

# Bufonería y melancolía en tiempos descoyuntados. Un estudio de *Como gustéis* de W. Shakespeare

Folly and Melancholy in Times Out of Joint.

A Study of W. Shakespeare's *As You Like It*

**Cecilia Mc Donnell**

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Correo electrónico: [ceciliamcd@gmail.com](mailto:ceciliamcd@gmail.com)

 ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4630-673X>



**Resumen:** Tomando como punto de partida la sentencia hamletiana “The time is out of joint”, que parece signar toda la dramaturgia shakesperiana, se llevará a cabo un análisis del contrapunto entre el bufón Touchstone y el melancólico Jaques de *Como gustéis* bajo la hipótesis de que las acciones y expresiones del clown habilitan las críticas que el mundo trastocado precisa para volver a ser considerado un hogar, en contraposición al melancólico que espera que arda el mundo al que percibe como corrupto.

**Palabras clave:** Bufonería, melancolía, tiempo, trastocamiento, Shakespeare.

**Abstract:** Taking as a starting point the Hamletian sentence "The time is out of joint" that seems to mark all Shakespearean dramaturgy, I will carry out an analysis of the counterpoint between the clown Touchstone and the melancholic Jaques in *As You Like It* under the hypothesis that the actions and expressions of the clown enable the criticism that the disrupted world needs to be considered a home again, as opposed to the melancholic who waits for the world he perceives as corrupt to burn.

**Keywords:** Folly, Melancholy, Time, Disruption, Shakespeare.

**Fecha de recepción del artículo:** 26/09/2022    **Fecha de aceptación del artículo:** 04/10/2022

**Para citación de este artículo:** Mc Donnell, Cecilia (2022). Bufonería y melancolía en tiempos descoyuntados. Un estudio de *Como gustéis* de W. Shakespeare. *Anacronismo e Irrupción* 12 (23), 99-124.

Un espectro ronda. Ronda reclamando que se ajusticie al hombre que lo ha conducido a una muerte prematura. Exige que se lo recuerde, que se lo vengue: que se honre su memoria mediante el asesinato de su hermano sin lastimar, en ese acto, a su viuda, a pesar de las veloces nupcias que la han ligado en amoroso lazo con el fratricida. “Recuérdame”, “hónrame”, le pide el espectro a Hamlet. Sabemos que el príncipe no da crédito absoluto al espectro que dice ser su difunto padre: planifica, conversa, razona, procrastina, monologa, organiza una obra teatral, simula locura a lo largo y a lo ancho de cuatro actos hasta concretar, finalmente, lo que el espectro pide. Hamlet, podemos decirlo sin tapujos, es un hombre que no se embarca a un asesinato sin pensarlo dos veces, aunque esa duda resulte el nudo de la tragedia que conduce a la muerte de numerosos personajes. De lo que sí está seguro es que el tiempo en el que vive, que el mundo que habita, que la época que transcurre, todo ello ha perdido su antigua serenidad. Es a propósito de ello que maldice su suerte y el lugar que le ha tocado ocupar en este globo trastornado. Y es, entonces, que se lamenta: “*The time is out of joint*” (1.5.186).

La polisemia de la sentencia hamletiana se ha convertido en un profundo objeto de indagación y crítica. Sea que la consideremos únicamente en su idioma original o que busquemos una traducción que le haga justicia, el sentido de la frase no resulta enteramente transparente. ¿Se refiere “*time*” al *tiempo* que vive, en el que el trabajo de duelo no puede tener lugar, por lo que aparecen fantasmas del pasado y del futuro a asediar su presente dislocado? ¿O al *mundo* que comporta un desarreglo tal de creencias y costumbres que impide una comprensión adecuada de las palabras y su relación con las cosas? ¿O al *tiempo* y el *espacio* de la política en la obra, cuyo desorden se palpa en el trastocamiento de las jerarquías, en la aparición de los espectros que rondan, de las personas que no se entienden y de los tiempos y costumbres que no se respetan? ¿O se trata más bien de una crítica de todo este desorden *en el propio mundo del dramaturgo*? ¿Podrá ser todo esto junto?

En este artículo se partirá de la afirmación de que en la obra shakesperiana encontramos un desorden de todos estos aspectos: del tiempo de la vida y la muerte, del mundo de las palabras y los valores, del espacio y el tiempo de aparición política. Hasta este punto, nobleza obliga, no se expresa nada particularmente novedoso. En efecto, la crítica ha señalado que cada uno de estos aspectos se encuentra dislocado en mayor o menor medida. Aquí se tomará como disparador la hipótesis que Derrida expresó en su *Espectros de Marx* (1998), a saber, que la insistencia de presencias fantasmáticas en la dramaturgia shakesperiana constituye la evidencia de ese trastocamiento del tiempo, de la época, del mundo, del escenario, del espacio de aparición política y del conjunto de valores. En efecto, la presencia de espectros indica que algo está corrompido. No obstante, si se pretende llevar a cabo una lectura crítica en clave filosófico-política (como se hará en lo subsiguiente), no basta con la constatación de este hecho. En otras palabras, si buscamos devenir agentes en la comedia del mundo, es preciso comprender la propia época, pero difícilmente logremos hacerlo si solamente nos contentamos con la verificación de que este escenario común se encuentra desquiciado. Es, en buena medida, lo que le sucede a Hamlet: queda tironeado por el pasado y el futuro, destruyendo en su indecisión a todos sus afectos. Aquí se postulará que la clave para la acción en este desorden que enuncia el príncipe queda expresada, tanto por los espectros que le interesan a Derrida, como por un conjunto de personajes que insiste en aparecer en tragedias, comedias, dramas históricos, romances y obras problemáticas: los bufones. Este dislocamiento no solo queda expresado por ellos, sino que además parecen ser los únicos que se encuentran en sintonía con ese tiempo, comprendiendo mejor que nadie cómo y cuándo actuar, qué decir, a quién y cómo hacerlo.

La bufonería, por supuesto, no es potestad exclusiva de la dramaturgia shakesperiana. De hecho, tiene una larga historia que no se restringe a un período concreto, a una geografía puntual, a una forma de gobierno específica o a

un género literario en particular. Ni siquiera, como se ha pensado en más de una ocasión, es potestad exclusiva del género masculino. Historiadoras de la bufonería como Enid Welsford (1961), Beatrice Otto (2001) y Sandra Billington (2015) se han ocupado de documentarlo en sus investigaciones. Esto no quiere decir, desde ya, que los bufones existan en *todos* los lugares y en *todas* las épocas, sino que no son un producto de ningún tiempo ni de una geografía particular. Lo cierto es que, en el tiempo y geografía concretas en las que William Shakespeare escribió sus obras, la bufonería se encontraba en un momento particularmente próspero. Lo notable es que este florecimiento se dio de la mano de personajes históricos como Robert Armin, William Sommers o Archibald Armstrong y no tanto en la literatura. En palabras de Welsford, “los dramaturgos isabelinos hicieron poco con el *fool*”, aunque en este asunto, como en tantos otros, “Shakespeare escapa a nuestras precipitadas generalizaciones” (1961: 249). En efecto, los personajes bufos que nos presenta el Bardo adoptan un lugar central en sus obras. De manera análoga a los *fools* artificiales que habitaban la Corte de su tiempo, retrata personas de procedencia humilde que buscaban un sustento económico insertándose en el séquito de alguien que ocupaba un alto cargo jerárquico, caracterizadas por ser sumamente astutas, hábiles para hacer juegos de palabras e inventar canciones y que, principalmente, terminaban siendo elegidas por su capacidad de hacer buenas bromas. Envueltas tras un manto de locura simulada, era otorgado a estas personas el permiso de decir sin miramientos todo lo que pensaran que merecía ser escuchado y tenido por cierto (Haikka, 2005: 9-11; Mullini, 1985; Otto, 2001: 97-131). Es en función de esta licencia de decir la verdad que terminaban cumpliendo el papel de consejeros de los altos mandos de una jerarquía. Este papel de bromistas, de juglares, de consejeros y de *truth-tellers*<sup>1</sup> era el que cumplían tanto en la Corte como en el

<sup>1</sup> En otro lugar me he detenido en la característica del bufón como *truth-teller* y, en particular, del nexo que puede establecerse con el concepto de *parrhesía* tal y como lo trabaja Foucault (Mc Donnell, 2020). Hace algunos años, Howard (2006) estudió esta problemática en el caso particular de las obras históricas shakesperianas. Allí, la intérprete considera fundamentales las secciones

teatro shakesperiano que lo representó y estilizó. La licencia de hacer y decir todo lo que quisieran podía ser revocada, desde ya. Cuando esto sucedía, la integridad y la vida de los bufones era puesta en riesgo, aunque ello constituyera una de las pruebas más fehacientes de que aquello sobre lo que se había bromeado era efectivamente cierto.

Lo que se sostendrá a lo largo del presente artículo es que el protagonismo que estos bufones asumen en la dramaturgia shakesperiana se torna necesario en un espacio/tiempo que se encuentra trastornado. Si buscamos comprender el mundo, es preciso prestar especial atención a quienes se encuentran en sintonía con él y, cuando ese escenario se carnavaliza, quedan entronizados los personajes bufos (Bajtín, 1976: 312-14, 335). Para mostrarlo, se analizará la sentencia hamletiana con el objeto de reparar en los alcances de los términos “*time*” y “*out of joint*”, probando, como propone Ingberg, “en qué medida esas riquezas extranjeras [pueden] dilatar el castellano sin romperlo” (2019: 107). Poniendo el foco allí, podrá comprenderse mejor cómo Shakespeare piensa el tiempo, la época, el mundo, el escenario. Siendo este trastocamiento palpable en una tragedia como lo es *Hamlet*, se revisará cómo persiste lo *out of joint* en la otra máscara del teatro (la comedia) y cómo lidian con ese desorden otro melancólico y un bufón. Si el mundo entero se encuentra descoyuntado y la bufonería es lo *out of joint* por definición, entonces lo que los bufones tengan para decir precisa ser estudiado.

bufonescas ya que permiten al dramaturgo poner el foco en la agencia política de los comunes y en los cuestionamientos que hacen al *statu quo*. La autora también indica que, durante la década de 1580 —en la que Shakespeare habría escrito *II Henry VI*—, era común que un personaje bufo cerrara la representación con un baile jocoso. No deja de ser significativo que William Kemp (afamado por ser un gran acróbata, bailarín y actor) habría interpretado el personaje de Jack Cade entre 1594 y 1598. El hecho de que, al final de la representación de una obra tan compleja en términos políticos como *II Henry VI*, uno de los tantos personajes ejecutados volviera a la vida para hacer cabriolas y reírse del destino final que los poderosos tienen reservado para quienes se rebelan, no hace más que abonar a la hipótesis de que el bufón hace carne la disrupción e impide que haya un calmo retorno al orden en el que simplemente se olviden los restos que esa resolución había intentado conjurar y suturar. El bufón, para decirlo de manera más sencilla, nos conmina a hacernos responsables de las decisiones que tomamos y de los órdenes por los que bregamos.

I.

¿A qué apunta, entonces, la citadísima sentencia hamletiana? La traducción más obvia podría ser “el tiempo está descoyuntado”, considerando que “tiempo” resulta el equivalente castellano de “*time*”, y “*out of joint*” referiría, como apuntan Ann Thompson y Neil Taylor, a la metáfora de huesos rotos, fuera de su coyuntura, es decir, “descoyuntado” (2017: 257). Traducción obvia, sí, pero no por ello menos profunda: sostener que el tiempo se encuentra dislocado de su propia coyuntura (algo que tiene en el castellano un vínculo ineludible con la historia) no es una afirmación menor. De hecho, como bien señala Derrida (1998: 32), tan pronto *time* se piensa como temporalidad (como aquello que el tiempo hace posible), se abre el campo para pensarlo como *historia* (como los tiempos que corren, como una época) y como el *mundo* mismo (en cuanto es la propia actualidad la que se encuentra “descoyuntada” y, con ella, todo lo que cae bajo su égida).

*The time is out of joint*, entonces, puede ser interpretado como un desorden, un desajuste, un trastorno del tiempo. Si leemos rápidamente la obra *Hamlet*, es posible detectar que hay tiempos que no se están respetando. El primero que salta a la vista, y que tiene al melancólico príncipe danés sumamente perturbado, es el tiempo de duelo (1.2.143-157). Desde su perspectiva<sup>2</sup>, el tiempo de luto que merecía su padre no fue respetado: apenas un mes después de enviudar –algo que Hamlet resalta cuatro veces en su soliloquio–, su madre ya se había casado con su cuñado. Hasta un animal (“una bestia privada de razón”) habría llorado “por más tiempo” su pérdida. El tiempo está tan fuera

<sup>2</sup> Y probablemente desde el punto de vista del reino en general, considerando *la premura* de Claudio por resolver los problemas pendientes *con tanta prisa*. En 1.2.1-7, el nuevo rey manifiesta la urgencia con la que tienen que ser tratados los problemas que aquejan a Dinamarca en general y a la Corte en particular: como buen político sabe que tiene que apresurarse a poner orden al dislocamiento general, pero su apuro es demasiado evidente y doloroso. También Horacio, cuando se encuentra con Hamlet unas líneas después del primer soliloquio, admite que el funeral de su padre fue demasiado cercano a las bodas de su madre (1.2.175-178).

de sus goznes que hasta los seres irracionales proceden con mayor cautela y prudencia que los gobernantes de un reino. Hay, sin dudas, una sanción moral por parte de Hamlet en la enunciación de su espanto. Podría decirse, siguiendo la traducción al francés de André Gide<sup>3</sup>, que el tiempo ha sido “deshonrado”, pervertido, torcido: se ha dado rienda suelta a la *hybris* que trastoca y tuerce el sentido más arcaico de la justicia como rectitud. Hamlet denuncia, entonces, que vive una época injusta, deshonrosa, en la que las costumbres más estimadas y los valores más fundamentales están pervertidos. El príncipe se percata de que las palabras que ordenaban antaño el mundo en el que vivía (justicia, honor, respeto, fidelidad) han perdido su antigua transparencia. Su época se le antoja corrupta y podrida (Rinesi, 2018: 26).

Además, este tiempo resulta anacrónico consigo mismo porque se encuentra asediado por fantasmas del pasado y espectros del futuro (Derrida, 1998: 17-25; Rinesi, 2018: 23). El fantasma del difunto rey hace su aparición al comienzo de la obra con el objeto de que su hijo venga su muerte sin perjudicar, en esa acción, a su madre. Se trata de la exigencia por parte de los valores del pasado deshonrado de ser ponderados y respetados tal y como lo exige la tradición. Pero, a su vez, ronda durante toda la obra la presencia del espectro de Fortimbrás, cuya invasión es inminente y aqueja continuamente a Claudio: es, a fin de cuentas, quien vendrá a poner fin a la tragedia y a inaugurar una nueva época racional y positiva alejada de los valores honoríficos que signaban la

<sup>3</sup> Recuperado por Derrida (1998: 33). Al respecto, resulta interesante señalar que esta traducción de Gide (*cette époque est deshonorée*) es la que aparece en la colección de “La Pléiade” de Gallimard de 1959. Lo cierto es que, para ese momento, el traductor ya llevaba muerto 8 años y no hay registro de que la haya aprobado. Las versiones que sí autorizó Gide son *l'époque est disloquée* [dislocada] en 1922, *cette époque est dévergondée* [corrompida, viciada, podrida] en 1945 y *cette époque est désordonnée* [desordenada] en 1946 y luego reimpresa en 1947 y 1949. Si bien el sentido moral de *deshonorée* encuentra ciertos ecos en la versión de 1945, lo cierto es que el trabajo que Derrida realiza sobre esta traducción en *Espectros de Marx* bien puede deberse a un equívoco en la lectura del filósofo argelino, a un error de tipeo o, quien sabe, a una astucia editorial. Sea como fuera, este paso de comedia devenido en reflexión filosófica no deja de invitar a seguir pensando: lo haya querido Gide o no, lo cierto es que la sentencia hamletiana efectivamente puede leerse con un tono moral. Agradezco enormemente a Eduardo Rinesi por indicarme este precioso entresijo que trabaja con la colega Antonia García Castro desde hace algunos años ya.

cosmovisión del contexto hamletiano<sup>4</sup>. El mundo (que también, recordemos, es *the time*) en el que vive el príncipe Hamlet está tironeado entre dos universos de valores, entre dos figuras espectrales que asedian exigiendo su reconocimiento. No es por nada que Derrida advierte que el asedio “es histórico, cierto, pero no *data*, no se fecha dócilmente en la cadena de los presentes, día tras día, según el orden instituido de y por un calendario” (1998: 18). Los fantasmas se desplazan con el movimiento de la historia exigiendo su reconocimiento y su inclusión en el tiempo y en el mundo de los vivos. *Time*, entonces, que se encuentra descoyuntado, dislocado, deshonorado, asediado por el pasado y el futuro; *time* en el que los tiempos no se respetan, las costumbres no se guardan. Se trata de un tiempo (un mundo) trágico en el que las respuestas de la política han llegado demasiado tarde o demasiado temprano para conjurar la sucesión escandida de masacres que espera a los personajes a lo largo de la obra.

Pero además de este desorden del tiempo, historia y mundo “exterior”, Hamlet le dice al espectro de su padre que lo recordará “mientras la memoria tenga un sitio [*seat*] / en este globo trastornado [*distracted globe*]” (1.5.96-97). Encontramos, nuevamente, el señalamiento de *algo más* que está dislocado. ¿A qué se refiere Hamlet con esta expresión? Thompson y Taylor indican tres significados posibles sumamente interesantes: que el príncipe recordará a su padre en tanto y en cuanto (1) su memoria tenga algún poder sobre su *shattered frame* (enseguida veremos cómo podría volcarse esta expresión al castellano); (2) la memoria (en general) constituya una fuerza en este mundo [*globe*] desordenado; (3) se pueda encontrar un sitio [*seat*] en este teatro trastornado llamado *The Globe* (2017: 249). Estos dos últimos sentidos siguen haciendo referencia a cierto mundo “exterior”: ya sea en el teatro del mundo o en el tablado, en ambos casos puede detectarse un desorden. Aun así, la formulación no deja de ser interesante. El sentido (3) es casi un chiste: ¿cómo podrá recordar

<sup>4</sup> Me he ocupado de algunas de estas tensiones en Mc Donnell (2017), en particular en la segunda sección.



el personaje Hamlet a su padre si no se puede asistir (*find a seat*) al tablado en el que se representa la obra? Si todo el mundo ha devenido un escenario (“*All the world is a stage*” [2.7.142] sostiene el melancólico Jaques en *As you like it*), es preciso que, además de los actores, existan espectadores que contemplen, piensen y vivan la obra representada. Dicho de otro modo, ¿qué sentido tiene una obra teatral si no hay nadie allí para verla? ¿Qué sentido tiene el tablado, la historia, el mundo, el tiempo, si no hay sujetos que actúen, observen, piensen, en suma, *encuentren su sitio* en el teatro del mundo?

Si se considera el sentido (2), Hamlet nos advierte el problema del olvido y las peligrosas consecuencias que este tiene en las relaciones sociales y políticas. ¿Qué sucede –podríamos preguntarnos– cuando el olvido comienza a estructurar nuestras relaciones? ¿Qué tipo de vínculos familiares (y) políticos pueden construirse desde el olvido? ¿Cómo se puede volver a pensar en un ordenado cuerpo político que opere desde la legitimidad cuando ronda el espectro de la usurpación? La relevancia política de la memoria como elemento estructurante de un mundo diferente al conocido aparece aquí con toda su potencia. El príncipe Hamlet parece percatarse de que la racionalidad moderna en ciernes se ocupará de dar una transparente explicación pretendidamente lógica a lo que está sucediendo, borrando (*olvidando*) la violencia que signa la tragedia. La naciente historia que se escriba a partir del momento de la llegada del nuevo monarca precisa un origen racional, medible y pacificado que dé paso al mejor de los mundos posibles<sup>5</sup>. Pero no nos adelantemos. Lo que interesa aquí es la advertencia hamletiana de que podrá recordar a su padre, y en particular su asesinato y la usurpación del trono, en tanto y en cuanto la memoria siga

<sup>5</sup>Aquí resulta indiferente si la fórmula corresponde a un optimismo leibniziano o a un pesimismo schopenhaueriano. La cuestión es que *hay* un sentido, que existe algo que nos permite comprender al mundo. De este modo, mientras se esté afirmando la posibilidad de *conocer* al mundo, de darle orden y significación, el apartamiento de una visión trágica del mundo se torna evidente debido a que los filósofos trágicos (o ‘terroristas’ como prefiere llamarlos Clément Rosset) no tienen una ‘visión del mundo’, sino que son incapaces de ver el mundo ya que este no ha sido constituido de una vez y para siempre. No hay, *no puede haber*, orden (Rosset, 2013: 18-24). La nueva época racional que seguirá al período shakesperiano necesitará ser anti-trágica.

constituyendo una fuerza en el mundo. ¿Pero cómo –debemos preguntarnos– puede conformarse como fuerza activa allí donde *the globe/the time* se encuentran desordenados?

El sentido (1) hace referencia a la memoria de Hamlet, dando a entender que *the globe* es, nada más y nada menos, su propia cabeza. Ya ha sido estudiado muy cuidadosamente cómo pervive en el interior del príncipe (y, en general, de muchísimos personajes de la obra shakesperiana<sup>6</sup>) una lucha de valores, fuerzas y significados; lucha que termina siempre en una pérdida, en el reconocimiento de que toda decisión implica dejar algo afuera del *shattered frame*. Resulta particularmente interesante esta traducción al inglés moderno del original *distracted globe*. El término *shattered* refiere a algo que ha sido conmocionado y trastocado, pero, a su vez, *to shat something* comporta un sentido más fuerte dado que nombra algo que es destrozado completamente y se usa, en particular, para referirse a la destrucción de creencias, sentimientos o esperanzas de una persona o grupo de personas. A su vez, *frame* refiere por lo general a una estructura, un “marco”, que, en el caso de los seres humanos y los animales, nombra el cuerpo.

<sup>6</sup> Heller (2002: 15-31) indica que los personajes que Shakespeare construye en sus obras nunca están acabados de una vez y para siempre: pueden elevarse o caer en términos de grandeza, moral, como personajes históricos o políticos, e incluso pueden quedar alienados de sí mismos. Este es uno de los motivos por los cuales *the time is out of joint*: los actores no terminan de entender lo que hacen o dejan de hacer ellos mismos o sus congéneres, como tampoco las posibles consecuencias de tales actos. Esto no implica que no haya racionalidad en sus elecciones o que sean completamente irracionales, sino que racionalidad e irracionalidad resultan profundamente heterogéneas, lo que provoca que todo gesto, expresión o acción puedan resultar al mismo tiempo racionales e irracionales. Por supuesto, esta afirmación no vale para todos los personajes de la dramaturgia shakesperiana: Horacio en la obra que aquí nos ocupa u Octavio en *Julius Caesar* y *Antony and Cleopatra* son personajes de los que podemos esperar pocas sorpresas. Podemos saber con anticipación qué es lo que van a decir o hacer. Si todos los personajes fueran como ellos, no tendríamos tragedias o comedias, sino historias detectivescas en las que existen hechos contrastables a partir de los que es posible deducir la mejor resolución a un problema. En contraposición a ello, en la dramaturgia shakesperiana encontramos que los personajes centrales y más interesantes nos muestran que si bien lo que “realmente” sucedió es importante tanto para los personajes como para el propio dramaturgo, eso “real” no es un hecho, sino un espacio que permite interpretaciones diversas. Por lo general, toman por verdadero lo que desean que sea verdadero (el caso de Othello aquí resulta paradigmático). Según Heller, Hamlet es el único personaje en la dramaturgia shakesperiana que busca toda la verdad o la verdad libre de interpretación. Este absolutismo intelectual es tan absurdo como la necesidad de Othello.

Pero *frame*, además, puede indicar una serie de ideas generales que funcionan como el fundamento o la estructura de una época, de un tiempo, de un sistema de creencias. ¿Podrá Hamlet recordar adecuadamente a su padre si su *frame/globe* ha sido conmovido, trastocado, destrozado?

## II.

Expresémoslo en términos más generales: ¿cómo puede actuarse en un escenario en el que todo ha dejado de tener su antiguo sentido y significado? Este hecho es el que perturba las reflexiones del príncipe danés y es el problema que aqueja a toda la dramaturgia shakesperiana: ¿cómo es posible volver a actuar en un escenario trastocado? ¿Qué sentido es preciso darle al mundo, las acciones, los actores y sus expresiones? En este contexto, ¿cómo no van a aparecer espectros que buscan con todas sus fuerzas defender un pasado que reconocen valioso? Derrida tiene razón: la presencia de la fantasmagoría indica que algo no funciona bien. Pero, como se decía líneas más arriba, cuando nos abocamos a un estudio filosófico-político no podemos contentarnos con la constatación de este hecho debido a que, inmediatamente después de cotejarlo, nos aqueja la pregunta práctica por excelencia: ¿qué hacer? El mundo está descoyuntado, sí. ¿Pero cómo podemos actuar, devenir agentes, en este contexto? ¿Cómo podemos evitar la sucesión escandida de masacres? Es ante estas preguntas que resulta fundamental la aparición de los bufones.

Ya me he dedicado en otro lugar de revisar el accionar de los bufones en una tragedia tan desgarradora como lo es *King Lear* (Mc Donnell, 2020). Allí sostengo que estos personajes arrojan claves de acción interesantísimas que no son escuchadas en el marco de las tragedias. Tal vez, si Lear hubiera prestado atención a las advertencias de su *fool* en el primer acto, la obra habría devenido una comedia con sendas bodas y los castigos que Goneril, Regan y Edmund merecían por su villanía. Quizás, si los sepultureros en *Hamlet* hubieran hecho una aparición más temprana, si Yorick hubiera estado vivo o si la compañía de

trágicos que ejecuta la obra dentro de la obra hubiera sido de cómicos<sup>7</sup>, el desenlace habría sido distinto. Aquí, la apuesta será poner a prueba tal especulación. Es decir, en las líneas subsiguientes se examinará la agencia de la bufonería en una comedia para saber si, efectivamente, habilita relaciones menos sacrificiales y abre el campo a acciones que parecen estar vedadas en las tragedias. Tal y como ha remarcado Linda Bamber, el foco de las comedias no está puesto en la búsqueda de la identidad por parte del héroe (algo típico de la tragedia), por lo que la catástrofe que suele ligarse a tal exploración puede ser evitada. El acento, en cambio, recae en los juegos y diversiones que perturban el orden social, en donde nuevas alternativas de relaciones son formuladas e imaginadas, y en cuyo marco la diferencia encuentra un rol protagónico (1982: 27). Sabemos, por supuesto, que estas obras “terminan bien” (o, al menos, así resulta para todos aquellos personajes con los que no tenemos inconvenientes para empatizar). Pero, para llegar a ese feliz desenlace, es preciso desanudar una serie de enredos que, como ya supo advertirnos Hamlet, provocan que *the time* esté *out of joint*.

Veamos qué sucede en la preciosa comedia *As you like it* [1599]. El escenario resulta familiar a la problemática de la soledad tan mentada en los siglos XVI y XVII. Cada personaje, tarde o temprano, se suma a la escena pastoral del bosque de Arden que parece comportar ciertos caracteres mágicos que afectan a quienes lo visitan y les permite ver el mundo desde otra perspectiva. Este escenario es como un personaje más que incide en el desarrollo de la acción, sorteando los avatares que la Fortuna había impuesto a los integrantes de la Corte. El argumento de la obra es conocido: un villano (el Duque Frederick)

<sup>7</sup> Esta es la apuesta que actualmente se está desarrollando en la versión “¡Maten a Hamlet!” dirigida por Sebastián Irigo y actuada por el grupo de teatro Los Macocos (Buenos Aires, Argentina). Un grupo de cómicos (que se hace pasar por los trágicos que habían sido invitados por Hamlet) acude al castillo en búsqueda de Yorick, el bufón de la Corte que resulta ser el tío de uno de los actores. En el momento en el que arriban, se enteran de la muerte del bufón, pero su espectro aparece para exigir venganza y les ordena que maten al (recientemente difunto) rey Hamlet sin saber que ya ha sido asesinado. El resultado de la obra es realmente hilarante.

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

Como se adelantó, el foco estará puesto en un personaje particular y su doble espejado: el bufón y el melancólico. Touchstone es denominado *clown*<sup>8</sup> en la lista de personajes y, al respecto, Michael Hattaway (Shakespeare, 2015: 87) remarca que el hecho de que se indique en 2.4.0 que “Touchstone” es un alias señala que es el nombre que el bufón adopta en el bosque de Arden, del mismo modo que Rosalind pasa a llamarse Ganymede y Celia, Aliena. La cuestión de los nombres no es un asunto menor. El alias adoptado por Celia puede ser traducido como “lo otro, lo extraño”, que es justamente lo que cada uno de los personajes conocerá en el contexto del bosque de Arden. Ganymede, a su vez, refiere a un personaje griego adoptado por la mitología romana raptado por Júpiter, quien lo

<sup>8</sup> No se detallarán las diferencias que existen entre el *fool* y el *clown*. En términos generales, en el marco de la dramaturgia shakesperiana podemos hallar dos tipos de bufones artificiales: el *fool*, caracterizado por ser astuto, observador, cuidadoso y estratégico en su accionar, agudo en sus reflexiones, capaz de ayudar a mitigar la melancolía a riesgo de caer él mismo en ella provocando su anulación (el caso del *fool* de Lear es paradigmático); y el *clown* que, por lo general, es más torpe y terrenal, muy ingenioso en los dobles sentidos y en la corrupción de las palabras, contribuye a degradar y carnavalizar todo lo que se pretende puro y elevado. El *fool* nos eleva, el *clown* quiere que volvamos a poner los pies sobre la tierra. De cualquier modo, es preciso señalar que esta diferencia es, a los efectos del presente artículo, una sutileza cuyo desarrollo no modifica lo estudiado a continuación. Como todo en Shakespeare, la clasificación y encasillamiento de los personajes está lejos de ser fijo: en términos generales, Touchstone es, efectivamente, un *clown*, aunque ello no cancela que comparta muchas de las características propias de los *fools*. Estas precisiones serán objeto de estudios futuros; aquí se tomarán los términos *fool* y *clown* de manera indiferenciada.

hizo su amante y el copero de los dioses. Por lo general, se lo consideraba símbolo de la androginia y de las relaciones homoeróticas<sup>9</sup>, que es, a fin de cuentas, lo que tendrá con Orlando hasta que debe su verdadera identidad (Hattaway, 2015: 39). Por su parte, Touchstone puede ser traducido como “piedra de toque”, i.e. una piedra que se utiliza para conocer y probar la pureza de un material. Este dato resulta interesante ya que probablemente Shakespeare esté indicando que en las conversaciones con este bufón se pone a prueba la veracidad con la que actúan el resto de los personajes. Uno de los problemas, entonces, que veremos que se presentará es el de la identidad y el de la fusión entre apariencia y realidad, como suele ser habitual en las comedias del Bardo (Wain, 1964: 94).

El problema del sentido de las palabras, la verdad de lo que se enuncia y el valor de los juramentos es, sin duda alguna, otro de los temas recurrentes de la obra. La conversación que Celia, Rosalind y Touchstone mantienen en 1.2 es una muestra de lo que veremos a lo largo de la obra: el clima de época (*the time*) se

<sup>9</sup> Este travestismo típico de la comedia tiene, en Shakespeare, una complejidad propia. Otros autores de la época, como John Lily, lo usaban para mostrar solamente las consecuencias del amor no correspondido (o antinatural, dentro de los parámetros del período). Los problemas acarreados por este tipo de enredos se resolvían con algún *Deus ex machina*, como transformar en varón a alguna de las dos mujeres implicadas. De este modo, se resolvía esta tensión en el binarismo heteronormativo con un elemento externo a la obra. En el caso de Shakespeare, encontramos que quienes se disfrazan del sexo contrario, nunca renuncian a su condición original, por lo que la frustración y el absurdo se incorporan al complejo de sentimientos que se despliega a partir de la revelación del verdadero sexo (Dillon, 2004: 53). Cierto es que, en el caso de la comedia que analizaremos a continuación, la aparición del dios Himeneo al final viene a cristalizar el momento de los casamientos típicos de la comedia. De todos modos, son los personajes quienes llegan a resolver por su propia cuenta los enredos. Rosalind termina despojándose de sus vestimentas varoniles, pero ello no anula que Orlando haya estado seduciéndola en su condición de varón, ni que Phebe se haya enamorado de otra mujer (vestida de varón). Más bien, parece que terminan aceptando el desenlace complejizando los pliegues de cada personaje sin resolver las contradicciones que los signan. Bamber tiene razón al decir que lo que ella denomina un “retorno a la vida diaria” luego de sendas “vacaciones” incorpora dialécticamente un conjunto de fuerzas que ya no pueden ser ignoradas después de su aparición en la escena idílica (1982: 29-30). No obstante, coincido con Tronicke en el señalamiento de que la diferencia sexual que Bamber estipula como fija (en términos de que las masculinidades son la identidad y las feminidades, la diferencia) resulta, cuanto menos, anacrónica. Siguiendo el criterio de equilibrio de humores típico de la época, la diferencia entre lo masculino y lo femenino es de grado y no de especie (2018: 12). Esta escala permite que el uso del grotesco resulte tan accesible en la época de Shakespeare. Para profundizar sobre la concepción del cuerpo en el período puede consultarse el estudio de Thomas Laqueur (1994); sobre el tema del grotesco, Susan Snyder (2019, especialmente pp. 159-168) y los clásicos estudios de Mijaíl Bajtín sobre el carnaval (1976, 2003).

manifiesta en el hecho de que incluso aquellos que son considerados caballeros toman juramentos falsos por cosas sin sentido. De este modo, el incumplimiento de las promesas no implica perjurio, debido a que las personas juran sobre la base de cosas inexistentes. En esta conversación, en la que el *clown* se burla de la Corte poniendo en duda los valores que simulan tener las personas que la habitan, se despierta la amenaza de azote por parte de Celia. Ella, no obstante, asiente cuando Touchstone reflexiona que da “mayor lástima que los tontos [*fools*] no puedan hablar sabiamente de lo que los sabios hacen tontamente”. Ella responde alegando que “desde que el poco ingenio que tienen los tontos fue silenciado, la poca tontería que tienen los sabios hace grandes exhibiciones” (1.2.68-72). Cuando reina la tiranía, cuando quien ejerce el poder no tolera tener a su alrededor alguien que señala sus flaquezas e inconsistencias, *fools* y *clowns* son silenciados. Cuando eso sucede, el ingenio comienza a perder espacios de aparición y la necedad de los poderosos (que son quienes se han arrogado el puesto de personas sabias) se apropia de todo. No obstante, como expresa Feste en *Twelfth Night*, es preferible un *fool* ingenioso que un ingenio tonto (1.5.34): estos últimos son los que provocan que un tiempo fuera de quicio esté, además, podrido y deshonorado. La palabra dada pierde por completo su valor cuando quien se erige como supremo hermeneuta muda su juicio de manera absolutamente arbitraria. Esto es, efectivamente, lo que encontramos en esta obra: Frederick decide echar a Rosalind luego de haberla acogido en su casa, destierra a Orlando después de que derrotara a su campeón Charles, y a Oliver tras culparlo de la desaparición de su hermano menor.

Es preciso recordar que el bufón que aquí nos ocupa, quien huye con Celia y Rosalind al peligrar la vida de esta última, tiene un doble espejado: Lord Jaques, un cortesano del Duque mayor que queda exiliado con él. Ambos ven la realidad que los circunda con un ojo crítico y, “aunque individualmente divididos en sí mismos, el *fool* y el melancólico son como dos mitades de un solo yo que parecen complementarse mutuamente” (Dillon, 1981: 104). Las burlas y parodias,

los tonos irónicos y las imitaciones se constituyen como armas que le permiten tanto al bufón como al melancólico hacer frente a las hipocresías a nivel social y político. El hecho de que se erijan como *outsiders* les permite tomar la perspectiva necesaria para detectar lo caricaturesco, lo impostado y lo artificial de la vida en el interior de la obra y de la Corte en general. De este modo, aunque parezcan impotentes, asumen en realidad un papel indispensable, que va desde llevar a cabo una crítica de la organización social comenzando por la Corte misma, pasando por un cuestionamiento del ideal y la moda de la vida contemplativa y solitaria del siglo XVII, hasta devolver una cierta armonía a un orden descoyuntado (McLeish y Unwin, 2014: 84-88).

Nos encontramos, entonces, ante un mundo dislocado que, lejos de derivar en un desarreglo extremo que culmina en la muerte de la mayor parte de los personajes (como hemos visto que sucede en una coyuntura trágica), puede ser detectado y denunciado por personajes que se encuentran *ellos mismos* “fuera de quicio”. En esta especie de mágico escenario en el que transcurre la comedia, las jerarquías están trastocadas y los roles confundidos. Touchstone sigue ejerciendo el papel de bufón de la Corte sin Corte, Rosalind se viste de varón para ayudar a Orlando a olvidarla, Silvio se enamora de una mujer que está enamorada de otra mujer disfrazada de varón, Orlando salva la vida del hermano que buscaba matarlo, Lord Jaques abandona su lugar de cortesano y se transforma, *de facto* pero no *de jure*, en *fool*. Es él, precisamente, el que señala el carácter teatral de la vida humana en su monólogo sobre las siete edades del hombre: se interpretan varios papeles en una sola vida y terminan todos, a pesar de ello, en el absoluto olvido (2.7.139-166)<sup>10</sup>. ¿Será cierto esto que enuncia el melancólico? ¿Estarán todas las almas condenadas al olvido? (retomando una pregunta del

<sup>10</sup> Según Sennett, el hecho de que aún no pueda diferenciarse la naturaleza humana de los actos que mujeres y hombres llevan a cabo (transformación que logrará tener lugar ya entrado el siglo XVII), provoca que la metáfora del *theatrum mundi* en el teatro isabelino suela estar acompañada por un velo de pesimismo (1978: 110). En efecto, este es el caso del melancólico Jaques: encuentra en la pervivencia de ciertos actos humanos las razones suficientes para condenar a la condición humana en su conjunto.



punto anterior: ¿cómo podría el príncipe Hamlet recordar a su padre si Jaques tiene razón?). Desde la perspectiva del melancólico, cada quien cumple su papel en la comedia del mundo sin percatarse de que vive una historia extraña y accidentada. En un mundo, repetamos, *out of joint*. Y como bien había advertido el astuto Edmund en *King Lear*, “son los hombres como es su época” (5.3.32).

Ahora bien, si pretendemos comprender el contrapunto entre Touchstone y Jaques, resulta preciso recordar que sus caracteres estaban definidos en la medicina premoderna por la teoría de los humores que hunde sus raíces en la Antigüedad<sup>11</sup>. Ya en su *Problema XXX*, Aristóteles había explicado que, siendo fría la bilis negra, si estaba en exceso, podía provocar sopor y abatimiento; pero si se calentaba demasiado, podía producir alegría acompañada de cantos y extravíos. Estos casos podían ser esporádicos o formar parte del temperamento natural de algunas personas, y, dependiendo de la forma en que se dispusiera la mezcla humoral, podía producir personalidades enfermizas o excepcionales. Este último es el caso de los sabios, los filósofos y los políticos. Pero si el exceso se ubicaba cerca del intelecto, podía provocar locura y posesión divina (953a10-954b30). El bufón puede ser ubicado en esta última situación, con la peculiaridad de ser lo suficientemente maleable como para hacer uso de su astucia de manera

<sup>11</sup> Esta polaridad es trabajada en profundidad por Pollock (2003) poniendo el foco en la cuestión del humor. Era un tema recurrente en la época. Como casos paradigmáticos pueden revisarse el ensayo L del primer tomo de *Ensayos* de Michel de Montaigne [1580], *Treatise on Melancholy* [1586] de Timothy Bright, el poema *A Shadow of Night* [1594] de George Chapman, *A Discourse of a Disease called the Suffocation of the Mother* [1603] en el que Edward Jorden le da un nombre a la melancolía femenina (hasta ese momento considerada un padecimiento masculino), *The Anatomy of Melancholy* [1621] en el que Burton identifica a la melancolía como un padecimiento que la humanidad sufre en su conjunto y *Erōtomania or A treatise discoursing of the essence, causes, symptomes, prognosticks, and cure of love, or erotique melancholy* [1623] en el que Jacques Ferrand continúa los pasos marcados por Jorden. Como puede verse ya por la elección de los títulos, el padecimiento de la melancolía comenzó a delinarse con más claridad a medida que fue avanzando el siglo XVII con el objeto de diagnosticar, tratar y curar el padecimiento cuando fuera posible. Muy probablemente esta fascinación del período por la melancolía contribuyó a establecer dos cosmovisiones –como una enfermedad social o como un problema individual– que hallaron “remedios” más o menos punitivos a este padecimiento. A su vez, la lectura de la melancolía como una cuestión puramente individual o física comporta alcances y límites distintos a nivel político que si es pensada como una suerte de epidemia social. Agradezco a uno de mis evaluadores anónimos por señalar este contrapunto que, sin duda alguna, se convertirá en objeto de futuras investigaciones.

estratégica. Especularmente, entonces, el bufón comporta un exceso fogoso y el melancólico uno frío de atrabilis. Es por este motivo que el bufón puede reírse del mundo y el melancólico solo puede lamentarse, encubierto tras un velo de pesimismo y abatimiento. Los dos tipos describen y piensan al mundo desde un espacio (*a seat*) que no termina de “encajar” en ningún lado: el bufón porque no pertenece, propiamente hablando, a ningún lugar; el melancólico porque ha decidido apartarse de un mundo que percibe como corrupto. Esa distancia, a su vez, es lo que les permite tomar perspectiva y enunciar verdades indigentes<sup>12</sup>. Como puede verse, se trata de figuras que se solapan y, en ocasiones, hasta pueden llegar a confundirse. De todos modos, el accionar del bufón no está destinado a convertir en impotentes a sus congéneres. El melancólico, por otra parte, se enmarca mejor en lo que Rosset llamó terroristas (2013: 18-24): no encuentra sentido a un mundo que percibe como putrefacto. El único curso de acción parece ser el ostracismo o el suicidio<sup>13</sup>: su exceso de atrabilis fría le impide llegar a reírse del mundo y solo percibe las críticas como formas de moralización. Además, es incapaz de entender el lugar que ocupa en el mundo, autopercibiéndose como una figura sumamente elevada. El bufón, en cambio, es perfectamente consciente de que es el personaje más bajo de toda la comitiva.

La hipocresía propia del melancólico no pasará desapercibida (2.7.1-61). El Duque advierte el peligro que implica que el melancólico se halle en armonía con el mundo: es un indicador de que existe una discordancia que impera en su tiempo<sup>14</sup>. Lo cierto es que, efectivamente, Jaques ha encontrado su lugar (su *seat*) en esta comedia: exiliado en el bosque de Arden, donde permanecerá incluso cuando el resto de la compañía decida volver a la Corte con el restablecimiento

<sup>12</sup> Tomo esta expresión de Starobinski (2007: 86-88).

<sup>13</sup> El suicidio entendido no como acción política, sino como forma de eludir el mundo. Resulta precisa esta aclaración, considerando la numerosa bibliografía que comenzó a circular en los últimos años relativa al problema del suicidio femenino en Shakespeare como forma de acción política. Al respecto pueden revisarse los textos de Tronicke (2018), Padilla (2021) y Rinesi (2021).

<sup>14</sup> En este sentido, podemos decir que el melancólico Hamlet simula locura para estar en armonía con su mundo descoyuntado, pero su desgracia es habitar una tragedia.

del orden y las jerarquías. Si hay gente que está fuera de su sitio, es toda la comitiva de la que Jaques no es, en realidad, parte: no “encaja” en ella. Cuando el melancólico se topa con Touchstone, se muestra sumamente entusiasmado y expresa su deseo de devenir *fool*. Aparentemente, durante este encuentro, pudo escuchar al bufón hacer una serie de reflexiones en torno al tiempo que lo llevaron a formular su monólogo de las siete edades. El chiste de todo este asunto es que, allí donde Jaques lee una moralización del mundo, Touchstone parece estar burlándose de él. Como sostiene Hattaway en las anotaciones de la edición de Cambridge, el pasaje que el melancólico reproduce y atribuye al bufón está plagado de dobles sentidos sexuales. Touchstone, como buen *clown*, se está ocupando de degradar la percepción del melancólico y éste, demasiado inmerso en sí mismo, se pierde la humorada.

Lo que Jaques sí percibe y entiende perfectamente es que la libertad de palabra que tienen los bufones es envidiable: pueden hablar de lo que quieran, del modo que les parezca más adecuado a quienes crean oportuno y con absoluta libertad. Lo que la bufonería expresa no puede herir a nadie o, al menos, nadie desearía mostrarse herido por lo que dice un *fool* o un *clown*, ya que eso indicaría que es cierto aquello de lo que es objeto de burla (nuestras hipocresías, debilidades, inseguridades, vergüenzas). Jaques considera que llevar a cabo esta serie de denuncias es una forma de purgar el infectado, deshonorado, desordenado, podrido mundo. Pero el melancólico se olvida de que, tal vez a su pesar, es parte de ese mundo y se encuentra en armonía con él. El Duque supo señalarlo antes de su llegada y luego de la larga perorata que el melancólico lanza en contra de este tan mentado mundo (2.7.64-69). He aquí la diferencia sustancial entre el bufón y el melancólico: el bufón *se sabe* bajo, ruin e, incluso, en ocasiones perverso y malevolente, y *no lo oculta*. El bufón sabe que es de baja estofa. El melancólico no. Cree que el mundo está podrido, pero pretende ser más elevado que ese mundo al que denuncia. Si bien el bufón puede, por momentos, devenir melancólico cuando el desajuste del mundo resulta tan extremo que no parece

haber vuelta atrás (recuérdese el bufón de Lear), reconoce en ese momento su límite y se retira: ya no tiene más nada que hacer. El melancólico, especularmente, lo que no tolera es que el mundo vuelva a sus goznes, por lo que se siente obligado a exiliarse a sí mismo cuando cierta armonía ha retornado. El bufón busca un mundo al que podamos pensar como nuestro hogar; el melancólico ha perdido toda esperanza y quiere ver a ese mundo arder.

Es cierto que la bufonería no termina de encajar en ningún lado. Al comienzo del acto tercero, Touchstone nos hace saber que no puede sentirse cómodo ni en el bosque ni en la Corte: “[la vida de pastor] en cuanto es en el campo, me place mucho; pero en cuanto no es en la corte, es tediosa. En tanto es una vida frugal, cuadra bien a mi humor; pero en tanto no hay en ella más abundancia, va muy en contra de mi estómago” (3.3.7-9)<sup>15</sup>. A continuación, cuando Corin –un pastor del bosque de Arden– intenta explicar que la Corte parece un lugar demasiado elevado como para compararla con la simple vida campestre, el bufón se ocupa de hacer una sostenida degradación de aquélla que culmina en una cruda equiparación entre las dos formas de vida, que no hacen más que entregar corderitas a viejos carneros cornudos y depender, para su continuidad y sustento, de un conjunto de alcahuetes y de una serie de emparejamientos (3.3.57-62). El *clown* degrada el mundo, materializa todo lo que se pretende elevado y etéreo, y hasta llega a parodiar, en su romance con Audrey, algo que en la propia época de Shakespeare se presenta como idílico: el amor pastoral y romántico. El *clown* y todo lo que toca con su astucia cae con una fuerza gravitatoria exagerada y nos conmina a reconsiderar qué es lo auténtico en cada uno de nosotros, a repensar nuestras identidades, nuestro uso de las palabras y las estructuras que consideramos firmes. Así y todo, es apreciado

<sup>15</sup> Es preciso aclarar que estoy siguiendo la división del Quarto y no la del Primer Folio. Si bien esta división escénica no está indicada en el Folio, lo cierto es que, con la partida de Orlando del escenario, este queda vacío y, considerando su referencia a la luna, parece quedar indicado un interludio nocturno que separa ese momento con el que sigue a continuación con la conversación entre Touchstone y Corin.

incluso por el eslabón más alto (y legítimo) de la jerarquía. El Duque mayor, que astutamente había podido distinguir lo que define al melancólico, reconoce asimismo lo que caracteriza al bufón: “usa su tontera [*folly*] como un cazador el caballo que lo encubre, y por debajo de esa presentación dispara su ingenio” (5.4.91-92). Debajo de la máscara de la locura, encontramos el ingenio que pone a prueba el valor de cada personaje.

Es sabido que Jaques finalmente apuesta por la soledad. Si le interesa la compañía del nuevo y renovado Duque Fredrick es porque la repentina conversión a la vida religiosa y el abandono de la pompa de la Corte le llaman la atención, pudiendo oír y tal vez hasta aprender algo de él. Jaques, con su melancólica soledad, viene a traer caos en un mundo finalmente ordenado (orden precario, sí, pero habilitado por la comedia que requiere que el desenlace sea beneficioso para los personajes con los que tendemos a identificarnos). Él, a lo largo de la obra, se percató del nuevo lugar que había comenzado a ocupar en el bosque de Arden: así como Touchstone tuvo que abandonar temporalmente la Corte, Jaques abandonará al ecléctico grupo de parejas. Y si bien la partida del melancólico es sentida por el resto de los personajes, su acción parece tornarse necesaria para eliminar todo elemento que pueda perturbar la nueva paz recobrada.

### III.

Recapitulemos brevemente el recorrido hecho hasta aquí. Tomando como punto de partida la sentencia hamletiana “*The time is out of joint*”, que parece signar toda la dramaturgia shakesperiana, se llevó a cabo un análisis del contrapunto entre el bufón Touchstone y el melancólico Jaques bajo la hipótesis de que las acciones y expresiones del *clown* habilitan las críticas que el mundo trastocado precisa para volver a ser considerado un hogar, en contraposición al melancólico que espera que arda el mundo al que percibe como corrupto. Glosemos rápidamente cómo funciona esta relación especular poniendo el foco en las premisas del primer

apartado, de modo que el tratamiento de la hipótesis quede planteado con mayor claridad.

A raíz de la sentencia hamletiana, pudo vislumbrarse el esbozo de algunos problemas políticos que permean la dramaturgia shakesperiana: los peligros y la potencia de la desobediencia y del trastocamiento de la jerarquía, la pregunta en torno a la legitimidad de un régimen político, la distancia entre el punto más alto y el más bajo del orden político, la ausencia de una forma de organización política impersonal, el problema de pensar a la comunidad como un cuerpo político. Esto no quiere decir, desde ya, que Shakespeare sea algo que no es (un filósofo, un político, un filósofo político). Lo que aquí se sugiere, más bien, es que estos problemas eran propios del período en el que Shakespeare vivió y, como buen observador de la condición humana, plasma algunos de estos problemas en sus obras de manera estilizada. Estamos ante un período de transición muy peculiar en el que el problema de la representación parece manifestarse con todos sus pliegues provocando una teatralización de la política y una politización del teatro, duplicando incesantemente un conjunto de simulaciones y enmascaramientos que se derraman en ambos campos. El teatro se convierte entonces en una herramienta propicia para representar los artificios de la vida política: no es por nada que Hamlet reduplica el escenario teatral en el que vive para desenmascarar el crimen de su tío. La vida política, la Corte, puede representarse y mostrar su pompa y abundancia, pero también sus hipocresías, faltas y crímenes, en buena medida porque parece ser, ella misma, toda una mascarada.

Las condiciones de existencia y agencia de los sujetos serán sumamente inestables en este período que se encuentra signado por un gran movimiento que trastoca la verosimilitud de la metáfora de la gran cadena del ser poniendo en crisis las transparentes articulaciones entre las palabras y las cosas. El mundo de los valores, el orden jerárquico, el significado de las palabras, la seguridad de los juramentos... todo lo que antaño era estable se encuentra descoyuntado. Esto es,

en efecto, lo que podemos hallar en la dramaturgia shakespeariana: literatura de tiempos de crisis que nos ayuda a pensar críticamente los alcances y los límites de la acción humana, reconociendo la fragilidad que es inherente a nuestra condición, sin ceder por ello al vértigo de la tragedia. Shakespeare nos muestra que, en un mundo en donde la representación, la simulación y la mimesis han ganado lugar, hemos perdido la posibilidad de acceder a un fundamento último que garantice nuestro accionar. Siempre actuamos sobre un terreno grumoso, sin saber a ciencia cierta quién es quién, cuánto saben del contexto que les rodea, qué les moviliza a hacer lo que hacen o cuáles son sus objetivos últimos. Así y todo, pone de manifiesto la necesidad de perseverar en el intento de construir comunidad, aunque nunca podamos prever por completo los resultados de nuestra acción. La política, entonces, permea el escenario teatral, al tiempo que el teatro proporciona herramientas para pensar el campo político y reflexionar en torno al tipo de agentes que podemos devenir, incluso cuando todo parece ir en nuestra contra.

Shakespeare nos invita a hacernos responsables de este mundo fuera de quicio que se encuentra de este modo como consecuencia de las propias acciones humanas. Nos invita, también, a actuar incluso cuando todo parece estar perdido, pero no en soledad. Los personajes que habitan el pluriverso shakesperiano se encuentran fuera de sus goznes, al igual que el escenario, su época y hasta el género en el que pretende ubicarse la obra literaria. *Fools* y *clowns* parecen ser los únicos que comprenden cómo efectivamente está funcionando el mundo, el tiempo y el escenario, por lo que sus declaraciones, bromas, canciones y conversaciones proporcionan claves irrenunciables para comprender el mundo teatral y político. Ellos tienen licencia para decir la verdad, funcionan como un nexo entre el punto más elevado y el más bajo de la jerarquía, implementan una terapéutica del dolor, aconsejan y critican a sus amos, oxigenan contextos sumamente opresivos. En pocas palabras: nos ayudan a volver a poner las cosas en su lugar, sin dejarnos olvidar a qué cosas hemos renunciado o a quiénes hemos

dejado atrás para instaurar el nuevo orden, cuya estabilidad será precaria y frágil. Son conscientes del lugar que ocupan en el mundo y, aunque saben que esa situación puede traerles problemas, no aspiran a ocupar ningún otro. Ahora bien, lo cierto es que más allá de los personajes a los que Shakespeare atribuye este rol de manera profesional, es posible hallar otros que no son, estrictamente hablando, bufones, pero que de todos modos parecen (o pretenden) asumir ese rol. Este es el caso de Jaques. Cierto es que este personaje no está autorizado por alguien que ocupe un puesto de poder, pero sí hay un reconocimiento del rol que de hecho está cumpliendo por parte del bufón profesional. A pesar de esto, Jaques no deja de ser un melancólico con un exceso de atrabilis a bajas temperaturas. Esta situación provoca que vea al mundo como corrupto (a la manera hamletiana) y sea incapaz de vislumbrar una salida no sacrificial al nudo problemático. De todos modos, logrará tomar prestadas algunas licencias para contribuir al desarrollo de la acción.

Sea en el caso de bufones *de jure*, sea en el de bufones *de facto*, ellos contribuyen a devolver cierta armonía a un mundo trastocado, ayudan a que otros personajes comprendan las consecuencias de su accionar, socorren a quienes están cediendo al vértigo de la tragedia y coadyuvan en la denuncia de artificios e injusticias. Considerando estas cuestiones, resulta legítimo concluir que ocupan este lugar central porque son quienes tienen las herramientas adecuadas para comprender un mundo que se encuentra trastocado: son quienes reconocen que viven en un tiempo loco y que responder a ese tiempo con locura constituye el accionar más cuerdo al que se pueda aspirar. Si pretendemos actuar, es necesario estar a tono con el tiempo o, al menos, escuchar a quienes tienen la capacidad de estarlo hasta que los vientos cambien su rumbo a zonas más calmas. Pero cuidado: en este intento de convertir al mundo en un lugar al que podamos llamar “hogar”, siempre será más benéfico y –por qué no– jovial prestar más oído al bufón que al melancólico.



## Bibliografía

- Aristóteles. *Problemas*. Madrid: Gredos, 2004.
- Bajtín, Mijail. Carnaval y literatura. *Revista Eco* 134 (1976): 311-338.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- Bamber, Linda. *Comic Women, Tragic Men. A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford: Stanford University Press, 1982.
- Billington, Sandra. *A Social History of the Fool*. Ebook: Faber & Faber, 2015.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Trotta, 1998.
- Dillon, Janette. *Shakespeare and the solitary man*. Londres: MacMillan, 1981.
- Dillon, Janette. Elizabethan comedy. *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*. Comp. Alexandre Leggatt. Cambridge: Cambridge University Press, 2004: 47-63.
- Haikka, Tiina. *Jesters or Truth-tellers. A Study in Three Shakespearean Wise Fools: Touchstone from As You Like It, Feste from Twelfth Night, and King Lear's Unnamed Fool*. Tesis de Maestría. Universidad de Tampere, School of Modern Languages and Translation Studies, 2005.
- Hattaway, Michael. Introduction. *As you like it*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015: 1-81.
- Heller, Agnes. *The Time Is Out of Joint: Shakespeare as philosopher of history*. Oxford: Rowman & Littlefield, 2002.
- Howard, Jean E. Dramatic Traditions and Shakespeare's Political Thought. *British political thought in history, literature and theory, 1500-1800*. Ed. David Armitage. Cambridge: Cambridge University Press, 2006: 129-144.
- Ingberg, Pablo. *Escribir palabras ajenas: notas sobre traducción*. Villa María: Eduvim, 2019.
- Laqueur, Thomas Walter. *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Mc Donnell, Cecilia. Las máscaras de Jano como motores de la historia: relejendo el Manifiesto del Partido Comunista. *Crítica y Resistencias. Revista de conflictos sociales latinoamericanos* 4 (2017): 171-83.
- Mc Donnell, Cecilia. Parrhesía bufonesca. Reflexiones en torno a la verdad, la locura y la terapéutica del dolor en King Lear. *Boletín de Estética. Revista del Centro de Investigaciones Filosóficas* XVI, 50 (2020): 31-56.
- McLeish, Kenneth y Unwin, Stephen. *La guía del teatro de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.
- Mullini, Roberta. Playing the Fool: the Pragmatic Status of Shakespeare's Clowns. *New Theatre Quarterly* 1, 1 (1985): 98-104.
- Otto, Beatrice. *Fools are Everywhere. The Court Jester around the World*. Londres: The University of Chicago Press, 2001.
- Padilla, Cecilia. La acción como clave de la politicidad de la tragedia.

- Fortuna y Suicidio en Hamlet y Julio César de William Shakespeare. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales, 2021.
- Pollock, Jonathan. *¿Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Rinesi, Eduardo. *Actores y soldados. Cinco ensayos hamletianos.* Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2018.
- Rinesi, Eduardo. *¡Qué cosa, la cosa pública! Apuntes shakespearianos para una república popular.* Olivos: Ubu, 2021.
- Rosset, Clement. *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica.* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man.* Nueva York: Penguin Books, 1978.
- Shakespeare, William. *As you like it.* Ed. M. Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Shakespeare, William. *Como gustéis. Obras completas. Volumen II: Comedias.* Ed. y trad. Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada, 2007: pp. 721-807.
- Shakespeare, William. *Hamlet.* Eds. Anne Thompson y Neil Taylor. Londres: Bloomsbury, 2017.
- Shakespeare, William. *Hamlet.* Trad. Eduardo Rinesi. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.
- Snyder, Susan. *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies. Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, King Lear.* New Jersey: Princeton Legacy Library, 2019.
- Starobinski, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui.* Madrid: Abada, 2007.
- Tronicke, Marlena. *Shakespeare's suicides. Dead bodies that matter.* Nueva York: Routledge, 2018.
- Wain, John. *El mundo vivo de Shakespeare.* Madrid: Alianza, 1964.
- Welsford, Enid. *The fool: his social and literary history.* Nueva York: Doubleday, 1961.