cansado por el proceso que le ha tocado vivir, continúa con su delirio y le pide a Kent, sin reconocerlo, que le ayude con el botón de su ropa, porque lo está aprisionando:

Lear: And my poor fool is hanged. No, no, no life?
Why should a dog, a horse, a rat have life.
And thou no breath at all? Thou'lt come no more.
Never, never, never, never, never.
Pray you, undo this button. Thank you sir.
Do you see this? Look on her. Look, her lips.
Look there, look there.
(He dies). (Acto V, escena iii)

El Rey muere intentando desprenderse de la vestimenta que lo fija dentro de un rol y que a lo largo de la obra se había estropeado y mutado de sentido cuando éste pasa de Rey a *fool*, de padre a hijo, de poderoso a débil. En suma la tragedia explora la problemática actuación de los roles en el mundo del teatro y, por extensión, en el teatro del mundo; al ubicar a los personajes en la situación límite de la disolución y corrupción de los roles basales que componen la estructura del mundo, el drama se presenta como una instancia de aquilatar o evaluar la realidad mediante la problematización de los roles que la estructuran,

exhibiendo las complejidades de un mundo que se destruye y el consecuente peligro que esta situación constituye al corromperse los sustentos vitales humanos y cuestionar la dimensión espiritual y la justicia⁸², elementos que ordenan la existencia, por lo que el desarrollo del argumento presenta una visión sobre la comprensión de la organización política, natural y justa del mundo.

2.1 *As you like it* y la comedia renacentista inglesa

Tras nuestra indagación bibliográfica constatamos que no existe una línea de estudios críticos unificada que haya investigado la comedia con tanta profundidad como la tragedia y, en específico, en el caso de los estudios sobre Shakespeare, el predominio de las investigaciones sobre tragedia es notable en cuanto a la cantidad de trabajos que revisitan este tipo de obras. Así, es notable el intento de homogenizar los estudios sobre la comedia shakesperiana en la publicación *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy* (2002), en la que se presentan diferentes estudios sobre la tradición cómica inglesa, de la cual es tributaria la obra de Shakespeare, y otras investigaciones acerca de aspectos específicos de la producción cómica del autor. Por lo anterior, esta revisión que realizamos antes del análisis del corpus cómico pretende delinear dos elementos en los cuales actualmente existen ciertos consensos: en primer lugar, las temáticas recogidas por el autor y, en segundo lugar, la estructura de la comedia.

En primer término, debemos reconocer la dificultad que la comedia como género presenta para ser estudiada considerando la laxitud de su estructura, los temas que trata y la apertura que tiene hacia la contaminación con otros géneros. La inestabilidad temática de la

⁸² Para no agotar la extensión de este análisis y por centrarnos en la problemática de las actuaciones de los roles, hemos omitido el cuestionamiento en torno a la muerte de Cordelia, hija favorita de Lear y única que se mantiene fiel a lo largo del desarrollo de la tragedia. Sin embargo, entendemos que su destino fatal cuestiona la concepción de una *natural justice*, entendida esta como un ordenamiento de tipo divino. Mencionábamos en el apartado anterior que una de las características de la tragedia era la puesta en tensión de las concepciones de justicia de su contexto de producción, en ese sentido, la muerte de Cordelia expone reflexivamente el modo en que diversas concepciones de justicia se estaban organizando en el período renacentista inglés, así como también pone en tensión la dimensión espiritual al exhibir la fragilidad de un orden que se muestra como natural, divino y justo.

comedia shakesperiana se debe a un ‘principio misceláneo de construcción’⁸³ que consiste en la apropiación de diversas fuentes provenientes tradiciones literarias, dramáticas, teatrales y culturales que se funden en un tipo de obras cuya principal característica es la mezcla de dichos elementos de manera creativa y cómica. En este sentido la propuesta de David Galbraith constituye un punto fundamental de esta revisión teórica:

“Shakespeare art is at the same time embedded in traditions of the comic stage and engaged in a continual transformation and renewal of its sources. Any assessment of his relationship to early theories of comedy must come to terms with both aspects of this relationship” (Galbarit, 15).

El autor da cuenta de la naturaleza estética de la comedia como un género que, dada la mezcla de temáticas y recursos dramáticos y teatrales, por definición, está en constante cambio. Motivo por el cual la dificultad de aislamiento y estudio dice relación con una cualidad fundamental del género: su mixtura. Además, el crítico asegura que Shakespeare como dramaturgo escribió imbuido por una tradición de la comedia que alude a la historia de este tipo de representaciones y a los trabajos críticos que intentaron estudiar el género en el renacimiento, discusiones relativas a la traducción e interpretación de las poéticas grecorromanas que llegaron traducirse al inglés. Debido a esa consideración central reconocemos que la comedia isabelina, y en especial la comedia de Shakespeare, es tributaria de tres tradiciones diferentes: en primer lugar, la tradición grecorromana; luego una fuerte influencia italiana y, finalmente, la tradición cómica isabelina que aportó elementos medievales, tradición que tiene una variante culta y otra popular. De manera tal que, en el marco de una constante mixtura, aparecen estas tres líneas temáticas de las cuales es posible rescatar ciertos aportes.

En relación a la tradición clásica, las influencias sobre el teatro isabelino en general se produjeron por dos vías: la recepción y traducción de las fuentes teatrales latinas y, además, las preceptivas grecolatinas traducidas y estudiadas en las universidades. Los modelos de la

⁸³Cfr. Janette Dillon: *Elizabethan Comedy* (2002), quien explica: “drama from about the 1580 does become more generically classifiable. In the earlier part of Elizabeth’s reign, miscellaneity is almost a principle of construction in many plays, which may bring together comic, tragic, moral, biblical, political, topical, and romantic elements in ways that seems confusing to modern audiences familiar only with Shakespeare and later drama” (Dillon, 48).

Comedia Antigua no llegaron directamente al Renacimiento, son Plauto⁸⁴ y Terencio los autores tutelares, es decir, es la Comedia nueva la que se traduce, estudia, monta e influencia a las producciones cómicas en general. Aportan ciertos ‘tipos cómicos’ que serían la base para la comedia de esta época. Personajes tipificados como el hombre viejo (*senex*), la mujer joven (*virgo*), la esposa (*matrona*), el hombre joven (*adulescens*), esclavo (*servus*) o el esclavo inteligente (*servus callidus*), el soldado (*miles*), entre otros. Estos desarrollan conflictos típicos como: el amor y las relaciones prohibidas, malentendidos y confusiones de identidad. En relación a ello, la atención que la comedia ponía al lenguaje y a los juegos de palabra⁸⁵, se evidenciaba no solo en los constantes usos de terminología en latín, sino también en la creación de nuevas palabras o en escenas de conversaciones oídas que, al ser replicadas generaban un enredo por la incapacidad del personaje que oía replicar con certeza lo que había escuchado⁸⁶.

En conjunto con la anterior, la crítica ha atribuido como influencia latina algunas locaciones de la comedia shakesperiana son parte de la tradición antigua como: Siracusa, Efeso, Atenas y el bosque encantado, Venecia y Belmont, la ciudad y el bosque, la ciudad y el mar, etc. En suma, sobre las temáticas grecolatinas en las comedias de Shakespeare:

The comic types and situations in these plays evoked then shattered, argument in the power to shock and disturb. Plautus and Terence created the essential theatrical vocabulary of comedy in the West, which Shakespeare, along with many others, variously deployed. (Miola, 31)

En relación a lo anterior, es importante recordar que además la concepción sobre el fenómeno cómico en el Renacimiento estaba en plena discusión a partir de la teorización de la Antigüedad que unificaba la risa, las lágrimas y las emociones. En base a las teorías de Hipócrates y Galeno sobre los ‘humores’, existía una mirada tanto fisiológica como moral

⁸⁴Como la obra *The Comedy of Errors* de Shakespeare basada en *Los Menecmos* y *El anfitrión* de Plauto.

⁸⁵Cfr. Robert S. Miola: *Roman Comedy* (2002). “More specifically, Roman Comedy, specially Plautus, bequeathed to later writer’s interest in word play, puns, dialect, and comic neologisms” (20).

⁸⁶Como en *The Taming of The Shrew* cuando Lucencio hablando con su esclavo dice: “Redime te captum quam quaeas minimo” (Acto I, escena i) y el que oye presenta dificultades para su comprensión. En esta misma comedia, algunos diálogos entre los amantes Phaedra y su esclavo Pharmeno también se hacen en latín.

de los efectos de dichos fluidos sobre las personas que luego eran demostradas y practicadas en escena por los diferentes tipos de personajes⁸⁷.

Sobre las preceptivas que mencionábamos anteriormente, *La Poética* de Aristóteles llegó al Renacimiento por dos fuentes; en primer lugar, por las traducciones e interpretaciones – mayoritariamente de los italianos- y, fundamentalmente por el *Ars Poética* de Horacio, quien reelaboró el pensamiento aristotélico a las convenciones estéticas de su propio tiempo. En conjunto con los aportes de Robortello y Castelvetro como traductores, comentaristas y modificadores de los preceptos clásicos a las necesidades contextuales del arte del Renacimiento, la reflexión en torno a las normas escriturales de la tragedia y, como el lógico reverso de ella, la comedia, fue fundamental como marco de la producción cómica en la cual también repercute el redescubrimiento de la Antigüedad⁸⁸.

En segundo lugar, los temas italianos no solo fueron las traducciones y adaptaciones horacianas de Robortello y Castelvetro, sino que además Shakespeare compuso comedias que son de claro sustrato italiano u ocurren en Italia como: *The twogentelman of Verona*, *The Taming of the Shrew*, *The merchant of Venice*, etc. Lo que revela el interés de la época en los procesos culturales ocurridos en Italia como parte del fenómeno transeuropeo que implicó el Renacimiento. En conjunto con lo anterior, la popularidad de la *Comedia dell'arte* italiana tuvo una gran influencia en toda Europa y muchos de sus recursos

⁸⁷Cfr. Jaime Pérez: *Lo patético como procedimiento para la comicidad en el teatro: lo patético de personaje y lo patético de situación en dos comedias de Shakespeare y Molière*, (2012) Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en Literatura Hispánica: “la teoría del humorismo de Hipócrates planteaba que en el funcionamiento del organismo humano participan una cantidad de humores o flujos corporales que afectan de determinada forma a ciertos órganos, generando diversas reacciones, actitudes o estados del ser en los individuos, todo ello dependiendo de su mezcla, movimiento, la temperatura o el exceso de alguno de ellos. El más conocido de todos era la bilis negra, para los griegos *melancholía*, cuya acción psicotrópica consistiría en “perturbar las funciones del cerebro y las facultades de espíritu”¹⁴. Junto con ella, otros fluidos importantes son la sangre y la linfa, todos ellos constituían la base para los distintos funcionamientos del humor en el cuerpo humano. Tanto los nombres de los humores como los adjetivos que derivan de ellos, ofrecen una perspectiva de doble valor, por un lado, física y, por otro, moral. Así por ejemplo, la melancolía puede designar tanto el fluido corporal como la disposición de ánimo que produce, también es importante mencionar que los humores eran considerados los causantes de llevar al hombre a estados de locura, manía, éxtasis, melancolía, y además a la risa” (Pérez, 14).

⁸⁸No ahondaremos en el contenido de las normativas que se discutían, comentaban y traducían durante el renacimiento para no salir de nuestro foco de estudio. Sin embargo, es importante recalcar que la tradición universitaria inglesa también se hizo parte de dichos estudios de traducción y adaptación de Aristóteles y Horacio que influyeron la obra de Shakespeare desde la tradición culta, pero que se mezcló con una serie de elementos, como las temáticas populares, que impiden establecer que la producción cómica del autor se basó en el respeto de las normas dramáticas que se discutieron en su tiempo.

teatrales comenzaron a ser utilizados en las comedias inglesas, en específico se adopta el modo de composición del argumento o intriga:

A grandes rasgos, toda la *comedia dell'arte* está compuesta por una intriga que se enreda y desenreda sucesivamente, gracias a raptos, engaños, peleas, brotes de locura, palizas, duelos y todo aquello que pudiera deleitar al público.
(Oliva y Monreal, 131)

Al respecto, algunos autores sugieren que a partir de este influjo de la comedia italiana ingresaron a la comedia inglesa ciertos elementos temáticos populares que se funden con la comedia más erudita. Así:

Knowing how writers of *commedia erudita* and players of *comedia dell'arte* made theatergrams from myriad stories and plays, Shakespeare could do the same with any source, mixing his own, proportioning them to his company's capacities and his audience's expectations. Whenever he takes up a story, he disposes it with boundless creativity and, even the earliest plays, with the confidence of one whose methods and normative plots have been tested on stage.
(Clubb, 38)

Cita que demuestra por un lado la influencia italiana sobre la tradición culta, pero además la constante apertura de la comedia como género a incluir argumentos, situaciones y personajes provenientes de diversas fuentes.

En tercer lugar, consignamos que las temáticas de la tradición teatral inglesa también sirven como sustrato para la composición de las obras. Fundamentalmente un aspecto didáctico y moralizador, extraído de personajes como *El vicio*, de las moralidades, personajes que introducían elementos cómicos en momentos de seriedad. Existe además una tradición cómica farsesca que dejó una fuerte impronta sobre la comedia inglesa. La farsa fue el género más desarrollado por el teatro medieval cuyas representaciones de situaciones cotidianas en tono cómico tenían como única función hacer reír con un argumento sencillo y personajes tipificados. Este tipo de representaciones carecían de profundidad porque eran parte de un género de entretenimiento y con una extensión breve

que impedía la ampliación del argumento. Lo que ocurre entonces con la comedia de Shakespeare, es que el autor retoma estas situaciones cómicas que habían entretenido tradicionalmente al público inglés y las funde con argumentos que introducen la posibilidad de examinar la propia realidad.

A Marlowe le debe el soliloquio del protagonista que es un lamento tras la caída del héroe. Janette Dillon hace un paralelo entre *The Jew of Malta* de Marlowe y *The Merchant of Venice* de Shakespeare, considerando que estos elementos trágicos de la tradición dramática culta, constituyen parte del material que Shakespeare convertiría en una comicidad muy característica suya. La autora no lo dice de esta forma, pero se refiere a la comicidad más negra o patética de Shakespeare. Por otra parte, Shakespeare recoge ciertos elementos de la tradición popular, como de las festividades litúrgicas, no solo las menciona directamente, como en *A Midsummer Night's Dream*, haciendo alusión a las prácticas que se llevaban a cabo en ellas. Sino que también consideraba la fecha de representación de las obras para introducir ciertos guiños a la festividad en cuestión. Las fiestas populares entonces, se convierten en medios sutiles y eficaces de subversión genérica y construcción dramática.

El segundo aspecto general que rescatamos, dice relación con la dimensión estructural de la comedia. De manera amplia podemos establecer que, debido al principio misceláneo de construcción, las comedias de Shakespeare comprenden una estructura que responde al desarrollo de uno o varios argumentos que se desenvuelven con cierto ritmo en virtud de una sucesión de enredos y engaños que permiten la exploración y la risa sobre las temáticas tratadas para, finalmente reorganizar el mundo y solucionar positivamente el engaño, como mencionábamos, estructura que se adopta de la fuerte influencia de la *Comedia dell'arte*. Entenderemos como enredo:

Esta palabra designa a una situación y/ o una *intriga* compleja y confusa que impide a los personajes (a los espectadores) una clara percepción de sus posiciones respectivas en el tablero estratégico de la obra. Es la situación habitual en el *vodevil* o en la *comedia de intriga*". (Pavis, 161)

En el caso de las comedias cortesanas, como la que analizaremos a continuación, siempre existe un final que resuelve el enredo inicial y los engaños sucesivos, mostrando una visión positiva de la estructura monárquica del mundo y los buenos efectos de una sociedad ordenada, cuya organización política asegura la armonía de cada una de las partes de dicha estructura. Esto se vincula con la visión del corpus shakesperiano como un drama político en la propuesta de Margot Heinemann quien asume el uso de la comedia con deliberados fines ‘ideológicos’ como el monarquismo popular o patrocinio del poder, mediante la parodia a casos de corrupción del poder en la nobleza o en la iglesia, las tribulaciones de la corte, etc

2.2 *As you like it*: juego de roles y espacios reflexivos

En la comedia *As you Like it* (1599)⁸⁹, los personajes se mueven en los dos espacios contrapuestos en los que se desarrolla la acción dramática: la corte y el bosque de Arden⁹⁰. Ambos generan un contraste que exhibe la visión problemática del mundo y del poder en el renacimiento inglés. La obra posee una estructuración compleja en dos líneas de acción dramática vinculadas al problema de la traición en la sucesión del poder que rompe con los lazos filiales y monárquicos que obliga a la movilización de los personajes y, en relación a ello, el encuentro y desencuentro de los enamorados quienes deben pasar varios enredos para el ordenamiento final que ocurre con su matrimonio. El duque Frederick ha usurpado el dominio de su hermano el antiguo duque, quien con sus hijos se ha exiliado en el bosque de Arden. Por su parte Celia, hija de Frederick, y Rosalind sobrina e hija del desterrado a quien se le ha permitido vivir en la corte, van a ver a Orlando a un combate, en el que no

⁸⁹Paul Dean en su texto: *As You Like It: Shakespeare's Golden World* (2014), advierte que esta comedia está compuesta por, al menos, dos fuentes literarias. En primer lugar, la exploración de la temática amorosa y los efectos de tal sentimiento en sus personajes, vincularían a la comedia con la obra *Galatea* (1592) de John Lyly. Además, afirma que la fuente directa para *As you Like it* es el romance en prosa *Rosalind* (1590) de Thomas Lodge. Por lo anterior, consideramos que tanto el argumento de la obra como la forma de exploración de la interioridad de los personajes en tanto referencias a la tradición literaria inglesa, vinculan reflexivamente a la obra con la producción literaria de su época.

⁹⁰Este lugar está inspirado en el bosque homónimo ubicado en Warwickshire condado en el que nació William Shakespeare.

solo se asegura la victoria del joven, sino también el primer encuentro en el que se enamora de Rosalind. Este joven ha sido sometido por su hermano mayor Oliver, como réplica del argumento de Frederik y su hermano, y ya en el primer acto también es expulsado de su casa. De este modo, la línea de acción de la usurpación del poder se funde en un todo complejo con la línea de acción del encuentro con los amantes, ambas líneas confluyen en el bosque de Arden que se configura como el espacio propicio para el desarrollo de los enredos y engaños que permiten develar las intenciones de los personajes por la obtención del poder o el amor. Las acciones desarrolladas en ambos espacios, fundamentalmente los equívocos con las identidades de los personajes, contribuyen a generar una comicidad de situación en la cual la risa se produce por los enredos y confusiones de la trama:

(...) *lo cómico de situación*, “deriva de las peripecias de la intriga”, en otras palabras, es un tipo de comicidad que se produce por la interacción entre las acciones de los personajes y la trama de la obra misma. Son situaciones determinadas en que el actuar del personaje parece inadecuado, imprevisto o incómodo, dando como resultado, confusiones, malentendidos o quidproquos⁹¹. (Pérez, 43)

En el nivel familiar, Oliver, hermano mayor de Jaques y Orlando solo ha educado en los modos de la caballería al primero de ellos, entablado con el segundo un debate en torno a la herencia y la jerarquía familiar que supone la interpretación de roles:

Orlando: (...) I know you are my eldest brother, and in the gentle
Condition of blood you should so know me. The courtesy of nations allow
You my better, in that you are the first-born, but the same tradition takes not away
My blood, were the twenty brothers betwixt us. I have as much of my father in me
As you, albeit I confess your coming before me is nearer to his reverence.
(Acto I, escena i)

⁹¹ *Quidproquo* es un procedimiento típico en la comedia, proveniente de la comedia Aristofánica, en que se confunden los nombres de los personajes, generalmente esclavos que realizan diferentes peripecias.

Orlando describe el mayorazgo como forma de organización social a partir de la cual se constituyen las naciones y que es el motivo por el cual está subordinado a su hermano, aunque este no le tribute sus derechos nobiliarios. Esta situación familiar se replica de manera amplificada e invertida en el nivel aristocrático, ya que en la corte, el antiguo duque ha sido desterrado por su hermano, Frederik, que le ha impuesto un destierro al bosque de Arden junto a sus seguidores, apoderándose de sus tierras, sus riquezas y su título. Esta situación inicial presenta un mundo corrompido en su estructura en el cual los lazos filiales basales de la estructura piramidal feudal se han alterado, dividiendo a los hermanos por causa de las ansias de poder. En esta obra el duque representa a la figura de autoridad equivalente a la del Rey en la tragedia: el centro del orden. Por ello, su destierro por Frederik implica la desestructuración y la desestabilización del mundo. En la corte del duque Frederik se urden planes, se trama y confabula en contra de personas de la misma familia, por lo que el centro del poder y de la ordenación del mundo y de la civilización aparece corrompido, al mostrar los peores actos posibles cometidos por el hombre, en vez de ser el lugar en donde se asegure el orden. En este marco, Rosalind y Celia, una hija del duque desterrado y la otra hija del conde usurpador, viven una rutina apacible propia de damas de la corte, sin problemas más que las tribulaciones en torno a sus futuros esposos, es por ello que tientan a la Fortuna para pedir por sus amantes. Así exclama Rosalind a Touchstone: “Nay, now thou goest from Fortune’s office to Nature’s. Fortune reigns in gifts of the world, not in the lineaments of the nature”. (Acto I, escena ii)

La naturaleza se presenta como un elemento inmutable que articula el mundo y que la princesa no cuestiona porque la acepta como parte de una ley natural. La Fortuna en cambio es esa fuerza que introduce el azar y la posibilidad de cambio o giro en el destino que en este caso le hace llegar pretendientes. Según Chevalier, la Fortuna era:

En Roma, divinidad del destino, símbolo del capricho y de la arbitrariedad que gobiernan la existencia. Es implacable, no por maldad ni por odio. sino por una especie de indiferencia por las consecuencias de su capricho o del azar. Representada con un gobernalle, es el piloto de la vida; pero se la representa también a menudo como diosa ciega. Asimilada más tarde a *Isis*, a *Tyche*, se convierte en la diosa de la suerte, y el cuerno de la abundancia se vuelve su

atributo. Favorece la fecundidad, la prosperidad, la victoria y se multiplican en su honor los templos. (Chevalier, 507).

Es importante recalcar además que la Fortuna como motor de la acción del destino es una divinidad femenina que introduce el caos y el movimiento en un mundo estructurado por las leyes naturales. En esta escena inicial, las mujeres realizan un juego dramático al invocar a la Fortuna para conseguir un buen marido apelando al matrimonio como la célula básica del orden del mundo. Este rito es necesario para que la estructura monárquica perdure, estructura en la cual ellas interpretan el rol de *amada*⁹² que debe ser primero cortejada y luego desposada por un varón que merezca sus dones⁹³. Con ello las muchachas explicitan el rol femenino al que están sujetas por pertenecer al núcleo nobiliario de la corte en la que les espera solo mantener el *statu quo* del poder.

En el diálogo con Rosalind, Touchstone, introduce, por su parte su autoconciencia de rol a través de la sabiduría que le corresponde como actor profesional y habitante de la corte:

Touchstone: The more pity that fools not speak wisely
What wise men do foolishly. (Acto I, escena ii)

Irónicamente el *Jester court* trata sobre la sabiduría y la locura, invirtiendo el sentido de estas al expresar que desde su posición no podría hablar con sabiduría de la locura de otros. Con esto, el *fool* hace un juego de roles al presentarse en escena como un cuerdo o un sabio que impone una sabiduría especial capaz de aconsejar a las dos muchachas que por su juventud planean tentar a la Fortuna sin saber las consecuencias que esto puede aparejar.

⁹² El parlamento sobre el amor de las doncellas es una parodia al *Amor Cortés* y a toda la literatura cortesana de una larga tradición e importancia en la Europa Medieval que caracterizaba este sentimiento desde un modo místico y platónico, por lo que nos encontramos con la estrategia reflexiva ‘referencialidad literaria’ en forma de parodia. Cfr. Catherine Bates: *Love and Courtship* (2002).

⁹³ Las cualidades de las personalidades más importantes de la corte como el Rey, el duque, el amante, la amada, entre otros, se encontraban contenidas en el texto *Il Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione, trabajo de amplia difusión y del que se está haciendo una ‘referencialidad literaria’ en el modo en que Rosalind concibe su rol de amada.

Un poco más adelante, Rosalind al despedirse del derrotado Orlando, expone nuevamente el rol de amada que ha interpretado hasta este momento en una especie de ritual en el que deja que su amado emprenda camino al exilio fuera de la corte.

Rosalind: (giving him a chain from her neck) Gentleman
Wear this for me – one out of suits with fortune,
That could give more but that her hand lacks means
(...) (Acto I, escena ii)

El ritual realizado por Rosalind está dicho en verso, a diferencia del resto de los parlamentos hasta este punto dichos. Es un poema laudatorio al rol de amante que adoptará Orlando mediante el objeto de utilería que es la cadena que desde ahora llevará en su cuello. Desde el aparataje teatral y desde el lenguaje dramático, cuando dice “suits with fortune”, se completa la investidura del rol para el caballero que implica un vínculo sentimental con su dama. Ambos personajes cumplen un rol en esta línea de acción de los amantes que se han separado y que iniciarán un proceso de búsqueda para lograr el encuentro y el posterior matrimonio que selle su vínculo y los ponga en la base de la pirámide estructural de su mundo feudal.

Tras la salida de Orlando, Rosalind es desterrada también por ser hija del antiguo conde espejeando el anterior exilio. Celia la acompaña a pesar del mandato de su padre y con ello los lazos filiales de padre e hija, así como también desde tío a sobrina se rompen a causa de las pretensiones de poder de Frederik. Este se queda sin ningún integrante de su familia en la corte nuevamente invirtiendo el espacio de la corte como rerepresentación del orden hasta que implique un espacio donde se ha corrompido la naturaleza humana.

Luego, el proceso de Rosalind y Celia de destierro hacia el bosque de Arden implica una primera instancia metadramática y metateatral en la cual ambas mujeres adoptan nuevos roles, en un intento de desenvolverse apropiadamente en este nuevo espacio desconocido para ambas. Por ser doncellas piensan que el viaje es muy inseguro, argumento con el que exponen el rol de la mujer en la época renacentista, un rol secundario que necesita de la protección masculina que debe ser esperada en la calma de la corte y no en la aventura hacia el bosque. Celia afirma:

Celia: I'll put myself in poor and mean attire,
And with a kind of umber smirch my face,
The like do you, so shall we pass along
And never stir assailants. (Acto I, Escena iii)

Celia adoptará el rol de pobre a través de un atuendo y pintura en la cara e invita a su prima a que haga lo mismo. Rosalind, responde:

Rosalind: (...) Because that I am more than common tall,
That I did suit me all points like a man,
A gallant curtal-axe upon my thigh,
A boar-spear in my hand, and in my heart.
Lie there what hidden woman's fear there will.
We'll have a swashing and a martial outside,
As many other mannish cowards have,
That do outface it with their semblances".(Acto I, Escena iii)

Con este parlamento Rosalind expone las dificultades de su rol de mujer: "Lie there what hidden woman's fear there will", cualidad de débil y temerosa que intentarán esconder con la adopción de una nueva *costume* y la adopción del rol de villanos pobres que viajan hacia Arden. En esta misma escena las mujeres discuten sobre los nombres que llevarán desde ahora:

Celia: What shall I call thee when thou art a man?
Rosalind: I'll have no worse a name than Jove's own page,
And therefore look you call me Ganymede.
But what you be called?
Celia: Something that hath a reference to my state.
No longer Celia, but Aliena. (Acto I, escena iii)

Aliena será la forastera que acompaña al joven Ganymede, onomástica que es preciso indagar dadas las repercusiones que tiene en el desarrollo de la comedia, en específico del enredo amoroso que ocurrirá más adelante. Ganymede en la mitología griega fue el copero de los dioses, raptado por el mismo Zeus dada su belleza. Así se explica en la fuente literaria que alimenta esta obra *La metamorfosis* de Ovidio por lo que aquí nos encontramos con un caso de la estrategia reflexiva ‘referencialidad literaria’:

En otro tiempo Jove soberano,
Gobernador de la suprema esfera,
De amor de Ganímedes el troyano
su pecho vio abrasado en gran manera.
Y que quisiera entonces fue muy llano
Ser otra más, que no lo que era;
Más mudarse en otra ave se desdeña
que al mundo el rayo suyo enseña.
Y sin tardanza en águila mudado,
con mentirosas alas bate el viento,
y su ligero vuelo enderezado
do estaba su esperanza y su contento,
al nieto de Ilio roba, y le ha llevado
al cielo, do él reside, en un momento,
y a su mujer haciendo desafuero
le hizo a su despecho su copero.”
(Ovidio, X)⁹⁴

⁹⁴La fuente de Ovidio está relatando el canto V de la *Iliada*:

Estos veloces caballos, amarrando las bridas al barandal, y no se te olvide de apoderarte de los corceles de Eneas para sacarlos de los troyanos y traerlos a los aqueos de hermosas grebas; pues pertenecen a la raza de aquellos que el largo vidente Zeus dio a Tros en pago de su Hijo Ganímedes y, son, por canto, los mejores de cuantos viven bajo el sol de la aurora.

(Homero, Canto V)

También en el Canto XX dice:

“Erictonio fue el Padre de Tros, que reinó sobre los Tryanos; y éste dio al ser tres hijos irrepreensibles: Ilo, Asáraco y el Deiforme Ganímedes, el más hermoso de los hombres a quien arrebataron los Dioses a causa de su belleza para que escanciara el néctar a Zeus y viviera con los inmortales”. (Homero XX).

Con su investidura en el rol masculino de Ganymede, Rosalind introduce la posibilidad de la duplicación y triplicación de los roles. Esto ya que por convención en la época todos los actores eran hombres, por lo que en la pieza nos encontramos con un actor masculino interpretando un rol femenino que a su vez se traviste de otro rol masculino. Apreciamos así un juego de roles en el nivel metateatral que se construye mediante diferentes tipos de *costume* para ser advertidos claramente por el público. Con este juego de roles se introduce la posibilidad de enredo y engaño propios de la comedia en los que se produce un juego de equivocaciones y disfraces de las identidades de los personajes. Por este motivo, la adopción de los roles de ambas doncellas al terminar el primer acto es una instancia dramática central en el desarrollo posterior de la acción de la obra. Hemos visto en escena el modo en que se construye un rol dramático y teatral desde el vestuario, el maquillaje y el modo de aparentar ‘ser algo que no se es’. En este sentido, diremos que, a partir de ese momento y, durante el resto de la obra, Celia y Rosalind manifiestan su ‘autoconciencia’ de interpretar un rol además de hacer un ‘juego de roles’, recursos mediante los cuales descubren las bondades del bosque de Arden. Este ya no es un lugar de destierro, sino el centro de una especie de ‘Edad dorada’, en el cual pueden sobrevivir gracias al ingenio y las tretas dramáticas y teatrales que el uso de los roles les facilitan.

La transformación de doncella en varón, de femenino a masculino, permite exhibir en el juego de roles el problema de la identidad. Así se introduce la posibilidad de mostrar relaciones *homofiliales*⁹⁵ en el vínculo entre Ganymede y Orlando que comenzará a explorarse dentro del bosque de Arden. Justamente, el nombre adoptado por Rosalind abre ese campo de comprensión de las relaciones entre los personajes por referir a uno de los mitos homoeróticos más importantes de la cultura grecolatina y que tuvo un fuerte impacto en el arte renacentista. Además, esta transformación exhibe el travestismo como un ejercicio básico del arte teatral, que en el caso del renacimiento inglés comprendía a un grupo de actores hombres disfrazados en el rol de mujeres. Por ello existe una duplicación y triplicación de los roles al mostrar el ejercicio de disfraz propio de la estructura del *mundo del teatro*.

⁹⁵Dada la complejidad histórica, la connotación psiquiátrica y la poca pertinencia del término ‘homosexual’ para las relaciones entre hombres en el Renacimiento, decidimos adoptar el neologismo ‘homofilial’.

Así comienza el viaje “to liberty, and not to banishment” hacia la libertad que implica Arden lejos de la corrupción de la corte. Al inicio del Acto II es caracterizado por el Duque lo concretiza como un lugar ideal y se pregunta:

“Are not these Woods
More free? from peril than the court”, (Acto II, escena i)

Su pregunta apunta a entender el bosque como un lugar de libertad, fuera del peligro de la corte, donde el ser humano puede volver a su naturaleza primigenia libre de maldad: es el lugar donde el Duque pudo torcerle la mano al destino y cambiar la aberración del destierro injusto. En este sentido, se genera un contrapunto entre los dos espacios que permite además cuestionar la noción de justicia que se aplica en cada uno de ellos, resultando como más natural aquella justicia de Arden, libre de complots y de un ser humano que ha corrompido los valores sobre los cuales se organiza la aristocracia y nobleza y el espacio social, representada por el espacio de la corte.

Más adelante Rosalind vuelve a actualizar la interpretación de un rol femenino en el juego de triplicación de rol roles dramáticos y teatrales que se encuentra poniendo en escena, dando cuenta de lo que le corresponde en tanto mujer, pero dicho desde la *costume* masculina:

Rosalind: I could find in my heart to disgrace my man’s
Apparel and to cry like a woman. But I must comfort
These weaker vessel, as doublet and hoe ought to show
Itself courageous to petticoat, therefore courage, good
Aliena! (Acto II, escena iv)

Con este parlamento, Rosalind establece el valor de la fortaleza como esencial para interpretar al rol masculino que adopta, puesto que llorar sería un ejercicio femenino que lo rebajaría en su condición. En este momento la doncella manifiesta su autoconciencia de rol dramático y teatral ya que muestra la pertinencia y coherencia de sus acciones que le permiten mudar de rol masculino y femenino al comprendiendo el rol social que cada uno

debe cumplir. Parlamento con el cual Rosalinda manifiesta comprender que un rol se debe a su apariencia, pero también a su actuar, reflexión que nuevamente nos lleva a pensar en el drama mismo, desde el drama mismo, pero también en el mundo como un gran drama en el que los seres humanos son actores que interpretan roles y que, al igual que Rosalinda y Celia, muchas veces deben mutar para poder sobrevivir o encontrar la felicidad. En este punto, encontramos la metáfora del mundo como teatro entendiendo que sirve como esquema para entender la organización del mundo en la época isabelina. Desde la mirada inversa que propusimos, es decir, del teatro como un mundo, la construcción de los roles en escena misma, está mostrando los mecanismos mediante los cuales se monta una escena. De tal modo que esta metáfora, desde su doble significado, ayuda a comprender el drama mismo y el contexto de producción.

En este mismo acto las muchachas ya en Arden se encuentran con Jaques, un personaje fundamental que les sirve como *adyuvante* en su viaje de búsqueda de la libertad porque su sabiduría es útil para entender el nuevo mundo al que se enfrentan. Este personaje subvierte el rol de *Jester Court* puesto que su *costume* pertenece a este rol pero ya no se ubica en el espacio de la corte sino en el bosque de Arden. Así al referirse a su vestimenta plantea:

Jaques: (...) that fools should be so deep- contemplative,
And I did laugh sans intermission.
An hour by his dial. O noble fool,
A worthy fool- motely's the only wear. (Acto II, escena vii)

Como “worthy fool” Jaques es un *Jester Court*, pero ya no en la corte, es más bien un noble del bosque con lo que su rol ha cambiado dada su nueva condición de habitante de Arden tras el exilio de su amo. Sin embargo, su carácter como sabio no ha cambiado ya que es un constituyente propio y resabio del antiguo rol que interpretó en la corte. Por este motivo este personaje primero decide identificarse como una categoría específica de fool para luego exponer su análisis del mundo que ha adquirido en este nuevo espacio en donde ha comprendido nuevos alcances de la existencia. Entrando en el bosque Jaques ha adoptado el rol del melancólico porque aquí ya no puede ser un *Jester Court* por tratarse de

un espacio dramático diferente. El contrapunto entre un Jester y un melancólico refuerza la importancia de los espacios. Frente al “molley” aparece el “dark clothes” en una referencialidad metadramática al parodiar los ‘tipos’ de la comedia que aparecieron en la tradición dramática inglesa, en específico en el corpus de Ben Jonson.

Es así como más adelante hablando con el Duque aparece el motivo del *theatrum mundi* en el conocido por algunos críticos como ‘discurso de las edades del hombre’ que desde una reflexión metadramática justifica la idea del ‘mundo como un gran teatro’ en el que todos los seres humanos interpretamos roles:

Jacques: All the world's as a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
Then the whining schoolboy with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then the justice,
In fair round belly with good capon lined,
With eyes severe and beard of formal cut,
Full of wise saws and modern instances;
And so he plays his parts. The sixth age shifts
Into the lean and slippered pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side,
His youthful hose, well saved, a world too wide

For his shrunk shank, and his big, manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound, Last scene of all,
That ends this strange, eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.
(Acto II, Escena vii)

Para entender este parlamento es fundamental atraer el concepto ‘play’ que como mencionábamos en capítulos anteriores es en el renacimiento donde adquiere la connotación de interpretación en un teatro. El ser humano interpretaría al menos seis roles diferentes a lo largo de su vida, cada uno de ellos con cualidades que marcan su proceso de evolución y aprendizaje en la existencia. El primer rol es el *infante*, al nacer cuando llega al teatro del mundo, luego el *escolar* que carga su mochila y se resiste a la enseñanza, el enamorado que es un *amante* perdido en sus propios suspiros, el *militar* con su alta dignidad, el *juez* de vientre redondo y de profunda reflexión y el *viejo* ya al fin de su vida en la cual se encuentra en el olvido y momento de su segunda infancia. Estos roles marcan el ciclo de la vida del hombre y corresponden a diferentes actuaciones que debe realizar dependiendo de su edad.

Esta corresponde a la interpretación tradicional de la crítica que ha hecho hincapié en la metáfora del teatro como mundo. Ahora bien, desde la perspectiva de nuestro análisis reflexivo, planteamos que el teatro también es un mundo por lo que el discurso de las edades está dando cuenta de diferentes roles que se encuentran presentes en la tradición teatral de la cual es subsidiaria Shakespeare⁹⁶. En este sentido el catálogo de personajes mencionados por Jaques apela primeramente al conocimiento del espectador en un contexto

⁹⁶Es notable que en la versión castellana de María González Padilla al describir el rol de viejo se insista en su relación con la tradición de la comedia italiana que en el original no está sugerido directamente. El parlamento en castellano dice:

“Jaques: (...) La sexta edad
Nos los transforma en el enjuto viejo típico
De la comedia italiana, de pantuflas,
Con anteojos sobre la nariz y bolsa al lado (...)”

Consideramos que la traductora hace eco de las referencias literarias que se encuentran en el parlamento original y prefiere apuntar directamente el vínculo con la tradición teatral que se desprende de los personajes nombrados.

en que estos estaban acostumbrados a las representaciones teatrales, como lo comentamos en el capítulo III. De esta manera, mediante la estrategia reflexiva ‘referencialidad literaria’ que en este caso también es una referencialidad dramática y teatral, el parlamento muestra primeramente cómo la tradición teatral ha construido ciertos personajes recurrentes que funcionan no solo en el ámbito de la comedia sino también en los otros géneros. Para luego conectar al espectador con la idea de una existencia entendida en términos teatrales. Por ello, planteamos que el vínculo se hace desde el teatro mismo y sus constituyentes hasta la existencia por cuanto el espectador del renacimiento inglés captaría primero las convenciones teatrales a las que está acostumbrado para, luego, conectar vía símil este contenido con su propia existencia. Desde el *teatro como un mundo* en el que se presentan diferentes roles hasta un *mundo como teatro* en el que el ser humano interpreta los mismos roles.

Continuando con la revisión, en el Acto III la exposición de la autoconciencia de roles sigue su curso gracias a las tretas urdidas por Rosalind:

Rosalind: Good my complexion dost thou, think, though
I am caparisoned like a man. I have a doublet and
Hose in my disposition? (Acto III, escena ii)

Rosalind da cuenta verbalmente de los componentes de su adopción del rol masculino por el uso de la indumentaria de vestimenta masculina ‘hose’, así como también de encontrarse en un doble rol. Este parlamento hace expresa la ‘mirada doble’ del espectador quien es consciente de las identidades que adopta el personaje a lo largo de la obra, doblez en el que radica gran parte de las situaciones cómicas generadas a partir del engaño entre personajes que se produce cuando *ella* habla como *él*. Este procedimiento dramático y teatral que denominamos ‘juego de roles’ genera en el espectador la sensación de ver doble cada vez que interviene Rosalind desde su rol masculino o femenino. Además esta estrategia se abre reflexivamente hacia su contexto de producción porque atrae a la memoria el caso de la reina Isabel I quien no solo interpretó el rol de ‘Reina Virgen’ como estrategia política para mantener su reinado, sino que además tuvo que adoptar cualidades que en su sociedad estaban asociadas a lo masculino como ser el centro del poder y del

cosmos, siendo ella misma un ejemplo de travestimiento y de cultivo de una feminidad que subvertía los valores asociados en su época para pasar a tomar cualidades masculinas que le permitieran el ejercicio del poder.

Rosalind, ocupa su ingenio para asegurarse del amor de Orlando, recordando que la línea de acción de los enamorados es fundamental en el desarrollo de esta comedia. Así en su primer encuentro en Arden ella dice:

Rosalind: (to Celia) I will speak to him like a saucy lackey,
And under that habit play the knave with him. (Acto III, escena ii)

En el intento consciente de falsear su identidad para hablar con Orlando, Rosalind comienza a construir un guión dentro de la obra el que denominaremos como el 'guión de los enamorados', a través del cual intentará probar la sinceridad de su amado. Más adelante se confirma la adopción del rol de guionista en un diálogo metadramático y meateatral con el pastor Corin:

Corin: If you see a pageant truly played
Between the pale complexion of true love
And the red glow of scorn and proud disdain,
Go hence a little, and I shall conduct you,
If you will mark it
Rosalind: (to Celia) O come, let us remove
The sight of lovers feedeth those in love.
(To Corin) Bring us this sight, and you shall say
I'll prove a busy actor in their play.
(Acto III, escena iv)

El parlamento de Corin corresponde a una autoreferencialidad ya que resume el argumento hasta ahora desarrollado en la obra. A la vez que se refiere a la representación como un 'pageant', una forma teatral de la época medieval inglesa en la que se hacían breves representaciones en carros que mostraban diferentes escenas. Con ello, la obra se

espejea a sí misma, vuelve a atraer el conocimiento del espectador sobre las prácticas teatrales del contexto inglés⁹⁷ y, dada las características de esta confirma la presencia de Rosalind como una guionista que prepara breves escenas con las cuales pretende confirmar la verdad de Orlando.

Luego, Rosalind manifiesta que será un actor activo en la representación de los amantes en un nuevo momento de autoreferencialidad de la obra que se abre a su contexto de producción atrayendo la tradición dramática que presentó a los amantes como víctimas del ‘mal de amores’, tal como se concibiera este sentimiento en el renacimiento a propósito de la recepción de la concepción poética grecolatina, específicamente de Horacio. Con ello, la comedia exhibe su línea de acción más importante reforzando la ilusión dramática al explicar el modo en que se desarrolla la trama de Rosalind y Orlando basada en el esperado encuentro de los enamorados.

A continuación, se desarrolla un breve argumento amoroso entre Silvius y Phoebe que sirve como espejo de la relación entre Rosalind y Orlando. En esta disputa por el amor nuevamente encontramos la concepción de la herida de amor de larga tradición en la literatura occidental que se mezcla con el engaño producido por la compleja interpretación de roles. Phoebe al desencantarse de su amado se enamora de Ganymede⁹⁸ que en realidad es Rosalind y aunque esta le pide que no deposite sus sentimientos en él, el enredo ya se ha armado y esta última no puede revelar su identidad. Así este breve argumento pastoril sirve como espejo, pero a la vez amplía la dinámica del enredo producido por la autoconciencia de roles de los personajes que cuentan con varias identidades que traban la acción de manera compleja.

En el acto siguiente al retomarse la línea de acción de los amantes, asistimos a una falsa ceremonia de matrimonio entre Rosalind en el rol de Ganymede pero haciendo como si fuese la verdadera Rosalind y Orlando, escena que tiene por objetivo enseñar a héroe el modo en que debe llevar a cabo el cortejo, por ello emerge otra superposición de roles e identidades en la doncella. Esta ceremonia es una ‘representación dentro de la

⁹⁷ La referencia al *pageant* resulta tan específica para el contexto inglés que en la versión castellana de María González Padilla es reemplazada directamente por ‘comedia’.

⁹⁸ En el marco del desarrollo del argumento amoroso de los pastores, Phoebe utiliza el verso: “Who ever loved that love not at first sight?” del poema pastoril de Christopher Marlowe *Hero y Lenadro*. Esto es una muestra de referencialidad literaria, pero además da cuenta del modo endógeno de composición dramática del corpus de Shakespeare que recurre a obras de sus contemporáneos para extraer temas y argumentos.

representación' que constituye el 'guión de los amantes' de Rosalind, un *pageant*. A su vez este se enmarca dentro de la comedia completa, lo que da cuenta de la compleja estructuración de la obra en base al enredo cómico dado por el juego de roles y la confusión de identidades que este implica. En esta ceremonia nuevamente es Rosalind quien adopta un rol, ahora como directora de escena dando las indicaciones espaciales y textuales de lo que cada uno de los participantes debe hacer:

Rosalind: (...) (To Celia) Come, sister, you shall be the priest
And marry us. – Give me your hand, Orlando- What do you say, sister?
Orlando: (To Celia) Pray thee, marry us.
Celia: I cannot say the words.
Rosalind: You must begin, 'Will you Orlando, have to wife this Rosalind?
(...) (Acto IV, escena I)

Esta ceremonia vuelve a poner en el centro de la acción dramática la necesidad del matrimonio como vínculo sagrado que ordene el mundo que se presentó desde un principio como corrompido y que obligó a los personajes a ir en búsqueda de un nuevo espacio. El ensayo del matrimonio sirve para instalar en escena la necesidad de un reordenamiento del caos en el cual se han desenvuelto los personajes y que ha hecho caer sus identidades abriendo la posibilidad del juego entre apariencia y realidad, utilizando los procedimientos del drama y el teatro como el cambio en el discurso y la *costume*.

Más adelante en el último acto ocurre efectivamente el reordenamiento del mundo por el arrepentimiento de Olivero, la revelación de la verdadera identidad de Rosalind, el juramento de amor con Orlando y la partida de Jaques como un eremita. Una solución positiva al enredo inicial que ata todos los cabos de la compleja estructuración del drama. Así finalmente interviene Rosalind en la función de epílogo rompiendo la ilusión dramática para dirigirse a la audiencia haciendo una breve síntesis y comentario de la representación vista agradando a los espectadores con un final ameno:

Rosalind: (to the audience) It is not the fashion to see the
lady the epilogue; but it is no more unhandsome than

to see the lord the prologue. If it be true that good wine needs no bush 'its true
that a good play needs no epilogue. (...)
(Acto V, escena iv).

Finalmente, desde la perspectiva de un teatro como mundo en el cual existen diferentes roles y personajes interpretados por actores, la obra se abre reflexivamente a su contexto de producción dando cuenta de, al menos dos problemáticas. En primer lugar, la interpretación de roles permite poner en cuestión el problema de la identidad, planteando la pregunta ¿qué ocurre con el ser humano cuando este mismo ha corrompe su mundo con sus acciones? Las identidades desdibujadas y sujetas a cambios en el bosque de Arden muestran una problemática típica del renacimiento. Así lo consiga William. J. Bowsma en *El otoño del renacimiento* (2001):

La conciencia de que el *yopudiera* constituir un problema se fue desarrollando a finales del renacimiento (...) Las obras teatrales del Renacimiento no solo pretendían representar el *problema* de la identidad, sino proporcionar ejemplos de cómo se forma un yo en un mundo en el que, según parecía, podía suceder cualquier cosa.(Bowsma, 186-187)

Es así como las adopciones de diferentes identidades por parte de los personajes dan cuenta de un contexto de inestabilidad en el repertorio de creencias en el que el propio ser humano se vuelve objeto de cuestionamiento. La multiplicidad de identidades y la consecuente revelación final de estas en la comedia muestra la crisis del yo que desarrollamos en el marco contextual de esta tesis, en este caso a modo de 'juego de roles' que en el marco de la comedia aseguran una alteración de la identidad, pero también un restablecimiento de ella al solucionarse el enredo que estructura la obra. La pregunta por quién se es en un mundo corrompido por los crímenes en contra de la naturaleza filial de la jerarquía del cosmos, se resuelve con la necesidad del restablecimiento de un orden que asegure la estabilidad de las jerarquías internas de la sociedad y que permita al ser humano encontrarse a sí mismo y a los otros como parte de una función que asegura el equilibrio del mundo. Por ello, la revelación de las identidades al final de la obra y el encuentro de los

amantes con la promesa del matrimonio y el perdón de los hermanos, constituyen un nuevo orden mejor que el anterior que permite la actuación de los individuos desde su verdadero yo, sin la necesidad de adoptar nuevas identidades más que los roles que cumplen en el entramado social porque ha desaparecido la amenaza de destrucción que pesaba sobre ellos.

Lo anterior se vincula con los dos espacios en los que se desenvuelve la comedia, la corte y el bosque de Arden. Debido a la degradación del primer espacio que debiese ser el centro del mundo y eje en torno al cual se ordenan las jerarquías sociales, se necesita de la búsqueda de un espacio para la libertad, como dice Rosalind, en el cual se pueda encontrar con el yo verdadero luego de haber explorado las distintas posibilidades del ser que se encuentran parcialmente resumidas en el Discurso de las edades. A su vez, el bosque de Arden se configura como un lugar ideal, un espacio para la reflexión sobre el dominio del hombre sobre la naturaleza, sobre las relaciones humanas, el arte y el amor. En suma, se produce una relación espejeante y de contrapunto entre ambos espacios dramáticos y teatrales que, al abrirse reflexivamente a su contexto de producción, permite al espectador apreciar las profundas diferencias entre ambos que están relativizando la concepción de un centro-periferia, adentro-afuera, civilización- barbarie. Planteamos que los 'espacios reflexivos' presentes en esta comedia generan un contraste que cuestiona, tensiona y problematiza estos conceptos centrales y constitutivos para la sociedad renacentista inglesa, puesto que el lugar de la razón, la educación y la cultura, representado en la corte, cuando los vicios se apoderan de ella únicamente genera acciones nefastas. Aquí nos encontramos con una doble referencia: a otras comedias con el mismo mensaje y al propio contexto en el que los propios pensadores de la época, como Maquiavello o Thomas More controlaban los males del momento: la hipocresía, adulación y el gusto por la moda. Mientras que, por su parte, el lugar de la no civilización, de la ausencia de cultura y tradiciones pareciera ser el espacio propicio para el desarrollo de una comunidad armónica, el encuentro amoroso y las posibilidades de exploración del yo. La comedia muestra cómo se ordena y desordena el mundo. La vuelta a la corte es imprescindible en tanto que los espacios se oponen y relativizan en sus características para mostrar cómo debieran ser, la comedia se configura como una visión optimista, cortesana, al mostrar cómo modo el correcto ordenamiento del mundo, con un centro aristocrático y monárquico alejado de los vicios, trae la armonía al cosmos por completo.

Esta misma contraposición entre dos lugares o mundos que están cuestionados nos permiten instalar una reflexión que se vincula con la ampliación de la concepción del espacio ocurrida en el renacimiento a propósito de los nuevos descubrimientos geográficos, ya que como plantea Bowsma:

Se estaban produciendo cambios en la percepción del espacio (...) Gran parte de la tierra se estaba haciendo más accesible y se entraba en contacto con nuevos pueblos y culturas desconocidas. Al mismo tiempo, la tradicional visión del lugar de la tierra como universo finito e inteligible se veía amenazada por una nueva cosmología revolucionaria e impresionante. (Bowsma, 97)

Se proyecta entonces una imagen de un ‘viejo mundo’, versus un ‘nuevo mundo’ a partir de un acontecimiento capital impactó en la historia europea y, de paso, contribuyó a un acelerado crecimiento de la economía inglesa. El ‘descubrimiento’ de América se constituye como un eje central en la historia, cambió la forma en que el hombre europeo se relacionó con su entorno y cómo entendió su posición el mundo. Estos cambios en la percepción del espacio, impulsados por los nuevos descubrimientos geográficos y también de ‘nuevas gentes’ implicaron una concepción nueva del cosmos, a medida que el espacio terrestre se amplió y transformó, también la concepción del espacio cósmico planteó la necesidad de cuestionarse acerca de la posición del hombre europeo en el mundo.

En síntesis, la idea del teatro como un mundo se explicita en los espacios reflexivos o mundos que expone la comedia: una corte corrompida y un bosque arcádico. Espacios que se presentan como el medio para aquilatar o pensar la realidad de la Inglaterra del Siglo XVII. Un mundo en crisis, en tránsito que, mediante los juegos de roles e identidades que necesitan de un centro para reconstruirse, reafirma el poder político de la monarquía para organizar la realidad e imponer el orden divino en el mundo.

3. Complejidades en torno al drama histórico y el romance: dos géneros inestables.

En último término, hemos decidido dejar fuera el 'drama histórico' y los 'romances' por constituir géneros inestables dentro de la tradición crítica en torno al corpus de William Shakespeare y que requerirían de un estudio previo para fijar su existencia y características que excede por completo la extensión y propósito de la tesis en cuestión, pero que, desde ya, su tratamiento se configura como un posible alcance para un estudio posterior que abarque todas las obras representativas del autor. Presentaremos entonces una breve discusión en torno a los aportes bibliográficos más importantes que demuestran la inestabilidad de los géneros mencionados y ejemplos que demuestran la presencia de estrategias reflexivas en estas obras.

La discusión en torno al 'drama histórico' tiene su origen en publicación del 'First Folio' de 1623 con treinta y tres obras de William Shakespeare clasificadas en *comedies, histories and tragedies*, que correspondió al primer intento de seleccionar y clasificar el corpus del autor en categorías dramáticas que permitieran distinguirlas en su lectura y posterior representación. Con ello, el drama histórico recibió una articulación y un estatuto como género diferenciado de la tragedia y con la publicación de los folios posteriores, los editores tuvieron que ir pensando nuevamente qué entendían por drama histórico, por lo que la discusión tuvo un enfoque más bien editorial en torno a la compilación.

Durante el siglo pasado este problema pasó a la crítica literaria que realizó estudios atendiendo, fundamentalmente, a tres criterios: en primer lugar, los *aspectos temáticos*, en segundo término, los *aspectos formales* y, finalmente, los *aspectos ideológicos*. Sobre el 'criterio temático' existe coincidencia en señalar que el origen de este género se encuentra en *King John* (1536) de John Bale, basado en la historia nacional inglesa y que las principales fuentes históricas susceptibles de ser dramatizadas fueron las *Holinshed's Chronicles* (1577), como lo demuestran los trabajos de Gilbert Highet: *La tradición clásica* (1954) y César Oliva y Francisco Torres Monreal: *Historia básica del arte escénico* (1994).

En segundo término, sobre los aspectos formales del drama histórico no hay una caracterización bien delimitada de su estructura, sin embargo, César Oliva y Torres Monreal caracterizan la estructura del género a partir de una mayor rigidez compositiva que la tragedia y que la comedia, ya que el autor no podría mostrar una 'fantasía expositiva'

porque no puede alejarse de sus fuentes, de tal modo que el drama histórico debe tener una estructura más rígida que la comedia y la tragedia porque debe guardar su vínculo con los hechos atestiguados históricamente en las fuentes respectivas que sirven como fundamento de la acción.

Finalmente, sobre los denominados ‘aspectos ideológicos’, estos dicen relación con el refuerzo del orden político y la monarquía a partir de los temas que se tocan y seleccionan como parte de la historia oficial inglesa, en conjunto con la reflexión en torno al concepto de ‘historia’ en el contexto del renacimiento inglés que supone una función social específica, así como medios de publicación, difusión y entendimiento.

Todos estos criterios son problemáticos y cuestionables porque no logran establecer límites claros que sirvan como herramientas para estudiar el tipo de obras llamadas históricas, precisamente, porque reducen el sustrato a una versión dramatizada exclusivamente de ciertos episodios de la historia inglesa, dejando afuera, por ejemplo, las obras de temas romanos. Un ejemplo de estrategia reflexiva en el drama histórico es el prólogo metadramático de *Richard III*, un drama histórico datado entre 1592 y 1693, escrito justamente después de la tetralogía de *Henry IV* (1589 y 1690 aproximadamente), cuyo argumento es la lucha entre las casas de York y Lancaster en la Guerra de las dos Rosas (1455-1487) en la que se disputaron el poder de Inglaterra. La obra se inicia con Richard explicando el argumento de la obra, la situación inicial en la que se encuentra la casa de York y se caracteriza directamente a sí mismo:

Now is the winter of our discontent,
Made glorious summer by this son of York;
An all the clouds that loured upon our house
In the deep bosom of ocean buried.
Now are our bows bound with victorious wreaths,
Our bruised arms hung up for monuments,
Our stern alarums changed to merry meetings,
Our dreadful marches to delightful measures.
(...)
I that am curtailed of this fair proportion,

Cheated of feature by dissembling nature,
Deformed, unfinished, send before my time
Into this breathing world scarce half made up –
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them –
Why, I in this weak piping time of peace
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun
And descant on mine own deformity.
(...)
Plots have I laid, inductions dangerous,
By drunken prophecies, libels and dreams
To set my brother Clarence and the King
In the deadly hate the one against the other.
And if King Edward be as true and just
As I am subtle false and treacherous,
This day should Clarence closely be mew'd up
About a prophecy which says that "G"
Of Edward's heirs the murderer shall be. (Act I, scene I)

En el prólogo, Richard explica que el triunfo de los de los York ha permitido la entronización de Edward IV, esto supone una reorganización de la estructura del mundo, que se ha logrado mediante la violencia en la guerra, por lo tanto, desde un principio se muestra un poder inestable y susceptible de ser usurpado por la misma fuerza con que la fue conseguido. Esta situación le permite a Richard, por ser hermano del rey, un vínculo cercano con el poder y la oportunidad de meterse forzosamente en la línea de sucesión, violentando el orden de sucesión natural porque heredar del trono implicaría necesariamente un doble asesinato: el de su hermano y el de su sobrino.

Por lo anterior, este prólogo es central para entender por completo la obra. Nadie más que Richard Gloucester podría adoptar la función de prólogo y explicar la trama de la obra, puesto que lo que veremos a continuación es el resultado de una trama que él mismo

ha construido para hacerse, mediante tretas, del poder de Inglaterra, de ahí la importancia del verso treinta y dos: “Plots have I laid, inductions dangerous”. *Plot* significa no solo conspiración, sino también trama o argumento, palabras que connotan significados dentro y fuera del drama, por lo que este personaje adopta el rol de dramaturgo para construir una intriga, un engaño, ha creado una ficción que es precisamente la que el espectador verá a continuación. En otras palabras, el personaje cumple dos funciones o roles dramáticos desde un comienzo: actúa como prólogo explicando el argumento de la obra, pero como esta intriga la ha urdido él mismo también se muestra como un dramaturgo que presenta su propio drama. Por ello, tal como veíamos a propósito de las estrategias metadramáticas en el Capítulo I, este prólogo cumple la función de envolver al espectador en la ficción, en la ilusión dramática, a la vez que explicita que lo que se ve es un drama urdido por el propio Richard. Tomando en consideración lo anterior, es importante entonces la caracterización directa de este personaje, puesto que su naturaleza física deforme e incompleta, son reflejo no solo de su perversidad, por ser capaz de urdir un complot que implica un crimen de sangre, sino que también lo constituyen como la imagen viva de los horrores que ocurren cuando la naturaleza falla, o no actúa con orden y por esto mismo manifiesta la tendencia a querer romper con el orden del cosmos, puesto que él mismo no pertenece a él.

Este ejemplo nos permite atestiguar la presencia de estrategias reflexivas en este género, pero los efectos de estas requerirían en estabilizar el género, principalmente para deslindarlo de la tragedia, y así comprender la importancia del sentido que estas estrategias tienen en el marco de la estructura del drama y, además, la vinculación entre texto y contexto que proponemos como necesaria para el análisis de esta obra.

En relación al género romance, nos encontramos con dos problemas teóricos; en primer lugar, aún no existe consenso en la crítica especializada sobre su existencia y la discusión en torno a sus cualidades se ha llevado en el mundo editorial y poco a poco se ha convertido en un problema para la teoría del drama. En segundo lugar, los estudios críticos que sí han tratado este problema genérico se han preocupado de deslindarlo de la comedia como un género aparte. De esta manera agrupamos nuestra indagación bibliográfica en tres grupos: el primero que omite su existencia, el segundo que lo considera como un género híbrido y el último que asume su existencia como género particular con características propias.

En el primer grupo que omite su existencia como género diferenciado se observa en un estudio serio como el de Lawrence Danson: *Shakespeare's Dramatic Genres* (2000), en el cual los géneros se tratan a partir de su compleja tradición en torno a la cultura del teatro, fundamentado en documentos sobre las representaciones y no tanto sobre teoría del drama. Este autor no considera el género romance como parte de las representaciones del corpus de Shakespeare por encontrarse fuera de la clasificación del *First Folio* de 1623 que dividía las obras en *Comedies, Histories and Tragedies*, por lo que, siendo riguroso con las formas de agrupación de las obras en momentos contemporáneos a su autor, omite la existencia de un cuarto género.

Un caso significativo de los estudios que consideran al romance como un género híbrido es el texto de Robert H. Fletcher en *A history of English Literature* (2002), quien bajo un criterio cronológico, instala en el cuarto y último período de la dramaturgia de Shakespeare, al que denomina como “a expression of the serene philosophy of life in which he himself must have now taken refuge”, (Fletcher, 61), la presencia de un nuevo género híbrido que llama *romance-comedies* que serían las obras *Cymbeline, The Winter's Tale* y *The Tempest*. En este trabajo se atestigua la presencia de un género nuevo que surge a partir de la contaminación genérica propia de la literatura endógena del renacimiento inglés, reconoce su vínculo con la comedia, pero no se preocupa de deslindarlo de ella.

Finalmente, el tercer grupo que intenta demostrar la existencia del género deslindado de la comedia, se encuentran los estudios indagatorios de la historia de ambos géneros, tales como: *Northrop Frye: A Natural perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (1965); Jill Levenson: *Comedy* (2003); Brian Gibbons: *Romance and the heroic play* (2003), este último coincide en que obras como *Cymbeline* y *The Winter's Tale* son romances representativos de la era jacobea de Shakespeare. Sin embargo, las cualidades estructurales y temáticas que le asignan al romance no son suficientes para estabilizarlo como género diferenciado de la comedia, lo que requeriría un estudio en profundidad para determinar sus cualidades.

En el caso de la obra *The Winter's Tale*, el artificio de la mujer-estatua que sirve a Hermione, la esposa del Rey Leontes, para esconderse y sobrevivir al injusto destierro que ha sufrido por los celos de su esposo, sirve como ejemplo de la estrategia ‘juego de roles’.

Dada la contaminación genérica, la actuación de Hermione como estatua, si bien permite su sobrevivencia en un contexto en el que se ha corrompido el matrimonio como base organizadora del mundo, provoca situaciones cómicas en las cuales la reina se burla de quienes la buscan. Así, el efecto de su juego de roles tiene alcances serios y cómicos, por lo que correspondería estudiar si es parte de la naturaleza genérica del romance la mezcla de dichos elementos.

Conclusiones

La revisión bibliográfica de los estudios sobre metadrama y metateatro en la obra de William Shakespeare nos permitió comprender el modo en que la crítica abordó las obras del autor durante la primera mitad del siglo XX, confrontándose con la crítica anterior, que encontró su inicio en el texto publicado por Lionel Abel. Los autores estudiados demostraron cómo la dramaturgia de Shakespeare exhibe en escena los mecanismos de construcción de ficción, presentando personajes cuyas vidas están dramatizadas y teatralizadas, cuyo caso paradigmático fue el estudio de Hamlet desde el punto de vista metateatral. El impacto de estos estudios en Europa fue determinante en el cambio de paradigma que permitió abandonar el foco estructuralista y psicologista de la crítica y fundó las nuevas bases de lo que se denominó como *Hamlet criticism*, que miró al personaje de esta tragedia como un dramaturgo dentro de la obra.

Los aportes de James Calderwod, Anne Richter y Richard Hornby hicieron énfasis en cómo las obras se exhibían a sí mismas como una creación dramática, montando en escena un juego artificioso que creaba la ilusión a la vista de los espectadores. Cada uno de los autores tratados clasificó el modo de producción de ficción como un género, procedimiento típico de una época, un mecanismo de creación dramática típica de Shakespeare, entre otros puntos de vista que, a pesar de sus diferencias en los enfoques teóricos, demostraron sistemáticamente que la existencia de recursos clasificados como metadrama o metateatro son un componente central en la dramaturgia de Shakespeare. Sin embargo, la reflexión en torno a esta importante dimensión en la obra del autor fue asumida rápidamente como un juego artificioso que respondía al gusto estético de la época isabelina, o bien, al genio creativo del autor que fundaría un género nuevo dentro de la producción dramática y consecuentemente en la praxis teatral.

A pesar de ello, una lectura atenta de los aportes bibliográficos nos permitió establecer un *giro* en esta crítica que pasa casi inadvertido y que, por lo tanto, no estudió con la profundidad necesaria. Paulatinamente, los autores mencionados aludieron al contexto de producción para extraer ciertos datos y comprobar la utilidad de lo metadramático o metateatral, sin embargo, no consideraron que este aspecto es central en el

estudio de las obras como un núcleo semántico determinante que permitiera explicar no solo la presencia de estos recursos, sino también su sentido. Es así como James Calderwood identifica ciertos elementos de la estructura del drama con la estructura de la sociedad isabelina, a propósito de temas como la jerarquía social o la bastardía, o bien, Anne Richter hace énfasis en el poder creador de ilusión del teatro en un contexto que se concibió como el gran teatro del mundo, hasta que, finalmente Richard Hornby asume que todo drama está en relación con un complejo cultural que dice relación con el contexto que lo produce.

A partir de lo anterior, concluimos que los estudios sobre metadrama y metateatro, a pesar de constituir una mirada programática en torno a la obra de Shakespeare, carecen de sistematicidad real en relación a unificar las distintas aristas posibles del estudio de la obra dramática, ya que cada uno se centró en un aspecto particular y diferente de investigación sugiriendo, pero no abordando exhaustivamente la dimensión contextual como un foco necesario de estudio, tomando en consideración que toda obra es producida en un contexto de producción particular y que este da luces sobre las prácticas artísticas en relación con el devenir histórico del arte y del ser humano.

Luego de dar cuenta de aquella falencia en los estudios críticos, propusimos un giro reflexivo en el cual instalamos el concepto de reflexividad dramática referido a aquella estructura subyacente de la obra dramática que se despliega a través de estrategias metadramáticas y metateatrales para mostrar los mecanismos de producción de ficción cuyo objetivo es el distanciamiento crítico-reflexivo sobre los modos de producción de la ficción y la realidad, para finalmente suscitar en el destinatario una reflexión crítica sobre la naturaleza e identidad del contexto en que se sitúa y una reflexión acerca de las condiciones, modalidades y formas en que la realidad empírica se sustenta y organiza.

De este modo, el método de análisis que propusimos aborda la obra dramática desde su naturaleza genérica y en consonancia con la doble dimensión textual y representacional que esta implica, hecho también dejado a un lado por la crítica anterior. Por ello, desde este punto de vista, consideramos como estrategias metadramáticas aquellas referidas al texto y metateatrales las que apelan a la representación, siempre tomando en consideración que esta estructura no implica un simple vuelco del drama y el teatro sobre sí mismos, sino que plantean una instancia en la cual se produce el necesario distanciamiento crítico reflexivo del espectador sobre su propia realidad circundante. Para ello, recogimos cinco estrategias

que consideramos centrales para el estudio del corpus del autor: juego de rol o autoconciencia de rol, ya sea dramático o teatral; obra dentro de la obra; autoreferencialidad; referencialidad literaria y referencias a la vida real.

A la luz del ‘estudio de la reflexividad’ que propusimos, la relación de retroalimentación entre texto y contexto de producción es obligada en tanto que la revisión del período renacentista inglés permite comprender las obras tomando en consideración las convenciones dramáticas, estéticas y representacionales de su tiempo y, con ello, explicar no solo la presencia de la dimensión reflexiva, sino también nos permite elaborar una interpretación que postule un posible sentido para el uso de estos recursos. Con ello, corregimos la falencia de la crítica de principios del siglo XX y agrupamos los diferentes aspectos del análisis dramático en una sola propuesta que pretende ser un aporte dentro de la crítica del autor. Cristalizamos la relación entre texto y contexto a partir del trabajo de dos autores que atestiguan el modo en que ocurre el enlace del drama shakesperiano y su época histórica a partir de dos postulados: en primer lugar, Michael Hattaway en *Drama and Society* (1990), quien releva la estrecha relación entre el teatro y la sociedad ya que las representaciones abordaban dos aspectos fundamentales de las oposiciones y contradicciones propias del período: en primer lugar los intereses de la corte y su intento de hegemonía política y, por otro lado, opuesto con lo anterior, las obras hacían lecturas subversivas de los asuntos del Estado y de los mayores vicios de la ciudad. Por lo anteriormente mencionado, consideramos que todo drama shakesperiano es un *drama político*, postura sostenida por Margot Heinemann en su texto *Political Drama* (2003), para quien cada pieza del autor en cuestión pone en escena los conflictos de poder de su contexto de producción, evidenciando que en el renacimiento isabelino texto y contexto establecían una relación íntima; mientras que las obras dramáticas hacían referencias al orden social político y religioso, por su parte, en la realidad se ocupaban elementos performáticos y dramáticos propios del teatro.

Tomando en cuenta lo anterior, abordamos el contexto de producción desde la crisis del Renacimiento inglés; un período de tránsito en el sistema de creencias, disolución de paradigmas y caos que marcó el modo en que el hombre comprendió su posición en el mundo. De esta forma, comprendemos que la crisis del período tiene dos constituyentes que conformando un binomio indivisible marcan los tránsitos propios de la crisis, a saber: las

problemáticas en la sucesión monárquica, marcadas por la descendencia de la familia Tudor y la Reforma protestante inglesa cuyo mayor hito es el cisma con Roma y la creación de la Iglesia Anglicana inglesa.

La recreación del período renacentista inglés desde su binomio indivisible que marca el esquema de la crisis de mundo, nos permite establecer el soporte contextual en el cual se afirma la creación dramática de Shakespeare. Además, nos permitió corroborar, mediante la indagación de fuentes críticas y literarias, la fuerte repercusión e importancia de las representaciones teatrales en el renacimiento inglés.

Por ello, propusimos dar una doble significación a la idea del *theatrum mundi*, no solo como un mundo que se concibe como el drama de la creación, sino que, desde un punto de vista reflexivo, al invertir el tópico mencionado, podemos entender que el teatro también se estructura como un pequeño mundo en el cual existen roles, como el de Rey, que organizan la estructura interna del drama como una réplica del modo en que los reyes encabezaban la monarquía inglesa.

Luego, al revisar las convenciones que sustentan los géneros, decidimos trabajar con los dos géneros más estables según la tradición crítica: tragedia y comedia. Sobre la tragedia apreciamos que la producción de Shakespeare está enfocada a tensionar y problematizar los sustentos vitales del hombre como la monarquía, los lazos filiales y la justicia. Mientras que la comedia shakesperiana retoma una serie de tradiciones literarias, teatrales y culturales para armar engaños y enredos que, al desenvolverse, manifiestan una visión positiva de la estructuración del mundo al exponer las consecuencias vicios y males.

Así, en el estudio de *King Lear* comprobamos la problemática actuación de roles al interior del drama y su correlación con los roles en la estructura rígida de la sociedad inglesa, en específico desde el proceso de degradación de Lear y Gloucester, que exponen la posibilidad y consecuencias de corromper las relaciones filiales basales del mundo y el peligro de disolución del ordenamiento natural y justo del mundo. Al fin, el Rey padece el error de intentar dividir su territorio alterando la justicia natural y, tras ser traicionado por sus hijas, enloquece y, adoptando el rol de *fool* y víctima, muere intentando desprenderse de la *costume* que lo configura dentro del rol de figura regia sostenedora del mundo.

Luego, en el análisis de la comedia *As you Like it*, comprobamos la presencia de dos espacios reflexivos, la corte y el bosque de Arden, facilitan la disolución de la estructura

del mundo y la adopción de nuevos roles por parte de los personajes que les permiten enfrentar las circunstancias en las que se encuentran. Mediante el engaño y el travestimiento, verbal y de *costume*, Rosalind consigue el amor de Oliver y, mediante el matrimonio, restablecer el orden perdido tras la corrupción de los lazos filiales en la nobleza encabezada por el Duque Frederik.

Las dos obras analizadas, en tanto que dramas políticos, permiten concluir que la presencia y sentido de la reflexividad permite configurar al drama shakesperiano como el lugar para pensar y modelar la realidad, mediante el tratamiento de los diferentes roles que constituyen el entramado social del renacimiento inglés, mostrando las consecuencias de sus posibles desestructuraciones. En este sentido, al establecer el vínculo metadramático entre las obras de Shakespeare y la producción renacentista inglesa en general, comprobamos que, a diferencia de lo establecido por un cierto enfoque crítico que ha visto al autor como un genio creador cuya mayor cualidad es la ‘invención’ de un conjunto de elementos dramáticos, teatrales y temáticos. Consideramos que, a la luz de la reflexividad, el valor del dramaturgo es de adoptar diversas tradiciones y principios estéticos para formar una amalgama con su propio contexto de producción cuyo resultado son obras que problematizan, complejizan, desarman y reordenan el mundo al interior del drama para mostrar una visión política sobre la realidad misma.

La obra de Shakespeare, concluimos, se caracteriza por mostrar una conciencia del poder que la ilusión tiene como medio para pensar la propia realidad, al tomar en cuenta el largo e importante desarrollo histórico de las representaciones teatrales en Inglaterra que presentó un panorama particular y fecundo para el desarrollo de drama. Así, la importancia de las representaciones en el seno de lo social no solo implicó el acceso a una gran cantidad de público, sino como estudiamos, facilitó que el lenguaje dramático prestara herramientas para entender la realidad, en lo que denominamos como el motivo reflexivo del teatro del mundo y la interpretación de roles. Pero además, la dimensión reflexiva nos permitió volver a pensar este motivo como el mundo del teatro, al encontrarnos con obras que exhiben su propia construcción y la interpretación de roles que se construyen, mutan y varían ante la mirada del espectador. Así, la tragedia y la comedia de Shakespeare facilitan un lugar para pensar la propia realidad circundante del espectador inglés a partir de un drama que se concibe a sí mismo como un mundo y, por extensión, de un mundo que también es visto en

términos dramáticos en los cuales, tanto actores como seres humanos interpretan diferentes roles.

Finalmente, como proyecciones de esta investigación, planteamos la posibilidad de estudiar la presencia y sentido de la dimensión reflexiva también en las obras denominadas como ‘dramas históricos’ y ‘romances’. Sin embargo, tal como demostramos en la breve exposición teórica, este estudio requeriría de una previa estabilización de las tradiciones críticas en cuanto a las cualidades de cada uno de estos géneros que permitiera deslindar los dramas históricos de la tragedia y los romances de la comedia. Así, los estudios sobre la reflexividad abren una nueva perspectiva y posibilidad de estudio futura del corpus de Shakespeare.

Bibliografía

Sobre metadrama, metateatro y reflexividad:

- Abel Lionel: *Metatheatre. A New View of Dramatic form*, The Colonial Press, Clinton, Massachusetts, 1963.
- Calderwood James: *Shakespearean Metadrama*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1971.
- _____: *To be or Not To be: Negation and Metadrama in Hamlet* New York: Columbia University Press 1983
- _____: *Speech and Self in Othello*, Shakespeare Quarterly. Vol. 38. No. 3 (Autumn, 1987), pp. 293-303
- Hornby, Richard: *Drama, metadrama and perception*, London and Toronto University Presses, 1986.
- Maestro Jesús G.: *Cervantes y Shakespeare el nacimiento de la literatura metateatral*, en Jeremy Robbins y Edwin Williamson (eds.) Bulletin of Spanish Studies, 2014.
- Righter Anne: *Shakespeare and the idea of the play*, Chatto & Windus, London 1964.

Sobre Teoría Literaria y del drama:

- Pfister Manfred: *The theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988.
- Wilshire Bruce: *Role playing and Identity. The limits of theatre metaphor*. Indiana University Press 1982.

Corpus dramático:

- Shakespeare, William: *King Lear. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.

- _____: *As You Like it. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *Hamlet. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *Anthony and Cleopatra. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *Henry V. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *Titus Andronicus. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *The Taming of the Shrew. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *The Merchant of Venice. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *The Winter's Tale. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *Twelfth Night or What you Will. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *Romeo and Juliet. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.
- _____: *A Midsummer Night's Dream. The Complete works*, Edited by Stanley Wells and Gary Taylor, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 2005.

Sobre tragedia shakesperiana:

- Bradley. A.C: *Shakesperean tragedy*. Cleveland, New York, Meridian Books, 1961
- Brncic Carolina: *Tragedia y existencia: Nikos Kazantzakis en el horizonte de la tragedia y lo trágico*. Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Universidad de Chile (2012).

- Diehl Huston: *Religion and Shakespearean Tragedy*. The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy. Cambridge University Press, 2002.
- Eliot T. S.: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Emecé. Buenos Aires 1917.
- _____: *Hamlet and His Problems. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. (1921)
- Hattaway Michael: *Drama and Society*. The Cambridge Companion to English Renaissance Drama. The Review of English Studies. Oxford University Press, 1993.
- _____: *Tragedy and Political authority*. The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy. Cambridge University Press, 2002.
- Kitto H. D. F.: *Form and Meaning in Drama: A Study of Six Greek Plays and Hamlet*. Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity, 1956.
- McAlindon Tom: *What is a Shakespearean tragedy?* The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy. Cambridge University Press, 2002.
- Osses José Emilio: *Motivación dramática de una novela: Hamlet en Wilhelm Meister*. Revista Chilena de Literatura, N°7, 1976.
- Pimstein Felipe: *La locura de Hamlet*, Nascimento, Santiago de Chile, 1966.

Sobre comedia shakespeariana:

- Clubb Louise George: *Italian stories on the stage*. The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy, Cambridge University Press 2001.
- Dillon Janette: *Elizabethan Comedy*. The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy, Cambridge University Press 2001.
- _____: *Shakespeare and the tradition of English Stage Comedy*. A companion to Shakespeare's Works. Blackwell Companion 2003.
- Larque Françoise: *Popular festivity*. The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy, Cambridge University Press 2001.
- Miola Robert S.: *Roman Comedy*. The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy, Cambridge University Press 2001.

- Pérez Jaime: *Lo patético como procedimiento para la comicidad en el teatro: lo patético de personaje y lo patético de situación en dos comedias de Shakespeare y Molière*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura, Universidad de Chile (2013).
- Sypher Wylie: *The Meanings of Comedy*, in *Comedy*, Wylie Sypher, cd. Doubleday & Company, 1956, pp. 193-258.

Sobre las obras:

- Danson Lawrence: *Shakespeare's Dramatic Genres*. Oxford University Press, U.S.A., 2000.
- Dean Paul: *As You Like It: Shakespeare's Golden World*, The Shakespeare Bookmark series. Number 8. The English Association. University of Leicester (2014)
- Ferguson, William: *Tragedy in 'King Lear'*, The Sewanee Review, Vol. 30. No. 1 Jan, 1992, pp.63-77.
- Hennedy Hugh L: "*King Lear*" *Recognizing the ending*, Studies in Philology. Vol 71, No 3 (Jul. 1974) pp. 371-384.
- M. Shupack, Paul: *Natural Justice and King Lear*. Cardozo Studies in law and literature. Vol. 9. No 1. Boalt Hall, pp. 67-105, 1997.
- Price, Thomas: *King Lear: A study of dramatic method*, Published by Modern Language Association, Vol 9. No. 2. 1984, pp-165-181
- Sidney Thomas: *The integrity of "King Lear"*, The Modern Languages Review, Vol 90, No. 3 (Jul. 1995) pp. 572-584.
- Vickers Brian: "*King Lear*" *and the Renaissance paradoxes*, The Modern Languages Review, Vol 63, No. 2 (Apr. 1968) pp. 205-314.

Sobre historia literaria y del drama:

- Enid Welsford: *The fool. His social and Literary History*, Garden City, New York 1961.

- Entwistle William. J. y Guilliet Eric: *Historia de la literatura inglesa: de los orígenes a la actualidad*. Traducción de Florentino M Torner. Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- Fernández Braulio: *Aproximaciones a Shakespeare*. Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 2016.
- Gibbons Brian: *Romance and the heroic play*. The Cambridge Companion to English Renaissance Drama. Cambridge University Press 1990-2003.
- Hattaway Michael: *Drama and Society*. The Cambridge Companion to English Renaissance Drama. Cambridge University Press 1990-2003.
- Heinemann Margot: *Political Drama*. The Cambridge Companion to English Renaissance Drama. Cambridge University Press 1990-2003.
- Highet Gilbert: *La tradición Clásica*. Fondo de Cultura Económica, México 1996
- Huntington Fletcher Robert: *A History of English Literature*, R. G. Badger, 1919
- Kermode, Frank: *El tiempo de Shakespeare*, Traducción de Juan Manuel Ibeas, Random House, Barcelona 2005.
- Oliva César- Torres Monreal Francisco: *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra 1994.

Sobre Contexto histórico, político y social:

- Burke Peter: *El sentido del pasado en el Renacimiento*, Traducción de Sandra Chaparro Martínez. Akal, Madrid, 2016.
- Bowsma, J. W.: *El otoño del renacimiento*, Traducción de Silvia Furió, Crítica Provenza Editores, Barcelona 2001.
- Coffin G. Judith y Stacey Robert C.: *Breve historia de Occidente. Las Civilizaciones y las culturas*. Editorial Planeta, Barcelona, España, 2012.
- Huizinga Johan: *Homo ludens*, Traducción de Eugenio Imaz, Emecé Editores, Buenos Aires, 1978.
- Orbaneja Fernando de: *Breve historia de las religiones*. S.A Ediciones, Barcelona, España, 2013.

- Ortega y Gasset José: *En torno a Galileo (Esquema de la crisis)*. Revista de Occidente, Madrid 1947.
- Rowse, A. L.: *The spirit of english history*. New York; Toronto: The British Council: Longmans Green, 1943.
- Tenenti Alberto: *La Edad Moderna Siglos XVI- XVIII*. Traducción Ignasi Riera. Editorial Crítica. Barcelona, 2000