ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

BITÁCORA OKAN

Presencia y negación de Aristóteles en la Mímesis

Ernesto Tamayo

Presencia y negación de Aristóteles en la Mímesis

El regreso a un texto como la Poética de Aristóteles implica siempre, una vuelta itinerante a discursos que dialogan sobre categorías que se postulan como inamovibles, y siempre polémicas, en tanto su cuestionamiento remueve preceptos automatizados, que se erigen en convencionalismos. Si se piensa en conceptos o variables que comportan una problematización de la dualidad entre signo y referente, en este caso entre representación y vida, resulta inevitable hablar de verosimilitud como una categoría buscada incansablemente desde los clásicos a los románticos, y en la cual basaron sus reglas. Sin embargo, la naturaleza misma de la obra dramática niega la verosimilitud en el tiempo, el lenguaje y el lugar, ya que una de las bases del lenguaje teatral es la especificidad del espacio artístico de la escena, que indica, a su vez, la medida de la convencionalidad. Resulta pertinente la vuelta a este concepto, a la luz del análisis formalista de Iuri Lotman sobre la semiótica de la escena, puesto que encierra una condición bisémica, en tanto realidad inmediata para el actor, y en realidad convertida en signo de sí misma.

Ahora bien, quizás sea más apropiado hablar de mímesis, ya que Aristóteles define las artes como imitaciones, y en particular la tragedia como imitación de una acción heroica completa, a que concurren muchas personas en un mismo día, cuyo fin consiste en formar o rectificar las costumbres, moviendo a la compasión y al terror al sujeto que ve la representación. Una de las partes más importantes de la tragedia es la fábula u ordenación de los sucesos, que deben organizarse en principio, medio y fin. A este aspecto corresponde

la llamada unidad de lugar, de tiempo y acción, que explica de manera acertada el autor del Arte Poética como uno de los postulados estéticos de la tragedia como género. Para Aristóteles todo consistía en proporción y grandeza; es decir, la fábula debía tener la extensión que verosímilmente se requiriese para que, según la serie de aventuras, la fortuna se trueque de feliz en desgraciada o de infeliz en dichosa, entiéndase unidad de tiempo. Por otro lado, los hechos representados debían formar una unidad; es decir no se debía contar todo lo sucedido sino sólo lo que contribuyese a la acción determinada, colocando las partes de los hechos de modo que, trastocada cualquier parte, se transformase el todo, entiéndase como unidad de acción. De igual forma, se habla de la unidad de lugar, casi siempre todo ocurre en un mismo escenario. En la Orestíada por ejemplo, todos los crímenes se dan en el espacio del interior del castillo. Es precisamente la unidad de tiempo, acción y lugar uno de los postulados estéticos del arte dramático que más ha sufrido variaciones y reinterpretaciones, desde las distintas posturas filosóficas y cosmovisiones del mundo, que dictan los convencionalismos escénicos en el devenir de la historia del arte.

Otro de los principios estéticos del arte dramático que defiende Aristóteles, y que considero de vital importancia, es lo que compete a la complejidad del argumento para recrear el ánimo del auditórium y generar la compasión y el terror; y esto sólo ha de lograrse a través de la peripecia y el reconocimiento. La peripecia supone una transformación en lo contrario, o una conversión de los sucesos que deviene en el trueque de la fortuna. La anagnórisis, por su parte, no es más que el cambio de la ignorancia al saber, del reconocimiento del error trágico o de un mea culpa, que comporta una condición de determinismo en el personaje, lo que define el desenlace a la felicidad o a la desgracia. A partir del proceso de enseriamiento que sufre la tragedia, esta se reviste de elementos heroicos, de mitos más serios y elevados que conducen al género a la representación de hechos trágicos, en los que el personaje trasciende el límite y tiene lugar un acto desmesurado de consecuencias irrevocables. Es decir, el sujeto comete la hybris y

reacciona desde el éxtasis dionisíaco al no poder conservar la soprhosyne o mesura. Cuando el héroe trágico se da cuenta de que ha infringido el orden o la ley divina se produce el reconocimiento del error o de la culpa y tiene lugar la anagnórisis. En consecuencia, ocurre una peripecia o conversión de los sucesos que arroja al sujeto a la desgracia, lo que provoca la catarsis aristotélica, esa mezcla de compasión y terror que se siente por el héroe, y a través de la cual el individuo se libera. En este sentido, cabe mencionar que este proceso responde a una evolución del concepto de moral agonal homérica, que buscaba el exceso y la exuberancia en el enaltecimiento del héroe por sobre la hybris, y en la tragedia en cambio, el héroe se humaniza y se reconoce la caída, la falla trágica.

En la Orestía de Esquilo por ejemplo, Clitemnestra asesina a Agamenón y con esto viola la institución del matrimonio; en Coéforos, Orestes mata a su propia madre y luego es perseguido por las erinies por el crimen de sangre. De modo que, se da lo que se conoce como el dilema trágico en Esquilo, al transgredir los límites de la norma de conducta a seguir, lo cual supone una violación del orden y el equilibrio que solo puede restablecerse a través de la justicia o la dike, concepto de vital importancia en este autor. Por otro lado, la anagnórisis del personaje tiene lugar en una especie de tribunal frente al ágora, con lo que el autor introduce, de manera forzada, lo político como una representación de la democracia ateniense. Este juicio donde Orestes es juzgado no sólo hace explícito el reconocimiento del personaje de su error trágico, sino también del restablecimiento del orden o la dike.

Desde el punto de vista formal, en Esquilo ninguna tragedia se entiende por sí misma, sino sólo dentro de una trilogía[1] regida por el mismo asunto o tema, aspecto que se va modificando en Sófocles y Eurípides, donde ya se encuentra la tragedia singular. Sin

[1] No se puede afirmar que Esquilo fue el primero en utilizar la trilogía como unidad expresiva, pero sí como unidad dramática.

embargo, siempre se focaliza en un personaje determinado del cual se intenta explicar su comportamiento, aunque sin una interiorización psicológica de los personajes. Esto habla de la presencia de la unidad de acción en la obra esquilea. Resulta interesante en este sentido, como las elipsis o los silencios, es decir lo que no se dice o se sugiere, está asociado a representaciones simbólicas que constituyen micro unidades de acción al interior de la trama. En el caso de Los Persas, por ejemplo, se debe señalar que constituye una unidad cerrada en sí misma. Los Siete contra Tebas, transcurre de manera similar, con una situación conflictiva, una acción limitada[2] que se acumula hacia el final, luego de una preparación más o menos larga. En este caso, un protagonista, Eteocles, que se encuentra casi todo el tiempo en escena y que dialoga con el coro y el deuteragonista, desentrañando las raíces del conflicto. Por otra parte, no se dan cambios temporales, como tampoco se encuentra una relación de causalidad entre los sucesos, lo que pone de relieve el problema de la yuxtaposición de la acción. Todas las tragedias de Esquilo cuentan una unidad sincrónica de tiempo determinada, sin saltos temporales. En cuanto a la unidad de lugar, tanto Las suplicantes, Los persas como Los Siete contra Tebas respetan esta categoría; sin embargo, en Las Euménides, ocurre una violación de la unidad aristotélica del espacio, ya que se alterna entre el templo de Delfos, donde tiene lugar el monólogo de la Pitonisa y el ágora en Atenas.

Por su parte, la obra de Sófocles se articula siempre a partir de un sentido último o final que es inaccesible al sujeto, condición que define a sus personajes como héroes que traen consigo su propia perdición en el carácter, por el cual son finalmente condenados. De manera que, el héroe sufre una separación del trascendentalismo anterior y presenta conflictos más individuales; de ahí el trillado tema de la soledad y la angustia del héroe sofocleo con su decisión y su conflicto. A partir de la influencia de la sofística tiene lugar

[2] Se dice limitada ya que Esquilo más que acción ofrece una situación dramática iluminada por el diálogo y los comentarios del coro.

una confianza en la razón y en las capacidades y potencialidades del hombre, lo que se traduce en una concepción del personaje más humana. Por otro lado, la retórica como ciencia da lugar a una relativización de la palabra y una mayor confianza en el lenguaje, lo que deviene luego en una ruptura entre lo verosímil y lo conveniente o más argumentado. Esta evolución en la construcción del héroe trágico da lugar al tránsito de la yuxtaposición de la acción, desde el punto de vista formal, a una causalidad interna de la trama o una acción que evoluciona por sí misma sin recursos externos. Es decir, se logra una unidad de acción más acabada, desde los propios presupuestos intratextuales de la trama argumental de la tragedia, lo que se traduce en la puesta en escena.

En el "Áyax", considerada la obra más antigua de Sófocles, se hace visible el cambio de paradigma heroico en cuanto a su tratamiento, ya que los aqueos, en lugar de darle las armas de Aquiles a Áyax, héroe que destaca por su fuerza física, valentía y su moral agonal, deciden entregárselas a Odiseo, quien destaca por la oratoria y la experiencia. Es precisamente este, el motivo que desencadena la furia del personaje contra los aqueos, quien se dispone a matarlos en un acto desenfrenado. Sin embargo, debido a un ardid de Atenea termina por asesinar ovejas pensando que eran soldados, lo que representa la peripecia o cambio en esta tragedia. En el momento en que Áyax retoma la conciencia, se produce el reconocimiento o anagnórisis de la culpa, por lo cual se ve condenado, de acuerdo a la moral del héroe homérico, a vivir sin gloria o morir heroicamente. Este personaje practica su areté y la moral agonal de luchar contra el enemigo, pero el fallo trágico está en la imposibilidad de doblegarse ante lo que reconoce como ley, y elegir el suicidio, en detrimento del decorum. En esta obra ocurre en escena un acto violento o lo que se conoce como la ruptura del Kairós, el suicidio de Áyax, lo que prescribe la naturaleza del héroe por el acto vergonzoso. Sin embargo, resulta imprescindible señalar que en la obra de Sófocles no se encuentra por lo general la hybris que llega al crimen como en Esquilo, y que es castigada arbitrariamente por los dioses; cuando esto sucede como en el caso del Creonte de Antígona, no se trata del personaje principal de la tragedia.

Por otro lado, este autor interioriza la tesis solónica al ver en la desmesura una condición de carácter, y no el resultado de un exceso de riqueza, y con ello la hace aplicable a toda la humanidad.

En la Electra de Sófocles, tiene lugar otro tipo de anagnórisis, el reconocimiento a través de las señales, cuando los dos hermanos se reconocen a través de las huellas que dejan a su paso. Electra se entera por Crisótemis que alguien ha dejado un bucle de cabello, flores y restos de libaciones en la tumba de su padre, señales que representan el anuncio de que Orestes está vivo. De la misma forma, su hermano teje un engaño al fingir ser un mensajero que trae la urna con las cenizas de Orestes, y reconoce a Electra por el lamento conmovedor que sostiene frente a él. En este momento se da una anagnórisis mutua y la peripecia o cambio de los acontecimientos, pues a quien creía muerto ahora vive para llevar a cabo su venganza. Finalmente, el Edipo rey es la obra que muestra, de forma más esclarecedora, el binomio clásico de peripecia y reconocimiento. Cuando el rey Edipo conoce por el adivino y ciego Tiresias que él ha matado a su propio padre, Layo, y permanece en incesto con su madre Yocasta, ocurre entonces la peripecia y la anagnórisis juntas, por lo que el efecto dramático es mayor aún. La realidad que él creía conocer se ha tornado en lo contrario, y comprende entonces su culpa ante esta verdad. Edipo queda condenado y se arranca los ojos con los botones del vestido de su madre para quedar ciego y no ver a sus padres en el Hades. El héroe sofocleo siempre se nos presenta dotado de un carácter especial, incapaz de aprendizaje o de ceder como no sea por medio del sufrimiento; puede morir o no, pero siempre sufre, lo que deja ver el pesimismo del pensamiento de Sófocles.

Luego del análisis tácito de los postulados teóricos comentados en la tragedia antigua, resulta interesante reparar en el tratamiento de los mismos en la Comedia Antigua. En cuanto a la unidad de tiempo, las comedias de Aristófanes se desarrollan, casi todas, en un solo día, aunque a veces, incluyen la noche anterior y posterior. En cuanto a la unidad de

lugar, es precisamente el fragmento inicial, conocido como prólogo, el momento en que se especifica el espacio y el tiempo de la acción. Casi todas las obras de Aristófanes ocurren en un lugar general único, excepto su comedia "La Paz". En cuanto a la unidad de acción, cabe destacar que no puede entenderse desde la estructura de la tragedia que estaba en función de un acontecimiento único, sino que más bien, la acción establece un conjunto o sucesión de situaciones que conforman la intriga, y que se distribuyen entre un prólogo, párodos, un agón, una parábasis, escenas yámbicas y el éxodo. Ahora bien, lo curioso es que sólo tres comedias de Aristófanes siguen esta estructura: "Acarnienses", "Paz" y "Aves".

En cuanto a la presencia de peripecia y reconocimiento, estos son procesos exclusivos de la tragedia que se basaba en mitos heroicos. Si nos remontamos al origen de ambos géneros, los ritos ditirámbicos y cantos fálicos, pudiéramos decir que la comedia oscila entre la lógica de lo racional y la pasión proveniente de la orgía fálica. Es precisamente en esta "doble oportunidad" donde se encierra "el significado dual e incompatible de sacrificio y fiesta, de crueldad y festival, de lógica y licencia"[3] que brinda la comedia. Lo serio se torna cómico y, de igual modo, la significación de lo cómico puede ser llevada a una experiencia de lo serio. Elder Olson[4] denomina "catástasis" a ese proceso que tiene lugar al interior del sujeto psíquico, cuando a través de la risa ocurre un desenmascaramiento del sujeto. Según Sypher, la comedia es una liberación de las máscaras que asumimos para la relación con el otro. De esta forma, las repercusiones de lo cómico y la risa en la comedia, a través del proceso de catástasis, se correspondería con la catarsis de que habla Aristóteles en la tragedia. Ahora bien, cuando la comedia presenta un descubrimiento de los elementos vergonzosos y bajos, que permiten reivindicarnos por medio de la liberación de impulsos

[3] Sypher, Wylie. *Los significados de la comedia*. Trd. Luis Vaisman. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004.
[4] Olson, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona: Seix y Barral, 1978.

reprimidos, se asiste a una suerte de reconocimiento o anagnórisis de la máscara o del error. Este reconocimiento conduce, a su vez, a la liberación a través de la risa y ello propicia un conocimiento que desencadena la catarsis de nuestra disconformidad individual o colectiva. Desde la perspectiva de una concepción bergsoniana[5], se podría entender también la risa como castigo y condena a esa conducta reprobable.

La comedia, representa historias reales de la ciudad, a las que se incorporan elementos fantásticos, absurdos, situaciones imaginarias fuera de la verosimilitud realista. Incorpora una transición y se enfoca en los aspectos negativos, burdos, bajos y grotescos del héroe para propiciar una depuración de estas manifestaciones del carácter a partir de la representación de lo contrario. De ahí que el Dioniso de la comedia sea viejo y feo, Odiseo se presente como astuto y cobarde, y Heracles glotón, desde una caricaturización a los individuos.

La Comedia Nueva de Menandro, como por ejemplo "El Díscolo" o el "Misántropo", mantiene un cuidado con las unidades aristotélicas, y a diferencia de la Comedia Antigua desaparece todo lo que rompía la estructura aristotélica en Aristófanes. Se narra lo acontecido antes de los márgenes temporales en que se desarrolla la cadena de acontecimientos, al tiempo que se anticipa lo que va a suceder.

A la luz del pensamiento y cosmovisión del mundo medieval, el concepto de mímesis no sólo abarca la idea de lo mimético, sino también de la encarnación, de ahí la presencia de la máscara. El proceso del ritual dionisíaco, que constituye la esencia mítica de la tragedia, dialoga directamente con la del ritual religioso occidental, en la medida en que se toma posesión del cuerpo y la sangre de Cristo, del mismo modo en que Dioniso tomara posesión

[5] Bergson, Henri: *La risa*. Buenos Aires: Losada, 1947.

de los hombres a través de la embriaguez. Considero pertinente partir de la reinterpretación de la idea de mímesis que organiza el pensamiento del Medioevo, en tanto he pretendido ilustrar, de manera tácita, el devenir del arte dramático y la aplicación de los postulados aristotélicos, en torno a este concepto.

El teatro medieval nace de la mano de una nueva concepción del mundo aportada por el cristianismo, doctrina que, si bien se opuso a toda representación escénica que erigiera los principios del paganismo, terminó por valerse de los medios de la interpretación para concretar su finalidad didáctica y moralizante. A la altura del siglo IX tiene lugar una suerte de decadencia moral y espiritual que se manifiesta en una serie de movimientos heréticos. Desde la muerte de Carlomagno, la nobleza se hallaba en pugna con la realeza, y ya a principios del siglo X se da una agudización de esta crisis. Se inicia entonces una renovación espiritual con la fundación del Monasterio de Cluny en el 910[6]. Por otro lado, la formación de las lenguas nacionales a partir de un proceso de asimilación del latín vulgar a las lenguas sustráticas de cada región, separaba cada vez más la lengua del clero, el latín, de aquellas variedades lingüísticas que hablaba el pueblo. De modo que, el rito cristiano más importante, la ceremonia de la misa, comienza a no ser comprendida por los fieles. Es precisamente en este momento que nace el teatro medieval, cuando los sacerdotes o clérigos se ven obligados a ejercer el arte de la representación para hacerles entender el evangelio a los feligreses. Surge entonces el drama litúrgico, que no eran más que pequeños tropos o representaciones escénicas que formaban parte de la misa, de las cuales la más famosa es el Quem quaeritis, que mostraba pasajes de la pasión de Cristo.

En cuanto a la presencia de las unidades aristotélicas en este primer momento, se puede entender la evidencia de cierta unidad de lugar en estos dramas litúrgicos, debido, entre

[6] Cohen, Gustave: La gran claridad de la Edad Media.

otras cosas, a la brevedad de los pasajes. Casi siempre la escena se ubicaba en el espacio del sepulcro de Jesús, o a los pies de la cruz, en la representación de los lamentos de las Tres Marías. Respecto a la unidad de tiempo estos tropos contaban una acción específica dentro de márgenes temporales sincrónicos muy delimitados. Ahora bien, en estos dramas litúrgicos no puede hablarse de unidad de acción, puesto que apenas hay conflicto, fuerzas opuestas y menos aún una trama argumental concentrada u organizada. Estas escenas funcionaban a modo de cuadros ilustrativos del relato bíblico, pero no como una historia estructurada con acciones determinantes.

Hacia el siglo XIII o principios del XIV, el drama litúrgico sale al pórtico y atrios de las Iglesias y luego a las plazas de la ciudad, lo que deviene en un proceso de aburguesamiento y urbanización de la representación, que permite la entrada de elementos laicos y populares. Así, desde ese "trascendentalismo moral y docente"[7] que arguye Menéndez y Pelayo, tiene lugar una ampliación y variedad de temas que ya no son tomados del Evangelio. Aparece así, la otra forma popular del teatro religioso medieval: los milagros, en el que se introducen elementos profanos y escenas cómicas, así como una escenografía que comienza a jugar un importante rol. Esta forma teatral no reconoce las unidades aristotélicas, ya que lejos de buscar la concentración de la acción presenta más bien una tendencia a la amplitud épica y a la extensión en cada una de las fases del acontecimiento. El objetivo que perseguía era contar toda la historia sagrada; de ahí que se ampliara cada vez más hasta terminar en los grandes misterios cíclicos. Los milagros siguen el principio de representación continua, la tendencia a la morosidad, y sacrifican el momento pregnante en favor de la amplitud. Es por esto que niegan la unidad de tiempo, de acción y de lugar, y son entendidos más bien, como dramas de movimiento, en contraste con el drama clásico. El hecho de narrar en la representación todo el relato bíblico, conduce no sólo a una reconvención del sentido

[7] Menéndez y Pelayo, M: Historia de la poesía castellana.

temporal del arte dramático aristotélico, ya que busca la continuidad de los acontecimientos para completar un ciclo que se organiza en una diacronía; sino también supone una negación de la unidad de lugar, puesto que el relato transita por disímiles espacios en que se desarrolla la acción. Por último, los acontecimientos no se ven subordinados a una selección o concentración estructurada que tribute al desarrollo argumental clásico, sino que se busca más bien la extensión y la ampliación como recurso de la épica, e incluso se detiene en digresiones con motivos ejemplarizantes.

Con los milagros, no sólo tiene lugar una adoración de los ídolos representados en las figuras de los santos y los ángeles, lo que pone de relieve un proceso de asimilación de elementos paganos, sino también aparece como deuteragonista el demonio, y con este la presencia del terror. Resulta pertinente detenerse en este aspecto, en cuanto es el elemento que permite el proceso catártico en el espectador. Una vez que el auditórium de los fieles se reconoce en el pecado del personaje, que podía ser un ángel condenado al infierno por la soberbia, o un hombre blasfemo de la palabra cristiana desterrado del paraíso, tiene lugar una suerte de anagnórisis de un mea culpa. Luego, el miedo y el terror que imprimía la figura del demonio o las criaturas del Infierno al dictar los castigos a los condenados, produce la catarsis en el espectador, siempre mediada por el aprendizaje. Sin embargo, pronto esta figura del diablo o el demonio sufre una banalización que deviene en el principio del ridículo y la comicidad, propia de las escenas laicas o profanas. Ejemplo de ello es el “Milagro de Teófilo”, de Rutebeuf en el siglo XII, donde el demonio aparece ridiculizado por la Virgen María. Otro de los textos que gozó de gran popularidad fue el “Milagro de San Nicolás”, de Jean Bodel, del siglo XII, en el que el santo le hace un milagro a un caballero cautivo en Tierra Santa: la restitución de un tesoro robado.

Los Misterios fueron otra forma de teatro sacro medieval, conformados por extensas representaciones de temática religiosa, que pretendían abarcar toda la historia sagrada. Si

bien en la Edad Media no se reconoce la división de obras en actos y escenas, los misterios estaban constituidos por escenas independientes, donde lo espectacular y la suntuosidad eran elementos determinantes para lograr el realismo que se perseguía. Estas piezas trataban de contar toda la historia bíblica desde la creación del mundo hasta el juicio final, por lo que requerían varios días para su representación. Los misterios consistían en treinta, cuarenta y hasta cincuenta dramas separados, que contaban la vida de Jesús como protagonista en su devenir celestial y terrenal. De ahí que, esta forma teatral también constituya una negación de las unidades aristotélicas. Se utilizaba la técnica estática y la móvil, esta última recibía el nombre de *pageants* y consistía en la procesión de cuadros bíblicos o imágenes fijas sobre carretas. Por su parte, la conocida escena simultánea del escenario estático, subdividía el tablado en pequeños locales que indicaban lugares diferentes, y que eran conocidos como *mansions*. De esta forma los actores viajaban de Jerusalén a Paris, y de Galilea a Nazaret. Esta disposición espacial de la escena de representación evidencia la negación absoluta de la unidad de lugar aristotélica. Por otro lado, no se debe dejar de señalar que el escenario se dividía en tres niveles, de acuerdo al eje vertical que regía la cosmovisión medieval: Abajo el Infierno, en el medio la Tierra, y arriba el Paraíso. Entre los misterios más conocidos está el "Misterio de la pasión", de Eustache Marcadé, primera mitad del siglo XV, que abarca toda la vida de Jesús hasta el juicio final. También deben mencionarse los misterios de Jehan Michel y los de Arnould Greban; así como en Inglaterra, los ciclos de misterios de York, Wakefield, Coventry y Chester.

La llegada del Renacimiento está determinada por una serie de rasgos esenciales, entre los que se encuentran el florecimiento del Humanismo, que no sólo coloca al hombre como centro de la cosmovisión filosófica del mundo, sino también establece una ruptura con esa verticalidad del cronotopo medieval, organizado desde la jerarquía como principio. Se puede decir que se empieza a entender la dimensión espacial y temporal del mundo desde

una horizontalidad, que viene a poner en contacto aspectos como lo bajo y lo elevado o sagrado, que en el Medioevo se encontraban separados. Si la Edad Media era teocéntrica, el Renacimiento es antropocéntrico. Se replantea la relación con Dios en un vínculo más directo, sin tantos mediadores entre el hombre y la justicia divina, que deviene en una humanización de la representación. Las guerras entre católicos y protestantes a raíz de la reforma de Martín Lutero, la consolidación de la reforma monetaria, el ascenso y afianzamiento de la burguesía como clase y la instauración de las grandes monarquías, principalmente en Francia e Inglaterra fueron sucesos determinantes en un cambio de pensamiento.

El teatro del Renacimiento que tiene como cimientos un teatro medieval inglés de misterios, milagros y moralidades que tenía una fuerte cosmovisión religiosa y alegórica a lo bíblico, y por otra parte las farsas y comedias, va asumiendo características humanistas y se va laicizando. En este proceso influye la propia Comedia del arte, de la cual recoge personajes del humanismo italiano. Se crea una infraestructura teatral, un mecenazgo de los autores, y el teatro comienza a ser un modo y medio de vida. Un autor como John Lyly, responsable del "eufuismo", o lo que sería un gongorismo en lengua hispana, redondeó los cánones y marcó la pauta para lo que sería el posterior teatro isabelino, cuyo máximo exponente y centro del canon, a decir de Harold Bloom, fue William Shakespeare. Por su parte, Thomas Kyd proporcionó la intriga dramática, el drama intercalado, el desarrollo orgánico de un carácter, el tema de la venganza, la figura del malhechor maquiavélico que domina la escena inglesa y que luego Shakespeare perfeccionó. Por último, Christopher Marlowe, el más importante dramaturgo de la época cuando llega a la escena inglesa el autor de Hamlet, aportó el llamado verso blanco –endecasílabo con acentos marcados- que dominó en el teatro inglés durante décadas.

En cuanto al diseño de la trama, en el drama shakesperiano, se está lejos del respeto a las unidades aristotélicas que habían caracterizado al teatro antiguo. La acción se traslada libremente de un lugar a otro, por lo que no hay unidad de lugar; transcurren en una pieza varios días o incluso años, de modo que no se respeta la unidad de tiempo. En cuanto a la unidad de acción, lo que ocurre en escena no está sólo en función del conflicto trágico: se dan conversaciones, escenas, personajes no exigidos necesariamente por la acción principal. Hay obras en las que la cohesión de los acontecimientos se logra con eficacia y no se afecta la fluidez de la trama; pero en otras puede suceder que la trama que parecía secundaria se imponga sobre la principal, como por ejemplo en "Mucho ruido y pocas nueces"; se puede decir también que en "El mercader de Venecia", el drama de Shylock sobrepasa en intensidad el conflicto amoroso.

En cuanto al postulado teórico aristotélico de la peripecia y el reconocimiento, se debe partir de entender que Shakespeare tiene una cosmovisión del mundo como una estructura ordenada, formada por tramos, como una escala en la que cada ser viviente tiene su tramo. En el punto más alto estaba Dios, el creador y juez; en el más bajo los seres completamente inanimados, y en el centro estaba el hombre, que ocupaba una posición espléndida pero vulnerable, ya que en cualquier momento su naturaleza animal podía llevarle a la degradación, y en caso de librarse de esta tendencia, no lograba escapar del pecado del orgullo, más mortal aún, en cuanto le incitaba a reclamar un sitio más alto que el que le había sido adjudicado, y lo conducía a anteponer su juicio al de Dios.

En el pensamiento renacentista había un orden del universo, un orden de lo político y un orden de lo humano, los tres se encontraban en una relación analógica, lo que ocurría en una esfera tenía su paralelismo en las otras. De ahí que, la introducción del desorden en cualquier punto era una amenaza al equilibrio general. Esta dislocación del orden adquiere una dimensión simbólica en la obra Shakesperiana, expresada en el orden de los elementos

naturales, como por ejemplo en la tormenta o la tempestad, en la locura, en el tópico de la fiesta interrumpida, la embestida de lo prodigioso. Siempre que el orden es respetado, el universo es feliz, sin ser libre de la desdicha, pero iluminado por el amor; pero tan pronto como ese orden se rompiese la crueldad queda suelta. La clave esencial de la vida para el autor inglés, era la jerarquía, la subordinación natural del inferior al superior, y la armonía. La filosofía de la jerarquía y la armonía era analógica; tanto el medioevo como el renacimiento colocan la armonía en el centro. El pensamiento renacentista es analógico y el arte de Shakespeare es múltiple en este sentido[8]. Funciona con paralelismos, analogías, yuxtaposiciones, como en Hamlet por ejemplo, donde la venganza de la muerte del padre se extiende como motivo al personaje de Fortimbrás, y a Laertes. La trama es una masa confusa de motivos interrelacionados.

La fuente de lo trágico o del conflicto dramático no está relacionada con golpes de un destino que caen desde lo alto, como ocurría en el teatro de la Antigüedad; surge, por una parte, de la interacción de caracteres diversos, de complicaciones surgidas del mundo circundante, del contexto histórico-social, y en las que participan también el paisaje, y hasta los espíritus de muertos y seres sobrenaturales. El carácter del héroe está desarrollado con mayor variedad y tiene una repercusión mayor en la plasmación de su destino. En la tragedia antigua, el destino es la trágica trama de acciones presentes dentro de la cual se encuentra el héroe, pero nunca se hace referencia a la historia de la vida del personaje, aparte del conflicto actual, y esto se debe también, a que los temas y personajes están tomados, en su mayoría, de mitos. El margen de variación –incluso en Eurípides- es muy estrecho si se compara con la libertad del teatro isabelino. En las obras de Shakespeare se pone de manifiesto en cada obra la atmósfera particular, las condiciones de vida y la historia anterior de los personajes. Se tienen datos que ayudan a conformar su carácter y su

[8] Wain, John: “Ceguera”. El mundo vivo de Shakespeare, Alianza Editorial, Madrid, 1967.

respuesta al conflicto presente. Por otra parte, el teatro isabelino refleja un mundo mucho más amplio que el de la tragedia clásica: tiene a su disposición todos los países y épocas para fuente de sus temas, entre otras cosas por el ensanchamiento de los horizontes con la llegada del Nuevo Mundo[9].

[9] Auerbach, E: “El príncipe cansado” en Mímesis, Ed. Arte y Literatura, 1986.