

Églogas

Por: Juan del Encina

Las Églogas que he elegido para el presente trabajo son: la *Égloga de las grandes lluvias* y la *Égloga de Plácido y Vitoriano*. Ambas églogas pertenecen a las últimas etapas de la obra de Juan del Encina.

Podemos reconocer en la obra del autor dos categorías: las obras de tema divino y las de temas profanos, siendo éstas más inspiradas que las primeras. Su obra abarca poesía, música y églogas, o poemas pastorales acompañados de música y danza. Su originalidad consiste en su especial habilidad para combinar los ritmos poético y musical y la expresión en un todo orgánico.

Aunque su obra inicial tiene raíces en la tradición medieval, poco a poco se apega a la corriente renacentista. Su teatro muestra una evolución de lo litúrgico medieval hacia la nueva actitud renacentista que expone las pasiones humanas. Además, muestra el sincretismo de elementos cultos y populares, característica frecuente en la música y la poesía del renacimiento. Une lo sagrado y lo profano, el catolicismo con los mitos paganos, la gracia popular con historias de amor y valentía.

La *Égloga de las grandes lluvias* alude a las aguas torrenciales de el año en el cual se representó la obra. El autor aprovecha la égloga para contar su fracaso en el concurso para ser cantor de la Catedral de Salamanca, nos enteramos de esto a través de uno de sus personajes.

Encina ya había tratado la Navidad en otra égloga anterior, pero ahora toca el tema de manera distinta, alrededor de cuatro pastores que simbolizan a los de Belén pero que andan tras los placeres mundanales de la comida, la bebida y la compañía. La obra empieza como una reunión social secular, pero termina con la rápida organización de otra religiosa: la adoración de los pastores.

Esta égloga gira alrededor de dos temas base: la **adversidad** y el **placer**. Los motivos en los que se apoyan estos temas son varios, pero principalmente dos: la comida y Dios. El primer tema nos muestra la vida terrena como dolor, como lucha constante que va más allá de la voluntad del hombre. El segundo tema tiene dos variaciones: el placer originado por las cosas mundanas y el placer derivado de las cosas del cielo. Justamente, se da preferencia al segundo placer (duradero), pues el primero es efímero, y al pasar se convierte en dolor. Por ello, la moraleja final de la historia es que la única forma de vivir bien en el mundo, de hacer una fiesta verdadera de la vida, es compartirla con Cristo.

El motivo de la comida y el motivo de Dios se muestran a lo largo de la obra: el hambre aparente de los pastores es la de alimentos, cuando en realidad lo que tienen es hambre espiritual, la cual será calmada por la adoración de Cristo.

Desde el principio es clara la contraposición de los temas principales: los aldeanos tienen el deseo de gozar de la vida (tema del placer) pero además quieren desahogarse del dolor que proviene de la adversidad de su situación. La primera parte de la obra sirve así como una introducción, pues se presentan los temas, se habla de Dios, se confirma la tendencia hedonista de los personajes y, sobre todo, se ha presentado la fiesta, la que unificará a todos en la búsqueda del placer.

Las adversidades continúan a lo largo de la obra, desastres se suceden y la fiesta tiene muy poco de alegría. Aquí es donde el pastor Juan hace pública la derrota del autor, su crisis profesional. Este es un ejemplo de adversidad individual que muestra lo injusta que es la sociedad. Se intenta reanudar la fiesta (Rodrigacho propone juegos). En el reparto de la comida interviene la mala fortuna, y a los que le tocó menos deben sufrir. Hasta los placeres más elementales (el jugar y el comer) provocan dolor.

La obra cambia totalmente cuando llega el ángel con la buena nueva del nacimiento de Cristo. Por fin los pastores encuentran un placer verdadero, se olvidan de sus tragedias para servir a Dios. Los pastores deciden tener su fiesta con el Niño, disfrutar con él: *Gasajémonos con él!*. Las lluvias cesan, la adversidad termina con el descubrimiento del verdadero placer, y simultáneamente la fiesta triste se convierte en una celebración alegre y regocijada.

En esta obra notamos la creciente importancia que Encina atribuye en su teatro a lo secular, al tema social. Notamos la diferencia con la égloga anterior sobre la navidad (la *Representación II*), donde Encina cuenta dramáticamente el nacimiento de Cristo, mientras que en ésta insiste en lo profano, en recrear cómicamente las vicisitudes de los pastores de la historia navideña. La llegada del ángel con la noticia es recién al final, por eso, los temas seculares ocupan tres cuartas partes de la égloga. Pero, aunque las vicisitudes de los pastores sean seculares, el cuadro en el que se enmarcan es religioso (por el sentido final que quiere transmitir la obra, de la fiesta y el placer verdaderos y eternos al lado de Dios).

La *Égloga de Plácida y Vitoriano* es la más larga de las églogas de Encina, con una extensión de 2500 versos. En esta égloga Encina tiene como protagonistas a dos personajes de la alta sociedad, ya no a pastores. El medio donde ocurre la obra es la ciudad, excepto cuando la acción se traslada al campo. La dama y el galán son personajes muy diferentes a los típicos pastores de otras églogas de Encina.

¿Qué caracteriza a Plácida y Vitoriano? Un amor perfecto, en el cual ambos jóvenes invierten todo su tiempo y toda su vida. El amor verdadero que hay entre ambos es casi como una fe, y sus características son la castidad, la lealtad y la constancia. Este era un paradigma muy común en la época, el amor idealizado. Encina muestra este amor y sus complicaciones, dentro de un ambiente renacentista en el que el humanismo y el neopaganismo se reflejan).

Aunque el amor de los novios parece sólido, la Fortuna y Cupido influirán mucho en su historia. La obra empieza inmediatamente después de una pelea: una equivocación mutua que provoca una separación. Esto es insoportable para ellos, considerando cuánto se aman, y se producen fuertes crisis internas en ambos personajes.

En esta obra los dos temas principales son los del amor y el remedio. Se muestran muchos tipos de amor contrapuestos (el espiritual, el perfecto, el erótico, el superficial, el consuelo, etc.). Flugencia, por ejemplo, representaría solamente la hermosura física, una belleza falsa, una cubierta que desaparece mostrando un ser indigno. El tema del remedio aparece cuando los amantes se pelean, y no saben qué hacer para arreglar su crisis. El amor es presentado como una enfermedad que necesita cura. Las soluciones de los novios serán muy distintas entre sí, pero ambos las llevarán a cabo con un solo propósito: remediar su terrible dolor.

Esta obra está muy bien construida, por el lado de la métrica, el asunto y los temas se nota el trabajo concienzudo y creativo del autor. Además, retrata de manera muy especial el lenguaje y la sociedad de la época. Personajes humanos del campo y la ciudad y personajes divino de un mundo extraterreno conviven en un plano regido por el amor. Los pastores hablan en dialecto rústico; los personajes urbanos, en castellano culto o vulgar, según las circunstancias; las deidades paganas, en un lenguaje elevado. Por ejemplo, Flugencia, mostrando sus dos caras, habla cortesantemente con Vitoriano, pero groseramente con Eritea.

Los personajes proceden de muchos lugares diferentes: los sobrenaturales son Cupido, la Fortuna, la Muerte y las Parcas, los urbanos pueden ser tan distintos como Vitoriano, Polidoro, u otros personajes típicos de la ciudad, del campo vienen los pastores y de las antiguas historias acuden personajes famosos a los que claman Plácida y Vitoriano en momentos de angustia.

El autor echa mano de diversos recursos para cautivar al lector: el diálogo, el monólogo, el eco (diálogo con la naturaleza), el rito (la Vigilia de Vitoriano), el villancico, el baile y la música.

La estructura de la obra está construida de manera inteligente, con las dos historias (las crisis de ambos jóvenes) corriendo paralelamente. La arquitectura de la obra, aunque compleja, es clara y precisa, y muestra la maestría técnica de Encina. La historia de bifurca (por ello hay dos climas, uno por cada protagonista), pero es un solo prólogo y un solo epílogo bailado que disuelve la dicotomía al hacer bailar a todos los personajes.

A lo largo de la obra vamos conociendo a los personajes (a través de su acciones o de descripciones, como las que hacen los novios de su respectivo amado). Los protagonistas son presentados como los arquetipos del hombre y la mujer ideal, sujetos a la Fortuna y el Amor que les tienden pruebas. Todo esto inserto en una gama de personajes clásicos del imaginario popular como Píramo y Tisbe, Tristán e Isolda, entre otros. Estas alusiones colocan a Plácida y Vitoriano al nivel de estas grandes figuras, con lo cual el autor pretende mitificar e idealizar a sus protagonistas, haciéndoles encarnar el amor perfecto.

A pesar de estar separados, los enamorados sufren juntos, siguen amándose y buscan diferentes remedios a sus males. Plácida elige la soledad, Vitoriano sigue los consejos de su amigo y se va a buscar a una mujer. Esta solución no lo convence mucho y decide fingir. Flugencia es tan superficial y falsa que luego se nos presenta como la total contraposición de Plácida, la mujer perfecta. Flugencia, al hablar con Eritea, se rebaja y revela su ser despreciable.

Suplicio, por otro lado, es un personaje mucho más verdadero, honorable, que acompaña a su amigo y sufre con él (de ahí el nombre de Suplicio). Es el arquetipo del amigo leal. Le aconseja a su amigo *morir o vencer*, y vencer es buscar a Plácida. Lamentablemente la amada ya ha muerto, y el protagonista es presentado como una víctima trágica: puesto que ya no puede vencer, decide morir. Su amigo lo detiene.

Encina introduce la figura de los pastores para relajar la obra, incluye escenas cómicas y burlonas en medio de la tragedia. Los pastores también sufren de la mala fortuna: Encina quiere demostrarnos que, tanto a Vitoriano como al pastor, la suerte les ha sido adversa, y da como moraleja el consejo de cuidar muy bien lo valioso que se tiene, sea un amor o un cestillo, pues de otra manera lo perderá fácilmente.

Encina enfatiza el amor de Vitoriano, para hacernos sentir piedad, compasión por esa relación terminada de manera tan abrupta y cruel. Nos muestra al protagonista dialogando con las montañas, mediante el eco. De esta manera universaliza su sufrimiento, su mala fortuna, su amor acabado. Vitoriano le dedica una vigilia a su amada cuando su amigo lo deja solo. Esta vigilia es toda una pieza para analizar, pues no es un típico ruego católico por el alma de la difunta, sino que son oraciones sacroprofanas (sincretismo de religiones y mitos). Vitoriano, como Job, se queja desesperado por su triste situación. Pero no se queja ante Dios, sino ante Cupido. Solicita la muerte con su perpetua perdición, busca la pena infinita. Él piensa que no hay redención posible: pero en realidad el autor pone estas palabras en su boca para subrayar la tragedia, de esta manera aumentará la felicidad del desenlace.

Ya reconocemos a esta pareja como un arquetipo del amor perfecto, ya los mitificamos e idealizamos... por ello, siendo tan extraordinarios, la solución extraordinaria que aparece al final no parece tan rara (dentro de la convención de verosimilitud de la obra). Cuando Vitoriano está a punto de unirse con su amada mediante el suicidio, aparece Venus (a quien Vitoriano invocó en su vigilia). Ella le dice que los sufrimientos fueron pruebas para probar la calidad de su amor, y que ha salido victorioso de ellas (de ahí viene su nombre).

Plácida renace gracias a la acción de otro ser sobrenatural, Mercurio. Ella no puede ya morir: es un ideal indestructible, como las grandes heroínas de las historias de amor a las que se refieren los personajes durante la obra. Se abre una nueva etapa: los amantes experimentan la terminación de una existencia dolorosa y el comienzo de una nueva existencia feliz. Plácida recuerda vagamente su estancia en el infierno y dice *florezca nuestra beldad*. Y es justamente la belleza la que mueve el contenido de la obra. La belleza verdadera, espiritual, completa, la de los protagonistas, es la que logra sobreponerse a la adversidad y salir vencedora.

Al final de la obra el autor inserta nuevas escenas de pastores (que se asombran ante la resurrección de la

suicida), y por último todos se reúnen a celebrar. El final representa la alegría de vivir, la exaltación de la vida. El perfecto amor humano ha vencido hasta a las fuerzas más oscuras de la muerte.

Es esta una obra muy renacentista, pues conjuga elementos medievales y clásicos, paganos y cristianos, explora los altibajos del espíritu humano, mitifica personajes, y todo esto bajo la visión humanista que va superando a la visión puramente religiosa. Encina nos regala una excelente muestra del teatro español que aún hoy en día se disfruta y se aprecia su calidad.

Pasos

Por: Lope de Rueda

Los pasos contenidos en El Deleitoso son una clara muestra del ingenio de su autor, Lope de Rueda. Estas breves piezas son ahora más famosas que las comedias o coloquios del autor, sobre todo por el hecho de que al lector actual le son más cercanas y entretenidas.

En la época en que fueron representados, estos Pasos se intercalaban entre los actos de las comedias. Estos actos eran prácticamente independientes entre sí, por lo tanto los pasos no interrumpían la fluidez de la obra. Se incluían en los cambios embarazosos entre los breves actos de las obras, para disipar la tensión y relajar al espectador. Actualmente leemos los pasos como unidades independientes de las comedias.

Para este trabajo decidí analizar los pasos Tercero y Cuarto de El Deleitoso. En ambos pasos podemos observar escenas populares, de gente del campo o de la ciudad, personajes típicos que reaccionan cómicamente ante alguna situación. La trama de los pasos es ligera, poco elaborada, pero lo fundamental son los diálogos: la genialidad del autor nos brinda líneas entretenidas, con mucho sabor popular, simple pero que a veces llega a ser crudo. Lope de Rueda usa un lenguaje sobrio, una prosa inteligente y diálogos cortos y entretenidos que atrapan al lector/espectador. Por ello es que los pasos siguen vivos a través del tiempo: aún gustan y se pueden representar.

En el **paso Tercero** se presenta don Lucio, un médico que se burla de su paciente al que le están poniendo los cuernos. Lope de Rueda nos muestra a un profesional aprovechador y burlón: Lucio sigue el juego de su paciente para que éste le siga regalando pollos.

El cornudo en cuestión es Martín de Villalba, un hombre confiado, ingenuo, al que su mujer y su amante tratan como tonto haciéndole creer que la esposa está enferma para que ella pase las noches en casa de su primo. El pobre esposo hace todos los sacrificios posibles para curar a su esposa. Ella es presentada como una mujer sin corazón, mientras que su amante, el estudiante Jerónimo, también manipula y se aprovecha del pobre Martín.

Sin embargo Lope de Rueda no nos hace juzgar a los personajes o sufrir con ellos. Todo lo contrario, nos los presenta solamente para divertirnos con sus burlas y con sus diálogos equívocos. Usa el doble sentido de manera sobria para aludir a la infidelidad y de esa manera no podemos tomar tan en serio al personaje de Martín, y la manera en que todos se burlan de él de un modo tan evidente nos hace cómplices y nos hace reír con las ocurrencias de los amantes para escaparse juntos y de paso hacerle malas jugadas al esposo. Además, nadie va a sentir piedad por alguien que se cree el cuento de que, por estar unidos ante el altar, da igual que el esposo se tome la pastillas de la enferma. Esta broma es muy ingeniosa, así como el cuento de la novena que tiene que ir a rezar la esposa. Aquí notamos una sátira de las costumbres religiosas de la época.

En el **paso Cuarto**, conocemos a un caminante que llega a un pueblo a darle un recado al licenciado Xáquima. Es atendido por el bachiller Brazuelos, quien lo lleva al licenciado. Este personaje muestra muchos aspectos de su personalidad a través de los cortos diálogos: por sus citas en latín conocemos su cultura; por su conversación con el bachiller sobre los muebles de la casa conocemos su decadencia económica; por su charla

con el caminante sabemos que reniega de su pasado humilde: el caminante le dice que sus madres vendían rábanos y coles, y el licenciado lo corrige diciéndole serán rasos y colchones, como queriéndose añadir status.

De esta manera, el personaje del licenciado está muy bien construido en algunas pocas líneas. Invita a comer al caminante pero con excusas ingeniosas lo engaña y le dice que venga más tarde. Es ahí donde descubrimos un poco más de su verdadera situación: no tiene nada de dinero e inclusive le pide al bachiller que le preste dinero, mediante un ingenioso juego de palabras: *querría suplicar a vuesa merced que vuesa merced me hiciese merced de me hacer merced, pues estas mercedes se juntan con esotras que vuesa merced suele hacer, me hiciese merced de prestarme 2 reales*. El autor se burla de los modales y el lenguaje del licenciado en este momento de humillación para él.

El bachiller le recomienda una estratagema para librarse de sus obligaciones y le dice que se esconda debajo de la mesa. Al llegar el caminante, el bachiller, visiblemente molesto por la conducta del licenciado, lo delata y le muestra al caminante dónde está escondido. El bachiller y el licenciado discuten mientras que el caminante, el que ocasionó todo con su visita, se marcha diciendo *allá os averigüad* (allá se entiendan).

Así, vemos cómo el auto se burla de la imagen de honor que quiere presentar el licenciado cuando no tiene nada de dinero. El licenciado y el médico son dos tipos urbanos de los cuales se mofa Lope de Rueda: el primero, que llega al humillante extremo de esconderse de un recadero, y el segundo, que se burla de cualquier ética profesional sólo por unos pollos y (por qué no?) por reírse un rato con la farsa montada por el estudiante y la esposa. El bachiller y estos dos últimos personajes son los vivos, los ingeniosos, los que engañan y así consiguen sus fines, pero no son presentados como malos. Se logra un distanciamiento entre los personajes y el espectador que provoca la risa (si el espectador se sintiera identificado sufriría con las víctimas).

Leer los Pasos de Lope de Rueda es una experiencia de aprendizaje de la idiosincrasia española durante la época medieval casi renacentista (conociendo su humor, sus personajes característicos, sus formas de vida), además de un entretenimiento asegurado por el ingenio del autor.

Comparación entre Las mocedades del Cid

de Guillén de Castro y El Cid de Corneille

El personaje del Cid y sus aventuras han sido una gran fuente de inspiración para una variada cantidad de productos literarios. Entre ellos, el más conocido para el lector promedio es el poema épico *El Cid Campeador*, sin embargo en el género teatral el tema también fue tocado, no sólo en la patria del Cid, España, sino también en Francia.

El gran dramaturgo valenciano Guillén de Castro escribió *Las Mocedades del Cid*, que se considera como su obra maestra. La obra, a su vez, fue la base para la inteligente tragedia de Corneille, "*Le Cid*", que tuvo una gran influencia en la historia posterior del teatro europeo.

El presente trabajo parte del análisis comparativo de las coincidencias y de las diferencias entre las dos obras y el material épico (el personaje del Cid) que los origina, con el fin de interpretar estas características (sobre todo las referidas a la estructuración del relato y a la configuración de los personajes) considerando no sólo los textos en sí, sino también el distinto contexto histórico en el que surgen y la tradición literaria (anterior y posterior) en la que se encuentran.

Al comparar las obras, nos podemos dar cuenta de que el personaje de Guillén de Castro recoge muchas características nacionales del Cid. Pongo nacionales entre comillas porque el concepto de nacionalidad española recién se estaba construyendo (a comienzos del siglo XVII, época en la que se escribió la obra). Sin embargo, esos valores españoles ya se notan en el personaje, las costumbres y los hábitos de este caballero

típicamente castellano. La leyenda popular recogía muchas características nacionales justamente para reafirmar ciertos valores específicos de España (lo caballeresco, lo heroico, lo apasionado), y por ello sus adaptaciones literarias gozaban de tanta aceptación.

Sin embargo, en la obra de Corneille, me da la impresión de encontrar un Cid muy diferente, afrancesado, sin características españolas reales, más bien impostadas. Todo ello a pesar de que hasta el título original recalca el origen del héroe (*Le Cid ou l'Honneur Castillan*).

Pero no por ello la obra de Corneille es de mala calidad. Todo lo contrario. En realidad, me ha gustado mucho más esta obra; creo que Corneille, al retomar la idea de Guillén de Castro, mejoró muchos elementos y creó una obra mucho más actual y universal. Prestemos atención al momento histórico: en el siglo XVII en Francia, se desarrollaba la corriente racionalista, la cual encontraba en el teatro el medio más idóneo para expresar las preocupaciones derivadas de ella. El tema de *El Cid* pretende recuperar el esquema trágico, el asunto del hombre enfrentado a su propio destino, y lo reflejaba con los dilemas del hombre cotidiano ante su propia vida.

El momento histórico había cambiado. De 1618 (año de la publicación de la obra de Guillén de Castro) a 1638 (año de publicación de *El Cid*) habían pasado dos décadas cruciales. La obra de Castro era mucho más famosa fuera de su país que al interior de la península. Era como si los franceses reclamaran su propia versión del clásico. Y quién mejor que Corneille para retomar el tema, por supuesto que aumentándole rasgos de otros héroes cornelianos.

Las obras pretenden reconstruir etapas más desconocidas de la historia del Cid. Obviamente, no podemos pedirles demasiada fidelidad histórica, pues todo lo que sabemos de la vida y hazañas del propio Rodrigo Díaz de Vivar (que vivió en el siglo XI) se mueve siempre entre la verdad histórica y la ficción, entre la realidad y leyenda, entre el personaje de carne y hueso y el mito.

Las características principales del personaje del Cid en ambas obras, por lo que he podido notar, son:

la energía: así sea joven (como en esta obra), enfermo o anciano, nada detiene al Cid del objetivo que se ha trazado.

el orgullo y la temeridad: a la energía se une una suerte de orgullo de raza nacional, y hasta un afán de protagonismo, de resaltar entre los demás por sus cualidades.

el culto del honor: la característica anterior, que lleva a realizar actos "fuera de lo común" es la que llaman honor.

el deber: éste le es impuesto desde su nacimiento. En fin, hay todo un código social compuesto de grandeza y altura que conducirá al héroe a enfrentar las pruebas más difíciles, de las cuales saldrá vencedor gracias a su valor (en el caso del héroe de Castro) o a la razón (en el caso de Corneille).

Este personaje es el más interesante para analizar en ambas obras: el Cid resulta un ejemplario de virtudes. En torno a él se parten los campos en dos grupos: el de los amigos y el de los enemigos, y en esta organización dual y enfrentada se agrupan los restantes personajes de la obra. Con la moderación o mesura como virtud fundamental, su esfuerzo en la lucha, la conciencia de la honra, el amor a los suyos y el que siente por la tierra que es raíz de su linaje, don Rodrigo resulta un personaje literario de medida caballeresca. Estos rasgos están presentes en todas las obras sobre el Cid, no sólo en estas adaptaciones teatrales. Es por ello que ha podido ser elevado a símbolo del valor y de la hidalguía castellanos.

Pero ¿qué es lo que cambia de una obra a otra? En la obra de Corneille, como en la de Castro, está presente el dilema entre el amor y el honor familiar. Rodrigo marcha a luchar contra los moros en las dos obras. En

ambas obras se relatan los amores de Rodrigo y Jimena, la muerte del padre de ésta a manos de Rodrigo, la partida del joven Cid a pelear con los moros y el perdón de la novia. En cuanto a rasgos de estilo, ambos autores retratan personajes vívidos y bien delineados, situaciones variadas y coloridas y cierto patetismo en mayor o menor grado en los momentos dramáticos.

Corneille retoma los personajes, varias aventuras, rasgos caballerescos y hasta algunos versos de la obra de Castro. Pero también incorpora elementos de la actualidad francesa. Recordemos que en esta época las directrices del cardenal Richelieu se seguían hasta en el comportamiento social. Rodrigo evoca la juventud aventurera que, más atada a la gloria que a la vida, se alza en contra de Richelieu. Otras varias escenas tratan el problema político que el cardenal se esforzaba por solucionar: las relaciones entre la nobleza y el poder real, la prohibición del duelo por decreto en 1626; el mismo ataque de los moros en la versión española recordaba a los franceses del siglo XVII el avance de las tropas españolas, las que en agosto de 1636 habían capturado la ciudad de Corbie.

Pero en lo esencial, Corneille toma de la obra de Guillén un episodio y lo transforma en un drama único. Se le podría considerar como las vicisitudes amorosas de Jimena y Rodrigo o, simplemente, una historia de amor, de venganza y gloria (más allá de otros rasgos también incluidos en la obra, como el ataque contra los moros, que al público francés no tenía por qué importarle tanto). Se describe el momento en que don Gómez, conde de Gormaz, ofende a Diego Lainez, padre de Rodrigo, y el conde es muerto en el duelo. La tragedia que nace en este momento en la obra de Corneille refleja el dilema entre el amor familiar y el honor, la crisis moral de una joven pareja compartida entre el amor y el deber. En la obra de Castro este tema también es fundamental, pero no se le da la carga racionalista de la obra francesa. Corneille le da la mayor fuerza dramática a este dilema, mientras que Castro hace al Cid menos complejo, como si tuviera las cosas más resueltas.

Así se advierte que en el conflicto trágico corneliano, a la impetuosidad de las pasiones y a la ternura de la familia se impondrán las leyes del deber. El Cid opone su amor por Jimena a su deber que consiste, tanto para el uno como para el otro, en hacer lo imposible para vengar al padre. Se observa así, que el conflicto es provocado por una situación excepcional. Pero, por muy importantes que sean las peripecias de la acción, el dilema estalla en el alma del héroe, dividida entre la pasión y el deber, siendo generalmente este último el que triunfa. En cambio, en la obra de Castro se destacan mucho más las cualidades heroicas del héroe, sus peripecias y aventuras contra los moros, hechos que luego lo definirán como el héroe en el que se convirtió. Corneille trata de acercar el personaje al público a través de dilemas humanos; Castro pretende contar las circunstancias que, tempranamente, definieron a la figura heroica representativa de España, alejándolo de los espectadores para hacerlo más mítico.

Por otro lado, una importante diferencia entre las dos obras es que en la obra de Castro, a la que le quedan rezagos del Barroco, las unidades dramáticas no son respetadas. En cambio, en la obra de Corneille, el orden y las reglas han vuelto a la literatura clásica (unidad de lugar, de tiempo y de acción por ejemplo, en el teatro). La tragicomedia con sus decorados suntuosos y recargados, con sus aventuras sin lógica ni medida en donde sus personajes se pierden, se persiguen y se reencuentran, toca ya a su fin. El autor francés retomará el sentido del arte, el gusto por el orden y la unidad. El predominio de la razón es el nuevo camino que adoptará entonces Corneille y que será además una de las razones de su éxito.

Fuenteovejuna

Por: Lope de Vega

Fuenteovejuna está considerada como una de las obras maestras de Lope de Vega. Está dividida en tres actos, conforme a las convenciones del autor, presentadas en su libro "El arte nuevo de hacer comedias". En cada acto se procura contar la acción en un solo día. Se busca mantener constante la atención de los espectadores a través de los tres actos.

Encontramos en esta obra tres núcleos dramáticos diferenciados en una estructura compleja. Uno de ellos es el núcleo de carácter **histórico**. La acción se desarrolla en la España de finales del siglo XV, y más exactamente en 1476. El rey Enrique IV había muerto en 1474, y la sucesión al trono había provocado una contienda que llevaría a una guerra civil. Las aspirantes al trono eran doña Juana, casada con Alfonso V de Portugal y apoyada por una parte de la nobleza castellana, y la hermana del Rey, Isabel, casada con Fernando de Aragón (los soberanos que más tarde recibirían el nombre de Reyes Católicos). Sus partidarios negaban el derecho de doña Juana a acceder al trono, puesto que no la consideraban hija de Enrique IV, sino de un cortesano, don Beltrán dela Cueva, por lo que se referían a ella despectivamente como *la Beltraneja*.

En el conflicto que, como hemos dicho, dividía a la nobleza castellana, también surgía el choque entre la vieja ideología feudal y la naciente ideología que sostenía la necesidad de construir una monarquía fuerte, que sin anular la aristocracia se proponía dar al Estado una firme unidad, concentrando el poder en las manos del rey, con la evidente reducción de los poderes feudales. En resumen, una visión más moderna de la realidad política.

Cuando Lope, a ciento cuarenta años de distancia de los hechos, escribe Fuenteovejuna, en España se había afirmado la monarquía absoluta, que, como hemos visto, se había originado en la política de los Reyes Católicos. Lope siempre defendió el sistema político dominante en su tiempo. El poeta era consciente del hecho de que su público compartía sus ideas: se movía en el ámbito de un patrimonio ideológico común.

En el plano histórico tenía una fuente muy precisa: el episodio ocurrido en Fuente Ovejuna en 1476, es decir, el asesinato, a manos del pueblo enfurecido, del señor de la aldea, Fernán Gómez, comendador de la Orden de Calatrava, a causa de su comportamiento deshonesto y violento. Este episodio era conocido por la gente al haberse difundido mediante cuentos populares o romances, Lope seguramente lo eligió como argumento de su comedia para provocar interés en el público.

Al núcleo histórico que hemos intentado exponer sintéticamente, se une otro núcleo temático, el que se refiere al aspecto más propiamente *político*.

Otro núcleo temático es el **político**. En el conflicto entre la aristocracia feudal y los Reyes Católicos, ocupaban una posición especialmente delicada las órdenes religioso-militares. Estas órdenes a menudo, se enfrentaban a los soberanos: muchos de sus miembros habían llegado a cometer verdaderos abusos. La época era también la de la creciente importancia social de la clase de los labradores, terratenientes que reivindicaban una particular posición social que los acercaba a la nobleza, en función de una afirmada *limpieza de sangre* a la que iba unido el concepto de su honor. La monarquía, por otra parte, veía en ellos un posible apoyo a su política, orientada hacia la eliminación de los últimos residuos feudales: también éste era un buen motivo para provocar el interés del público, gracias a su «actualidad».

En la escena que da fin a la comedia, el Rey parece aceptar la justificación que en nombre de todas las gentes de Fuente Ovejuna pronuncia el alcalde Esteban: «*La sobrada tiranía / y el insufrible rigor / del muerto Comendador / que mil insultos hacía, / fue el autor de tanto daño. / Las haciendas nos robaba / y las doncellas forzaba / siendo de piedad extraño*», y absuelve al pueblo porque no es posible determinar la identidad de los culpables concretos: «*Pues no puede averiguarse / el suceso por escrito, / aunque fue grave el delito / por fuerza ha de perdonarse*». Se afirma, pues, en el plano político, por una parte, que el derecho de hacer justicia le corresponde al rey y, por otra, que la justicia no puede desligarse del respeto de unos principios morales determinados.

Indirectamente, se justifica el levantamiento popular. Así pues, la conclusión ofrecida por Lope es coherente con el sistema político vigente, pero también es indudable que está de acuerdo con el pueblo que se rebela ante la injusticia. Por encima de todo, queda bien representado en el plano dramático, encarnado por los personajes, el conflicto entre los conceptos de justicia y libertad por una parte, y de la autoridad que debería garantizarlas por otra, cosa que no ocurre porque la autoridad se vuelve una injusta tiranía. Esto hace que el

mencionado conflicto sobrepase las fronteras de un momento limitado en el tiempo y en el espacio: hace que adquiera una dimensión universal y atemporal.

Existe luego un tercer núcleo temático, el núcleo **moral**, y que encuentra su expresión concreta en el pueblo de Fuente Ovejuna, un personaje más de la obra, precisamente porque son los labradores, las gentes sencillas del campo, quienes encarnan los valores fundamentales de la vida honrada, esos valores que nos dio Dios y que Lope expresa a través de las acciones y también de los discursos de los hombres y mujeres del pueblo. Ellos debaten el tema de la aldea que se opone a la corte, el tema del honor que se diferencia del deshonor, así como se diferencia, por otra parte, el verdadero amor de la pasión ciega. De manera gradual, la virtud de quienes viven en el campo surge del contexto dramático, y la escena final de la conciliación vuelve a proponer, en términos políticos, el ideal de una armonía que la población del campo conocía, pero que había sido violado por una autoridad injusta y tiránica.

Si tres son los núcleos fundamentales de la comedia, no creo que sea buena idea aislar uno de ellos como principal y considerar a los demás como secundarios; considero más bien que el espectador/lector debería reflexionar sobre la forma en que los tres temas se entrelazan y se funden para llegar a componer una obra muy sólida.

Así como tres son los núcleos temáticos de la comedia, tres son también los **ámbitos sociales** en los que se desarrolla la acción. El primer ámbito es el de la **sociedad** feudal tardía, la vida del pueblo de Fuente Ovejuna. El comendador que la gobierna no ejerce su poder en el respeto de las leyes, y por consiguiente traiciona los mismos principios feudales de los que deriva su autoridad. No se presenta como un señor, sino como un tirano.

El segundo ámbito es el del **pueblo**: en Fuente Ovejuna, el pueblo es víctima del tirano, pero se convierte en protagonista de una reacción ilegal en sí misma, aunque capaz de restablecer la condición moral, el orden y la armonía que deben constituir la base de una correcta organización social. Precisamente porque el pueblo ha conservado puras sus costumbres, porque lleva una vida sencilla, opuesta a la vida corrupta de la ciudad, profundamente respetuosa de la ley cristiana, acabará por ver reconocidos sus derechos. Pero ello ocurrirá también porque, a su vez, estará dispuesto a reconocer la autoridad del Rey.

La **monarquía**, que ha sabido imponerse sobre el feudalismo y ha reunido a su alrededor lo mejor de la aristocracia, es el tercer ámbito social en que se mueve la acción de la comedia: es el elemento capaz de reconciliar los valores de la aristocracia y del pueblo. La comedia concluye, en efecto, con el triunfo de los Reyes Católicos, garantes de la justicia: ellos, al promover la paz, restablecen la armonía entre todos los súbditos.

Los tres ámbitos sociales que se entrecruzan en la obra (y que se distinguen por la variedad del lenguaje), se juntan en la escena que pone fin a la comedia, salvando así la unidad teatral. La conciliación de los conflictos al final es una solución ideológica y dramática: el final feliz es el lógico final de la acción.

Si nos acercamos al texto de la comedia, encontraremos, ya en la primera escena del primer acto, lo rápido que Lope introduce a los personajes, generando la acción a través de sus diálogos. Un diálogo aparentemente menor y casi convencional entre el **Comendador** y dos de sus criados, se trata sobre la oposición entre los conceptos de *cortesía* y *descortesía*. Precisamente el Comendador, que sostiene lo importante de la *cortesía* en las relaciones humanas, acabará por negar sus declaraciones de principios por una serie de acciones sucesivas que el público verá como inmorales. En la base de estas acciones se encuentra una mal entendida conciencia estamental: es decir, el concepto de que el señor lo puede todo y el vasallo tiene que aguantarlo todo. Lope representa sin duda, en el Comendador, una ideología en decadencia: el señor feudal que ha traicionado el ideal del caballero medieval. Esto se verá más claramente en el resto de la comedia, pero Lope introduce ya la duda sobre la sinceridad del personaje: el defensor de la *cortesía*, se esfuerza por convencer al Maestre de Calatrava de que cometa un acto de traición, es decir, el de tomar las armas contra el Rey.

Con un rápido cambio de escena, y con la técnica de presentarnos directamente los personajes y la acción, Lope nos transporta del ámbito señorial al popular: la gente del pueblo de Fuente Ovejuna se nos presenta mientras sostiene un debate sobre el concepto de cortesía y sobre los enmascaramientos hipócritas de la misma «*allá en la ciudad*». Pero no se trata de una escena aislada: está vinculada con el argumento, pues antes de ella encontramos un diálogo entre dos aldeanas refiriéndose a los abusos que el Comendador suele cometer con las mujeres del pueblo. Las dos mujeres expresan en oposición dos actitudes distintas: **Laurencia** es la que se proclama segura por su fuerza moral de poder hacer frente, mientras que **Pascuala** es la que se muestra más débil, considerando incluso imposible resistirse.

Así pues, Lope muestra a su público el comportamiento deshonesto del señor, y por otro lado señala la fundamental virtud y moralidad del pueblo. El tirano que acecha a las muchachas y que se considera, por su nobleza, el único que puede gozar del honor, se ve vencido por la gente sencilla, los villanos que son más puros de corazón, y los verdaderos merecedores del honor.

En este punto interrumpe la conversación de los labradores la llegada de uno de los criados del Comendador, Flores, que nos lleva de nuevo al tema histórico: relata la empresa del **Maestre de Calatrava**, que con la ayuda de las tropas del Comendador ha conquistado Ciudad Real. La narración tiene una especial fuerza representativa, sobre todo allí donde se detiene en el violento asalto a la ciudad y en las crueles represalias hacia los ciudadanos. Lope introduce hábiles contrastes críticos, puesto que, junto a las hazañas militares de los vencedores, presenta también la lealtad de la ciudad a la Corona, y la desesperada defensa de sus bienes: «*La ciudad se puso en armas; / dicen que salir no quieren / de la corona real / y el patrimonio defienden*»; pero, sobre todo, con complicidad al público, que sabe dirigir a donde quiere, pone en boca del narrador la observación de que las empresas de una orden religioso-militar deben dirigirse a combatir y derrotar a los moros («*porque la Cruz roja obliga / cuantos al pecho la tienen, / aunque sean de orden sacro; / mas contra moros, se entiende*»), cuando el episodio pertenecía a una guerra civil.

Luego del relato de Flores, se celebra una fiesta que el pueblo le ofrece a su señor: acompañado por música y cantos, un cortejo avanza alabando al Comendador, ofreciendo regalos. ¿Merece el Comendador todo esto? Por lo que Lope ha venido sugiriendo hasta ahora, desde luego se diría que no. Pero no creo que exista ninguna contradicción dentro del drama. En esta escena el dramaturgo quiere demostrar la honrada fidelidad del pueblo hacia la autoridad establecida. De esta manera, el grosero comportamiento del Comendador, que al final de la fiesta quiere retener a Laurencia y a Pascuala, resultará aún más grave. Lope muestra ahora a su público de forma más abierta cómo Fernán Gómez va traicionando su condición de caballero cruzado. Desea apoderarse de las mujeres de la misma manera que captura a los animales cuando va de caza. Piensa que las campesinas son cosas que le pertenecen: «*¿Mías no sois?*»

En este momento, Lope interrumpe la acción en la aldea y nos introduce por primera vez y por brevísimo tiempo en el ámbito social más elevado: el de los soberanos que reciben en audiencia a dos regidores de Ciudad Real, y por ellos se enteran de la caída de la ciudad. Inmediatamente, el Rey da las disposiciones necesarias para la reconquista. La acción vuelve inmediatamente a la aldea, donde el Comendador lleva a cabo un nuevo abuso contra Laurencia: tras haberla cortejado inútilmente, intenta retenerla empleando la violencia: «*Pongo la ballesta en tierra / y a la práctica de manos / reduzgo melindres*». En este momento la acción roza la tragedia: el prometido de Laurencia, Frondoso, llega a tiempo para recoger la ballesta y apuntar con ella al Comendador. No disparará la flecha, pero permitirá la huida de Laurencia y obligará a marcharse a su perseguidor.

Lope ha sabido presentarnos en este primer acto los temas y los personajes principales, y ha creado expectativa en el público que empieza a conocer el argumento.

Al comienzo del segundo acto el espectador se esperaría la continuación del choque dramático con que se había cerrado el primero. En su lugar, se encuentra frente a otra pausada conversación entre labradores. Se encuentra también entre ellos un estudiante de Salamanca, **Leonelo**, que protesta por la excesiva facilidad con

que se publican libros, y por la vanidad de quienes presumen de ser sabios sin serlo realmente. Se diría que se trata de una escena fuera del contexto dramático. Yo no lo creo así. La escena sirve para presentarnos mejor las características del pueblo. Leonelo es un bachiller: aunque ha manejado libros, ha permanecido cerca de la mentalidad de su gente, de su sencillez y autenticidad natural. Además, la escena crea una pausa de serenidad que prepara hábilmente, por contraste, el efecto dramático de la entrada del Comendador, que pretende nada menos que el alcalde Esteban, padre de Laurencia, regañe a su hija por no haber querido ceder a sus deseos. Ante el rechazo del alcalde y las decididas protestas de éste y del Regidor, junto con la afirmación de la honra de los labradores de Fuente Ovejuna, el Comendador no sabe sino oponer exclamaciones irónicas («¡Oh, qué villano elocuente!») o violentos insultos («¡Qué cansado villanaje!»), y cuando poco después llega la noticia de que tendrá que volver a partir para la guerra porque Ciudad Real ha sido rodeada por las tropas reales, vuelve a cometer abusos ordenando capturar a la joven **Jacinta**. Además, mientras se celebra la boda de Laurencia y **Frondoso** (aquí se celebra la fuerza del amor, como un contraste al tema de la violencia tan brutalmente representada en la propia comedia; el amor virtuoso de Frondoso se opone al amor lujurioso del Comendador) se da un nuevo abuso: el arresto de Laurencia, «¡Volvióse en luto la boda!». Lope, al final del acto, ha llevado la tensión al límite más alto, complicando los sucesos para atraer la atención del espectador.

El tercer acto se abre con la representación de una junta de los ciudadanos de Fuente Ovejuna: tras los últimos sucesos ha aumentado la rabia y el deseo de venganza del pueblo. En el debate se abordan los temas de la lealtad hacia el señor, la condena de su comportamiento inmoral, el deseo de una venganza que es justicia, el miedo a las consecuencias de una eventual actuación violenta. Laurencia (que ha huido) arrastra a todos a decidir la muerte del Comendador y la entrega de la aldea a los Reyes Católicos. La violencia verbal del discurso genera una adecuada respuesta del pueblo, que se subleva unánimemente.

El gracioso **Mengo**, el que al principio de la discusión se mostraba más miedoso, decide así: «*Ir a matarle sin orden. / Juntad el pueblo a una voz; / que todos están conformes / en que los tiranos mueran*». El gracioso adquiere gran importancia en la comedia de Lope; junto a su función propiamente graciosa y relajadora de la tensión dramática, representa la filosofía práctica popular.

La acción se desplaza a una sala de la casa del Comendador. Mientras éste ordena que ahorquen a Frondoso, la casa es asaltada por el pueblo enfurecido. La ejecución de Fernán Gómez no se produce en escena: el espectador es informado indirectamente por los ruidos y las voces que llegan desde detrás del escenario y por los comentarios de quienes permanecen en él (como en las tragedias griegas). Después, un brusco salto: Lope nos conduce nuevamente al palacio real, donde los soberanos son informados de la reconquista de Ciudad Real, y poco después llega también la noticia de la ejecución del Comendador. El Rey ordena que un juez vaya a Fuente Ovejuna para aclarar los hechos y buscar a los culpables de «*tan grave atrevimiento*», que merece un «*castigo ejemplar*».

Los labradores celebran la muerte del tirano. La noticia de la llegada de un pesquisidor abre un debate: rápidamente, se decide que la aldea no le dará al juez el nombre de ningún culpable. En una especie de ensayo general del juicio, todos se comprometen a afirmar que «Fuente Ovejuna lo hizo». Cuando llega el pesquisidor no consigue arrancar a las bocas de los aldeanos, ni aun con la tortura, nada más que esto. La tortura no se representa en escena: la sugieren las voces de los torturados que llegan de detrás del escenario, que pronuncian únicamente el nombre de Fuente Ovejuna, y la voz del verdugo, cada vez más irritado y casi sádico en el cumplimiento de su labor. Lope no disuelve el episodio cruel en una tonalidad cómica cuando Mengo, el gracioso, con una inesperada actitud heroica, se burla irónicamente del juez, y a la pregunta de «¿Quién le mató?», contesta: «¡Señor, Fuente Ovejunita!»

Frente al decidido comportamiento de toda la aldea, que causa admiración, el juez no puede sino renunciar a proseguir su investigación, y el pueblo, que ha triunfado, puede celebrar alegremente su victoria. Los soberanos conceden el perdón al Maestre de Calatrava, que se declara arrepentido de sus errores, debidos a la inexperiencia de su joven edad, y aceptan la declaración de vasallaje de la aldea de Fuente Ovejuna, sustraída a la Orden de Calatrava. La justicia, aun a través de una acción ilegal del pueblo, ha triunfado: así, todo queda

resuelto. Los núcleos dramáticos se deshacen en una conclusión lógica y coherente en el plano histórico, político y moral.

Por todo este análisis podemos concluir en unidad de la comedia, gracias a la alternancia de los temas, la variedad de los espacios escénicos y la representación de distintos ámbitos sociales.

También el lenguaje poético, que alterna el estilo culto con el habla cotidiana o incluso rústica hasta la vulgaridad, se adapta a la necesaria diferenciación de los personajes en las distintas situaciones dramáticas, y a la exposición de los contrastes de sentimientos y pasiones.

Lope usa muchos recursos literarios: tiene citas mitológicas, usa símbolos y metáforas, pero también hay, en sus versos, muchos aforismos y refranes populares. Esto permite el desarrollo continuo de una moralidad que invade todo el texto pero sin dejarse notar demasiado, pues al final la obra no tiene una finalidad claramente amonestadora o didáctica.

Cabe observar que la caracterización de los personajes se produce de forma más bien rápida; en efecto, Lope se preocupa más de mover la acción a través de ellos que de ahondar a fondo en el alma de cada uno, pero también es cierto que su caracterización es suficiente, en el plano dramático, para que se noten las diferencias entre cada personalidad. En un texto teatral que se preocupaba, sobre todo, de representar el alma del pueblo en una situación histórica y social bien precisa, se presentaba como más importante la definición de sentimientos corrientes que la profundización de personalidades individuales. La caracterización dada nos permite reconocer a los *tipos* representativos de la sociedad española del siglo XVI, como al Comendador tirano, Ortuño el inescrupuloso, Laurencia y Frondoso como los jóvenes enamorados, Mengo el gracioso y los reyes justicieros. Creo que a Lope no le interesaba mucho retratar con mayor profundidad o matices a sus personajes cuando lo importante era la trama de fondo.

De todos modos, la presencia de sentimientos e ideales propios de la humanidad en todas las épocas, como el honor, la virtud, el amor, la justicia, la libertad, ha hecho que la comedia se universalice. Su tema la ha convertido en símbolo dramático de la lucha contra la tiranía y la injusticia.

Análisis de la obra

La Orestíada

()

por: Esquilo

Curso:

Historia del Espectáculo Teatral

2002

1. Introducción

En este trabajo he pretendido darle un mayor peso al análisis de la obra (trama, personajes, interpretación), sin embargo me pareció necesario hacer un breve comentario sobre el autor y recordar el argumento de la obra mediante un apretado resumen (no me parece fundamental ahondar en este tema, pues no tomo el trabajo como comprensión de lectura sino como análisis crítico). El análisis de la obra, en todo caso, me parece la sección más importante del trabajo porque es donde aporto mis ideas y mis conclusiones sobre esta impresionante tragedia.

2. Comentario sobre el autor

Esquilo (525–456 a.C.) nació en Eleusis, cerca de Atenas. Participó en diversas batallas contra los persas: en Maratón, el 490 a.C., en Salamina, el 480 a.C., y posiblemente, en Platea, el año siguiente. Hizo al menos dos viajes, puede que tres, a Sicilia, donde murió en su última visita. Sus obras constantemente se referían a las guerras en las que participó y al patriotismo ateniense, defendiendo a la democracia.

Se ha dicho que Esquilo escribió unas noventa obras. Sus tragedias, representadas por primera vez el 500 a.C., se ofrecían como trilogías, unidas por un asunto común, y cada trilogía venía seguida por un drama satírico. Se presentó a concursos anuales donde ganó considerable fama, hasta que llegó un competidor más joven: Sófocles. Se conocen los títulos de 79 de sus obras teatrales, pero sólo han sobrevivido siete. *La Orestíada* () es la única de las trilogías de Esquilo que ha llegado completa a la actualidad.

Se conoce a Esquilo como el fundador de la tragedia griega.

Al introducir un segundo actor en la obra, Esquilo creó el diálogo dramático. También desarrolló la representación teatral, al introducir el vestuario y los decorados. Los argumentos de sus obras son profundos, referidos al mito, la religión y la pasión, y encuentran expresión en un lenguaje muy poético. Los dioses ejercen un papel muy importante en la trama, dándole un carácter grandioso y solemne (otros autores harán sus tragedias más humanas).

3. Breve resumen de *La Orestíada*

3.1 *Agamenón* ()

La historia empieza en el palacio de los Atridas, donde un guía y luego el coro nos ubican en el contexto: la Guerra de Troya ha terminado y Agamenón, jefe de las fuerzas griegas, vuelve a Argos, su patria, después de haber vencido. Un mensajero confirma la noticia a su esposa Clitemnestra, quien aparenta júbilo y prepara la bienvenida.

Agamenón llega a Argos con Casandra, profetisa e hija de Príamo, el rey de Troya, condenada a ser su esclava. Clitemnestra lo recibe con palabras hipócritas y lo invita a darsle un baño. Ahí comete el asesinato, luego de que Casandra lo profetizara. Casandra también llegó a ver (antes de su muerte, posterior al asesinato de Agamenón) terribles escenas de la historia de los Atridas, que determinaron su destino. Clitemnestra anuncia que ha vengado la sangre de su hija Ifigenia, a quien Agamenón sacrificó a Artemis para obtener un viento favorable que permitiera a los griegos zarpar hacia Ilión, al principio de la guerra.

La reina declara su amor por Egisto, hijo de Tiestes, a quien el padre de Agamenón humilló dándole de comer los cadáveres de sus hijos. Egisto ahora se corona como tirano y cree consumada la venganza. Pero el coro de ancianos, que ha estado presente en todas estas escenas, manifiesta su fe en Zeus y en la inminencia de que se haga justicia suprema.

3.2 *Las coéforas* ()

Orestes, el hijo de Agamenón y Clitemnestra, llega a Argos a vengar la muerte de su padre. Visita su tumba y ahí encuentra a su hermana Electra con un grupo de coéforas o portadoras de libaciones. Clitemnestra las envió, espantada por una pesadilla. Electra de repente ve un rizo y unas pisadas (dejadas por Orestes), indicios de la presencia de su hermano. Lo encuentra, se reconocen y deciden vengarse. Orestes ya ha recibido la orden del dios Apolo de castigar a los culpables de la muerte de su padre.

Orestes y su amigo Pílates se hacen pasar por extranjeros que vienen a comunicar la falsa muerte de Orestes. La reina muestra un dolor falaz y manda llamar a Egisto. Egisto llega solo (pues el coro convenció a la

nodriza de cambiar el mensaje, para que no viniera con su guardia) y es atacado por Orestes. Clitemnestra también es asesinada, aunque Orestes duda antes de hacerlo. Después del matricidio, Orestes sufre desequilibrios mentales por el cargo de conciencia.

3.3 Las euménides ()

Orestes acude al templo de Apolo, en Delfos, para purificarse. Ahí ya lo acompañan las Erinis, unas mujeres de aspecto terrible, dormidas a su alrededor. La sacerdotisa encuentra esta escena. Luego llega Apolo que aconseja a Orestes que acuda a Atenas para pedirle ayuda a Atena. Más tarde la sombra de Clitemnestra aparece y despierta a las Erinis para que busquen venganza.

La acción se traslada a Atenas, donde las Erinis le piden a la diosa Atena justicia, mientras que Orestes suplica por su redención. Atena se informa de la situación y decide componer un tribunal constituido por los mejores ciudadanos de Atenas, que prestará juramento y juzgará con equidad. Se abre el debate. De un lado, las Erinis acusan a Orestes de matricidio y alegan que si el crimen queda impune, los hombres perderán el miedo al castigo y la violencia y la injusticia dominarán por todas partes. Del otro lado Apolo defiende a Orestes, apoyando su argumento en una teoría biológica entonces de moda, que dice que la muerte de un padre es más importante que la de una madre y por lo tanto más grave, ya que esta sólo es depositaria de un germen que posee el hombre (el útero solo serviría de anfitrión), y promete a los jueces que Orestes asegurará para siempre a Atenas la Alianza de Argos (alianza efectivamente realizada poco antes de la representación de *La Orestíada*).

La votación resulta igual para ambas partes, y Orestes es absuelto. Las Erinis quieren vengarse de los atenienses, amenazando con plagas; pero la persuasión de Atena las hace ceder y les promete que serán siempre honradas en Atenas. Ellas aceptan y se convierten en *euménides* (las bienhechoras), diosas buenas que protegerán a la ciudad.

3. Análisis crítico de la obra

3.1 Estructura

La Orestíada es en realidad una trilogía que cuenta los crímenes de la familia de los Atridas, marcada por un destino fatal, y cómo al final se llega a una conciliación. El planteamiento en forma de trilogía no es casual. Esquilo plantea un movimiento dialéctico en tres momentos: tras el primer crimen se sucede la venganza de éste, ocurriendo ahora dos asesinatos que también reclamarán venganza. Es por eso que en la tercera obra es necesario llegar a la superación de estos crímenes, de lo contrario la sangre seguirá corriendo sin detenerse.

Esquilo nos demuestra una creencia muy difundida en la época: que el problema del individuo no termina con su propia vida, sino que sus delitos tendrán consecuencias en su estirpe. Orestes debe pagar por los crímenes de su abuelo Atreo, ya que el hermano de éste, Tiestes, maldijo a él y a sus descendientes.

Pero entonces, ¿cuál es el fin de esta cadena de muertes y tragedias? Esquilo plantea la superación de este conflicto mediante la intervención de los dioses: la purificación que busca Orestes en la última obra es otorgada de manera divina, y la conciliación entre las partes también es arbitrada por la diosa Atena. En este aspecto podemos resaltar que el hombre, para Esquilo, siempre está inserto en una red de acontecimientos regidos por los dioses; los hombres sí tienen independencia, pero ésta está sujeta a los designios divinos. Los dioses griegos tienen mucha presencia en las tragedias, pues tienen características humanas como favoritismo, egoísmo, rencor, etc. (podemos apreciarlo con las leyendas relatadas sobre la cólera de Artemis, o el total respaldo que le da Apolo a Orestes).

3.2 La presencia del coro

El coro en las obras de Esquilo es fundamental, pues recoge el sentir de los personajes y se dirige al público explicándole las historias del pasado. En cada obra de la trilogía, el coro tiene un papel diferente. En *Agamenón* está compuesto por los ancianos del pueblo, la voz de la experiencia y de la sabiduría, que conoce los crímenes de la familia y su sino trágico (gracias al coro el espectador se entera de tales acontecimientos). En *Las coéforas* el coro es el cortejo fúnebre que acompaña a Electra a la tumba de su padre. Estas acompañantes se ponen del lado de los hijos y por eso convencen a la nodriza de Orestes para que dé un mensaje falso y así facilite el encuentro a solas entre Orestes y Egisto. Por último, en *Las euménides*, el coro está compuesto por las Furias, antiguas diosas que buscan venganza por el matricidio de la obra anterior.

En cada obra el coro es otro protagonista, que cumple diversas funciones. La más importante es mantener el intenso dramatismo de la historia: acompaña a los personajes, dialogando con ellos, dirigiéndose también al público. En las escenas de máxima tensión (como las visiones de Casandra o el juicio al final de la obra) mantiene al espectador concentrado en la trama que se maneja a través de los versos, y a través de ellos interviene activamente en la historia. Los pasajes corales del texto son variados y hasta complicados (combinando diferentes métricas). Las intervenciones del coro en esta obra, por cierto, son bastante largas y solemnes, sobre todo cuando aparecen para entonar cantos rituales religiosos, como el Himno a Zeus o las lamentaciones fúnebres. Recordemos que el coro, originariamente, tenía esta función, en los homenajes a Dionisos, hasta que poco a poco estas fiestas se fueron convirtiendo en lo que hoy conocemos como teatro.

3.2 Construcción de personajes

En *La Orestíada* no encontramos personajes planos; por el contrario, recordamos a Orestes, Clitemnestra, Agamenón y otros con muchos matices de personalidad. Pueden amar y odiar con pasión, son capaces de hipocresía, rencor y malicia. Por ejemplo, en la primera obra encontramos una Clitemnestra altiva y justiciera, vengadora de la muerte de su hija. Pero en la segunda, Clitemnestra es presentada como indigna y malvada. En este caso Orestes es visto con ojos compasivos y comprensivos, y hasta llegamos a entender el matricidio por su deseo de venganza. Asimismo, Agamenón, el gran héroe griego, triunfador de la guerra, muere de una manera humillante (en el baño, por ello sus hijos comentan que hubiera sido mejor que muriera en la guerra, en vez de ser asesinado de manera tan traicionera) debido a un acto ocurrido años atrás que lo condenó para siempre: el sacrificio de Ifigenia.

Aunque Agamenón aparece como una figura heroica, Esquilo nos muestra que termina sucumbiendo a su propia soberbia: su esposa lo invita a caminar sobre tapices de color púrpura (honor reservado solo a los dioses). Agamenón teme la reacción de los dioses, pero finalmente cede, vencido por los argumentos de su mujer y por su propio orgullo, convencido de que puede desafiar a los hombres y a los cielos. Esto termina siendo una justificación más para que Clitemnestra lo asesine, pues Agamenón ha cometido una sacrílega falta de respeto.

A pesar de la solemnidad de la obra, los personajes son muy creíbles y humanos porque actúan movidos por sus pasiones. Realmente nos conmueve conocer las dudas de Orestes antes de asesinar a su madre y sus posteriores remordimientos (el problema de conciencia que sufre está perfectamente retratado); o el desgarramiento interior que sufre Electra al ofrecerle ritos fúnebres a su padre, por orden de su madre criminal. Según mi parecer, todos los personajes de la obra están bien caracterizados, y esto se debe al excelente texto que recitan. Ya desde el comienzo de la obra, el vigía que abre la tragedia de *Agamenón* nos demuestra sus sensaciones de angustia y expectación a través de ese magnífico monólogo. En general, podemos ver en todos los textos sentimientos complejos, acompañados por metáforas inspiradas en la naturaleza que explican el sentir de los personajes.

Así, vemos que en las vidas de los personajes se mezclan muchas creencias y mitos de la época. Notamos la importancia fundamental que para ellos tienen el oráculo, las profecías, las maldiciones, etc., mientras que nosotros, lectores del siglo XXI, ya ni creemos en estas supersticiones. Sin embargo, el ambiente que crea Esquilo en la obra nos introduce de lleno en estas costumbres y estamos a punto de aceptar como verdaderos

estos hechos. Justamente es por eso que nos parece verosímil este contexto de dioses, profecías, venganzas, entre otras cosas. Además, después de todo, los temas que Esquilo trata, en el fondo, son muy humanos, como la culpa, el rencor, la venganza y por sobre todo, la justicia.

3.4 Temas tratados en la obra

Durante el desarrollo de la obra apreciamos la manera en que Esquilo saca a relucir temas y aspectos de la naturaleza humana a través de sus personajes. Mediante la ficción, el autor plantea mensajes al espectador, para que éste reflexione sobre ellos.

Por ejemplo, una idea importante es la preeminencia de la democracia. No olvidemos la época en que fue escrita la obra: Esquilo pretendía demostrar, en *Las Euménides*, cómo el Consejo del Aréopago podía servir como conciliador y solucionar los problemas mediante la votación de hombres sabios. Esto se nota claramente como la oposición al estado inicial de *Las Coéforos*, donde encontramos a Argos sumida en la tiranía de Egisto, que Orestes debe venir a derrocar. Orestes debe castigar a su madre e imponer la democracia nuevamente, es decir, debe amar más a su pueblo que a la mujer que le dio vida.

Definitivamente este concepto de democracia no es el mismo que el actual. Sobre todo porque Esquilo hace una constante referencia al apoyo divino. Recordemos que, después del debate, la diosa Atena es la que tiene la última palabra. Sin embargo, gracias a esta unión de democracia y protección divina, será posible la paz, el orden, frente al caos en el que nos hallamos en las dos primeras obras. Por eso algunos autores opinan que *La orestíada* le recuerda al público griego que las diferencias entre ellos y los espartanos debían atajarse de una forma humana, que los hechos acaecidos en el pasado debían juzgarse sabiamente y alcanzar una buena solución. Yo creo que el sentido va mucho más allá de eso: opino que todos los seres humanos podemos aprender de este mensaje de conciliación y debate justo para llegar a la ansiada paz.

Otro tema que se toca es el reemplazo de leyes antiguas por otras cuyo enfoque es distinto. Esto lo apreciamos en *Las euménides*, durante el juicio a Orestes, pues las Erinas se refieren al acusado como un criminal, amparándose en el derecho matriarcal. Las mismas Erinas son un ejemplo de la vigencia de este derecho, pues son las divinidades encargadas de vengar a los matricidas. Sin embargo, los argumentos de Apolo convencen al jurado de absolver a Orestes. Apolo ve las cosas desde otro punto de vista; ahora prima el derecho paterno, la figura del padre es más importante y Clitemnestra es sólo la anfitriona del hijo, pues en realidad a quien le debía fidelidad Orestes era al donador de la semilla, Agamenón. Y justamente esto es lo que sucede en la época de Esquilo, como nos cuenta Bachofen en su libro *Derecho materno* (citado por Friedrich Engels en su estudio sobre la familia). Para Bachofen, Apolo y Atena representan el nuevo derecho (las mismas Erinas los llaman *dioses de la nueva generación*), que será el que terminará imponiéndose: la familia no pesará tanto como el poder de la *polis*.

Por último, el tema más importante según mi opinión es el de la Justicia. Es como si en el mundo esquiléo todo debiera ocurrir según los dictados de esta esencia suprema: No hay defensa para el hombre que ahíto de riqueza derriba con el pie el gran altar de la Justicia: es su perdición, nos dice el coro en *Agamenón*. Esquilo pretende explicarnos que el hombre no puede actuar dejándose llevar por sus deseos egoístas, pues las consecuencias serán trágicas. El autor muestra lo que ocurre cuando no se siguen los preceptos de la Justicia; es por ello que toda la obra está sumergida en la injusticia: la de Agamenón sacrificando a su propia hija, la de los griegos saqueando Troya, la de Clitemnestra vengándose con sangre, la de Egisto tomando el poder en sus manos, etc. Todos ellos creen estar obrando por motivos válidos, pero justamente lo que Esquilo enseña es que nadie puede tomarse la justicia por su mano, que cada uno, al pretender afirmar su propio derecho, no puede quebrantar el derecho ajeno. ¿Cuándo terminará, cuando se detendrá, por fin, adormecida la cólera de Ate?, es la pregunta ante tantos crímenes y castigos consecutivos, los que no terminarán hasta que se establezcan nuevos principios punitivos basados en la justicia y la democracia, dejando de lado el ojo por ojo.

Toda esta enseñanza moral, para Esquilo, debe estar respaldada por los dioses: son ellos los que concilian a las

fuerzas en conflicto. En la obra, Atena llama al tribunal del Areópago, por ello esta inclusión nos demuestra las simpatías de Esquilo por este consejo de sabios. El autor elogia la justicia ateniense, y además le enseña a los ciudadanos a estar en guardia contra las injusticias para poder defender sus derechos. Este es un mensaje que cualquier persona de cualquier época puede rescatar de la obra. *Venerad este poder augusto y tendréis un baluarte salvador de vuestro país y vuestra ciudad. Incorruptible, venerable, severo, tal es el Consejo que instituyo, guardián de la tierra, siempre despierto en defensa de los que duermen* dice la diosa Atenea a los atenienses. Este paso de la venganza privada al castigo por parte de instituciones estatales es una conquista significativa, tanto para la historia del derecho penal como para la historia de la cultura. De esta manera la legalidad será establecida gracias al control de las pasiones por la razón y la sensatez. Las últimas palabras del coro en *Las Euménides* son una invitación a acabar con las represalias que causan la ruina de las ciudades : *¡Qué nunca la discordia, insaciable de miserias, brame en esta ciudad! ¡Qué el polvo, abrevado con la negra sangre de los ciudadanos, no exija en su cólera, como represalia, estas matanzas que son la ruina de la ciudad! ¡Qué cambien entre ellos alegrías en un espíritu de común amistad y odien con un solo corazón!. Porque de muchos males, este es el remedio entre los mortales.*

3.4 Discusión sobre el sentido de la obra

Históricamente se han planteado muchas interpretaciones sobre el sentido global de *La Orestíada*. Se dice que se debe interpretar en sentido político, prestando atención sobre todo a la conciliación final mediante el tribunal del Areópago. Otros críticos proponen que se interprete como una obra con mensaje moral, debido al juego constante entre *hybris* y *némesis* (culpa y castigo). Además, existe una perspectiva más histórica que explica que Esquilo pretendía contar la evolución social de Atenas, desde sus primeras fases (donde dominaba la ley de la sangre) hasta superarse y llegar a ser estado, donde se reemplaza la venganza por el debate, es decir, una sociedad más racionalizada donde el Estado ha sustituido a la Tribu.

Considero que todas esas interpretaciones son válidas, pero que en realidad deben tomarse todas en su conjunto para entender el sentido general de la obra. Esquilo nos muestra el paso del caos al orden, de la oscuridad a la luz, en todos los sentidos (religioso, moral, político, etc.). Y creo que es por este sentido tan aplicable a nuestra vida actual, que *La Orestíada* es reconocida como una gran obra maestra.

Análisis de tres obras de Jean-Baptiste Poquelin- Moliere

Siendo un deber de la comedia corregir a los hombres divirtiéndoles, he creído que, en mi situación, lo mejor era atacar los vicios de mi tiempo pintándolos ridículamente

Moliere, defensa del *Tartufo*

Las tres obras que me ha tocado analizar en esta ocasión pertenecen al autor francés más famoso del siglo XVII. ¿Por qué Moliere se destacó entre sus contemporáneos? Porque su maestría en el momento de crear sus comedias ha sentado un precedente para todo el teatro moderno.

Moliere ha sido llamado el Aristófanes de los tiempos modernos. Esto se debe a su afán de criticar, mediante la comedia, todos los vicios y defectos de su época. Esto demuestra un afán moralista en Moliere, pero refiriéndose a una moral íntegra, que va más allá de las hipocresías y el qué dirán. Todas sus obras contienen mensajes sobre los personajes característicos de su época, sus comedias hacen reír porque en ellas se representan los defectos de muchos grupos y clases sociales.

Lo interesante es que las obras más famosas de Moliere han perdurado a través de los siglos debido a que sus caracteres plantean situaciones atemporales: la hipocresía, el abuso de las autoridades, la doble moral, todo ello sigue siendo tan actual que tranquilamente podemos representar un *Tartufo* ambientado en nuestra época. Esto definitivamente deprimiría a Moliere, ver que las cosas no han cambiado tanto en trescientos años, pero seguramente lo alegraría saber que aún existe gente lúcida que encuentra en él una inspiración para burlarse

de los defectos humanos mediante el teatro.

En las tres obras, llama la atención la orquestación de situaciones hasta llegar al desenlace, todo organizado con excelentes técnicas narrativas que hacen creíble el desenvolvimiento de escenas. Un punto importantísimo en las tres obras analizadas es el modelado de los personajes. Moliere no se queda simplemente con el personaje principal; por el contrario, se preocupa de dotar de matices y personalidad a cada uno de los personajes secundarios. Individualiza a los caracteres y los hace consecuentes consigo mismos, capaces de comportarse de una determinada forma en cada circunstancia dada. Todo ello debido a la preocupación de Moliere por los problemas del ser humano.

Esta coherencia en la construcción de personajes se da debido al profundo conocimiento que tenía Moliere del arte teatral, siendo autor e intérprete al mismo tiempo. Por ello Argán, Orgón y Alceste (interpretados por él mismo), así como otras figuras de su repertorio, son personajes tan complejos, tan ricos, pues Moliere se preocupó por darles toda una dimensión personal para poder caricaturizar los diferentes tipos humanos y llevar su mensaje al público a través de la comedia, una de las maneras más efectivas que conoce el arte teatral.

Tartufo

En *Tartufo* Moliere crea uno de sus personajes cómicos más famosos, el del hipócrita religioso. De la audacia de esta obra da testimonio el hecho de que el rey prohibiera su representación pública durante cinco años, pese a que él personalmente la consideraba divertida, pero tenía buenas razones para creer que ofendería al poderoso alto clero francés.

La versión modificada de la obra es la que llega a nosotros, lectores del siglo XXI, donde encontramos a Tartufo como un beato, ya no sacerdote sino laico, pero con la misma hipocresía y capacidad de manipulación de la versión anterior. Aún después de la modificación, siguió causando escándalo, pues Moliere retrata sin miramientos en Tartufo a un personaje falso que es capaz de todo para conseguir sus objetivos. *Tartufo* se convierte así en una comedia de costumbres sobre los hombres de mala fe, más allá de la creencia o ideología que aseguran profesar.

Sin embargo, no es la personalidad de Tartufo la que más se critica en la obra. Se ridiculiza más bien a la actitud que muestran los engañados, tan cerrada. Es una crítica a las personas que no quieren convencerse de la verdad, que se quedan en lo superficial, que se dejan manejar por el que los adula y les promete dones.

Por eso en la obra se privilegia la actitud de la familia, su reacción ante la intervención de Tartufo en el hogar y las consecuencias de sus actos. Moliere es consciente de ello y por este motivo el personaje de Tartufo no aparece en escena sino hasta el segundo acto. El primer acto nos presenta los diferentes puntos de vista hacia la persona del impostor, sin aparecer él mismo, aunque de entrada nos debe parecer alguien efectivamente corrupto. Apreciamos de boca de los personajes las principales quejas hacia su persona y cómo es defendido a pesar de su evidente manipulación. Los acusadores quedan mal porque son llamados infieles, anticristianos o viciosos injustamente, y es por esta razón que su aversión a Tartufo aumenta, porque saben que él es el que más usa la religión para su propio beneficio.

En esta obra Moliere produce una historia ágil y entretenida, donde las situaciones están muy bien trabajadas y el argumento se desarrolla de manera efectiva. El trabajo de creación de personajes es magistral, y de ello nos damos cuenta desde la primera escena, donde el autor retrata uno por uno los caracteres y sus personalidades.

El personaje de **Tartufo** es uno de los más interesantes creados por Moliere en su obra literaria. Lo retrata como un hombre amoral, misterioso, salido de lo más bajo, nacido para hacer daño... Simplemente, alguien que se hace pasar por lo que no es, y que quiere sacar beneficio de ello, aunque tenga que pisotear a unos

cuantos en medio de sus planes. Tartufo ha pasado a ser parte del imaginario popular en la actualidad, y es un apelativo común usado en política y otros campos para referirse a aquellos seres inescrupulosos que no creen en nadie y engañan a todo el mundo para poder salirse con la suya. Moliere ha personificado en Tartufo la hipocresía y ha creado un arquetipo teatral, comparable a Macbeth o la Celestina.

La hipocresía de Tartufo se representa no sólo en su falsedad sino también en muchas actitudes que Moliere pretende recalcar para criticar la sociedad de su época. Por ejemplo, realza la importancia que tiene para los devotos la opinión de los demás: *La ofensa está en escandalizar a la gente, que no es pecar el pecar en silencio*. Es un personaje muy bien construido que mezcla clichés y lenguajes diferentes (usando el léxico religioso pero también el galante cuando quiere conquistar a Elmira).

El físico de Tartufo es también importantísimo para la obra, según las indicaciones del autor. La presencia del personaje debe ser grotesca, de bufón (por algo Mariana lo llama sapo y Dorina le dice *gordo y rollizo, reluciente, colorados los labios*, para realzar su condición de mantenido). Sin embargo, la finalidad de este personaje no es tanto causar risa como provocar aversión. Tartufo es un ser odioso que se ve envuelto en una situación ridícula en la que permanentemente debe aparentar ser alguien que no es. Gracias a esta situación, el espectador se involucra en la obra, esperando el momento en el cual el hipócrita será desenmascarado.

Al igual que es normal la práctica de los tartufos de este mundo, lo es también de los servidores de los hipócritas. En esta obra el papel está representado por **Orgón**. Él cree todo lo que le dice Tartufo, confía en él ciegamente y llega al extremo de cederle sus bienes y poner a su familia en segundo plano. Orgón no es mucho mejor que Tartufo, ya que al admirarle, admira al mal y a la falsedad, a la pura y simple apariencia. Es un personaje estúpido y manipulado, que no se esfuerza en comprender, tan sólo se deja llevar, como oveja por el pastor. Moliere retrata así el conformismo y la ceguera de muchos hombres y mujeres que, hasta la actualidad, se dejan persuadir por palabras o acciones hipócritas.

La familia de Orgón insiste en llamar al jefe de familia loco, en realzar su alienación. La frase *loco por Tartufo* es repetida por Dorina y Cleanto en el primer acto, y hasta el mismo Orgón asume esta condición cuando afirma *Sí, soy otro hombre después de oír sus pláticas*.

Orgón es un personaje complejo, se podría decir que encierra tres personajes: por un lado es un típico burgués parisino de buena situación económica y social, que lleva las riendas de su casa y (de vez en cuando) hace alguna observación pertinente a los miembros de su familia. Por otro lado, bajo la influencia de Tartufo, se convierte en un ser idiota e intratable. Carece de autoridad, voluntad y hasta de sentido común. Orgón así se convierte en un personaje verosímil, pues Moliere retrata las contradicciones de los hombres cotidianos. Es un hombre religioso que le teme al infierno y como ve a Tartufo tan seguro y en paz con Dios, puede ser duro con los demás pero totalmente maleable con Tartufo. Por último, Orgón es un hombre que no mide sus acciones, pues cuando sale de su engaño reacciona colérico, exagerado: por ello Cleanto le dice: *¡Vaya! ¡Ved qué arrebatos los vuestros! ¿Nunca habréis de usar de templanza? En el recto juicio no entra jamás el vuestro, que siempre de un exceso pasáis a otro*.

Considero que esta complejidad y estas contradicciones son las que le dan comicidad al personaje de Orgón. Sus exclamaciones provocan risa incluso en escenas dramáticas. Su alienación y transformación repentina causan comicidad, como cuando trata de pegarle a Dorina (mediante unos juegos de escena que Moliere planeó minuciosamente para provocar risas). Estos intentos fallidos sirven para romper la tensión creada por las intenciones de Orgón de casar a Mariana con Tartufo.

El personaje de **la señora Pernelle** también le debe su comicidad a ciertas contradicciones muy bien planteadas por Moliere. Acostumbrada a llevar las riendas del hogar de manera autoritaria, de todas formas se convierte en un juguete a manos de Tartufo. Es una santurrón insoportable a la que es imposible hacerle callar. Es muy terca y defiende al impostor hasta cuando su hijo le muestra la verdad.

A Flipot, su criada, no hace más que pegarle, sin razón alguna, por costumbre. Flipot no reacciona y no pronuncia una sola palabra. Sólo está para que la golpeen y producir así un efecto cómico; su papel consiste en poner en relieve, por oposición a su pasividad, la actividad desordenada y la naturaleza tiránica de la señora Pernelle. Además, sirve también como contraste de Dorina, pues actúa pasivamente frente a las injusticias y se queda callada, al contrario que su compañera.

El papel de **Dorina** es un personaje muy bien construido, la voz de la razón en la familia, ya que, si bien todos concuerdan en la falsedad de Tartufo, ella es la que impone el orden y plantea las acciones a realizar para desenmascararlo. Su intención es buena, es observadora, ella sí sopesa y entiende. Intenta lo más diplomáticamente posible que los demás dejen de hacer caso a alguien tan desagradable, a veces sin éxito. Y es verdad que hay tantos inteligentes que pierden saliva en vano, por convencer a unos crédulos de que la razón no la tiene el personaje persuasivo pero malvado. En fin, Dorina se define como una testigo que no se conforma con los injustos hechos.

Esta criada es inteligente y perspicaz; es la primera en descubrir al impostor, la primera en darse cuenta de que Tartufo está enamorado de Elmira y la primera en comprender que Damis con su impetuosidad va a echar todo a perder. Pertenece al pueblo y aunque se haya cultivado al mismo tiempo que Mariana conserva el modo de hablar natural del pueblo, lo que provoca risas. Hasta la abuela la describe como *una doncella entrometida e impertinente; en todo habéis de meteros a dar vuestra opinión*.

Dorina es tan importante en la obra que domina el segundo acto, planteando las acciones a seguir para restablecer el orden. Juega con el público, crea una complicidad con él (por ejemplo en la escena en que escucha discutir a Valerio y Mariana) e interviene en el momento preciso. Sus cualidades morales la hacen simpática, personifica el sentido común y la valentía y es muy fiel hacia sus amos. Sus intervenciones alegres sirven para distensar las situaciones. Mientras avanza la obra su participación se hace más discreta, pero queda en nuestra memoria como el personaje más simpático de la obra.

Mientras que los anteriores personajes nos hacen reír por sus contradicciones o elocuencia, **Elmira** usa otro recurso: la ironía. Este elemento es más sutil, y nos hace descubrir, de manera lúcida, la verdad bajo la falsedad, el deseo y el egoísmo de Tartufo aun cuando dice las palabras más nobles. En la famosa escena donde quiere mostrar la hipocresía de Tartufo, le hace pronunciar frases como *considerad, señora, que no soy un ángel o que no soy ciego y que soy de carne*. Estas frases lo delatan y provocan una situación cómica (sobre todo por el hecho de que Orgón escucha toda la escena).

Moliere logra efectos cómicos gracias a la excelente caracterización de sus personajes pero también por medio del lenguaje. Propone frases que se convierten en muletillas, como *¿Y Tartufo? ¡Qué buen hombre!*. La repetición es un elemento cómico muy útil del teatro, como se confirma en la obra, por ejemplo en la escena en la cual Dorina le explica a Orgón el estado de salud de su esposa y él lo único que hace es seguir y seguir preguntando por Tartufo.

Otro efecto cómico es el de alternar diferentes estilos de lenguaje en concordancia con la condición y carácter de los personajes. La abuela usa aforismos populares (*esto es la torre de Babel, todos hablan y nadie se entiende*), Dorina usa un lenguaje franco y divertido, populachero, que se contrasta con la solemnidad del habla de Tartufo. La mezcla de los lenguajes jurídico, devoto y galante provoca risas en el lector/espectador, pues a veces encontramos empleos insólitos o en ocasiones que producen sarcasmo, por ejemplo cuando el alguacil usa elementos religiosos a la hora del desalojo.

El autor sabe muy bien cómo manejar el tono dramático de cada escena. Con frecuencia, opone una situación cómica a una patética o trágica, o bien introduce una escena patética en medio de un momento cómico (como la escena de Orgón escondido).

Moliere demuestra en esta obra su lucidez, mostrándonos de manera divertida y ligera un tema muy

trascendental. Es una historia perfectamente inteligible y asimilable en su manera de decir las cosas, y además tiene un mensaje claro y directo, de no dejarse manipular por estos hipócritas. Una enseñanza que todavía en la actualidad nos serviría, ya que los Tartufos reales son muchísimo más peligrosos que el de la obra, más astutos, más secretos, más difíciles de pillar... más malvados y oscuros.

El Misántropo

El misántropo introduce un nuevo tipo de personaje en las obras de Moliere: un hombre de elevados principios morales, que critica constantemente la debilidad de los demás y, sin embargo, es incapaz de ver los defectos de Celimena, la muchacha de la que se ha enamorado y que encarna a esa sociedad que él condena.

La obra describe la frustración de quien decide no pactar con la decadencia de su entorno, alcanzando caracteres trágicos. Moliere quería retratar a un hombre cuya sinceridad y franqueza excesivas le convierten en el típico hombre inoportuno y ridículo entre sus pares.

Moliere estrena esta obra en 1666, cuando ya llevaba años denunciando con sus comedias los vicios de la época. Ya vimos que sus críticas abarcaban muchos sectores de la sociedad francesa, y debido a ello se ganó censuras e insatisfacciones. Pero al ver que esa sanción escénica no tenía eficacia como correctivo social, Moliere empezó a experimentar, en su madurez, un escepticismo cada vez más amargo. Eso explica el fondo dramático que existe en esta sátira donde el protagonista Alceste (detrás del que, tal vez, se esconde el mismo Moliere), inspira más burla que admiración con su ética incorruptible.

Es que en tiempos de decadencia moral (como efectivamente repite el trágico personaje de Alceste), la honradez suele convertirse en excentricidad; y el hombre honesto, en un personaje eventualmente peligroso y siempre al borde del ridículo. Así en el 1600 como en el 2002. Moliere comprende esta problemática y presenta en clave de humor (la más adecuada) la paradoja de un individuo digno en un medio social corrupto.

Moralmente íntegro y socialmente inadaptado, **Alceste** induce a reír y a reflexionar. Es un personaje más complejo que la mayoría de los arquetipos del género: Moliere explora sus sentimientos interiores, construyendo un personaje psicológicamente complicado. Es un hombre honesto, rebelado contra la hipocresía y las injusticias de la sociedad, que le muestra los defectos a la gente que lo rodea, sin excluir a la mujer que ama. Va en contra de las tendencias de la época de conservar influencias o ser cortés a costa de la sinceridad: Moliere exagera sus reacciones haciéndolo opinar descaradamente y sin miramientos sobre sus compañeros. Esta actitud genera situaciones cómicas (como la escena en la que Oronte recita su verso, y el público es cómplice de las opiniones de Alceste dichas en voz baja a Filinto) pero que luego tendrán consecuencias problemáticas.

Alceste, pesimista y escéptico, parte en busca de un lugar solitario donde pueda vivir como hombre de honor. La ridícula intransigencia de Alceste, incapaz de adaptarse al mundo, y la astucia de Celimena (siempre con los argumentos perfectos para salir bien parada) han pasado a la posteridad y siguen representándose en todo el mundo.

Alceste busca el amor, la belleza, la verdad: y vive su frustración. Todos a su alrededor caen en la conducta falaz y consideran válido el hecho de criticar a los demás libremente pero nunca ofenderlos frente a frente. Las reglas de la cortesía son intocables hasta un extremo absurdo: la escena de Celimena rodeada de sus pretendientes comentando los vicios de los personajes más prominentes de la ciudad provoca risas por el parlamento de la muchacha, pero confirman las opiniones de Alceste sobre el estado de decadencia en que se encuentra esa sociedad.

Lo que más le molesta a Alceste es que todos apoyan esta lógica que él detesta, inclusive su amigo Filinto. Él trata de hacerlo recapacitar para que se acomode a su época, pero sus intentos son vanos: desde el inicio de la obra Alceste decide ya no transigir más con la hipocresía y de ahí en adelante se pronunciará sin miramientos

ante la gente que lo rodea, con consecuencias que le traerán problemas.

Es interesante que **Filinto** se nos presente como un personaje bueno, que no le hace daño a nadie, pero él también transa con los valores de su tiempo, y hasta le dice a Alceste que se comporte de igual manera. De algún modo es un conformista, una persona que no tiene la lucidez de Alceste y sin embargo resulta ganador al final de la obra.

Otro tema importante de la obra es el amor, ya que Alceste no puede dominar su corazón: la misma hipocresía que critica está personificada en **Celimena**, personaje hábil que manipula los sentimientos de su amante para defenderse y aparentar inocencia. Mediante juegos de palabras convierte las acusaciones de Alceste en pedidos de disculpas. Alceste, a pesar de su cordura y lucidez, se ve hipnotizado por esta mujer encantadora y le hace caso en todo. Esto le provoca dolor e insatisfacciones, sobre todo en la escena en que se descubren públicamente las mentiras de Celimena.

Moliere orquesta de manera efectiva al gran número de personajes que aparece en la obra. Cada personaje tiene una función específica: **Arsinoe** es la mujer que es capaz de todo por conseguir el amor de Alceste; **Oronte** es el ridículo caballero humillado por el protagonista que exige una compensación; **Eliaña** es la buena dama, íntegra, que se contrapone a Celimena, sobre todo porque ni siquiera entra en el juego de echarse los trapitos sucios en la cara. Las escenas de desenmascaramiento demuestran una gran maestría narrativa, pues se inician como inocentes llamadas de atención entre los personajes para terminar en insultos y enemistades (como la discusión entre Celimena y Arsinoe).

En esta obra Moliere no le da tanta importancia al contraste entre clases sociales. Los personajes de las clases bajas no tienen gran intervención en la obra (sólo Vasco y Dubois, criados), pues la acción se desarrolla entre los nobles. Esto se debe a que era en este estamento donde se percibía mucho más la hipocresía a la que alude Moliere: la crítica va dirigida a aquellos nobles que se callan sus comentarios sobre terceros para exponerlos entre sus amigos y burlarse. De todos modos, la intervención de los criados es importante porque sus parlamentos cómicos rompen con la tensión de las situaciones.

Esta sátira no tiene tanto de comedia como las otras dos que me ha tocado trabajar. Es un humor más bien negro que termina con un final casi trágico, del hombre que elige un triste destino por su escepticismo hacia la naturaleza humana. Los momentos cómicos no provocan tanta risa como reflexión ante la situación planteada, y sin embargo es mucho mejor plantear el tema en clave de sátira porque en un tono más solemne o realista no se podrían exagerar tanto las burlas y las opiniones de Alceste (y es esto lo que provoca que el mensaje llegue al espectador).

Muchos críticos opinan que Molière es *El Misántropo*, en lucha con el amor, con los amigos, con los literatos de su tiempo. Yo creo que Moliere quería llamar la atención sobre la hipocresía y falsedad de su época, sobre las vanas relaciones que se establecían. Su lucidez le permitía percatarse de estos vicios y por eso decidía llevarlos al teatro en clave de comedia, pues de esta manera llegaba de manera efectiva (y menos peligrosa) al público. Creo que el mensaje de Moliere es captado por los espectadores, más allá de que haya querido retratar sus propias opiniones o exagerarlas en un personaje teatral.

El enfermo imaginario

Esta obra es la última de Moliere. Cuenta la historia de un hipocondríaco que está seguro de que está a punto de la muerte, es manipulado por su esposa y su médico y decide arbitrariamente la suerte de su joven hija.

Esta obra sigue la tradición de aquellas sátiras de la medicina tan populares en la literatura de los siglos XVI y XVII. El mismo Moliere ya había tratado el tema con anterioridad, en *El médico a palos*. Nuevamente el autor toma arquetipos de su época y los critica, pero esta vez lo hace con personajes que seguramente ya lo habían sacado de quicio: los médicos. Su crítica se vuelve más personal y furibunda.

De lejos, esta es la obra más ambiciosa de las que me ha tocado analizar. El autor echa mano de recursos artísticos externos al teatro dramático para amenizar su obra: usa ballet, danza, canto, hace que sus personajes reciten versos y hasta incluye una pseudo-opera en plena acción dramática (cuando Angélica y Cleantes se declaran su amor). Los intermedios y el prólogo deben haber sido especialmente divertidos, pues echan mano de situaciones pertenecientes a la obra para introducir divertimentos (como el amante de Tonina que le da una serenata, o la farsa llevada a cabo por Beraldo para la graduación de Argán).

De esta manera, notamos las diversas influencias de las que se servía Moliere para construir su teatro. Apreciamos, por ejemplo, una fuerte influencia del arte italiano, pues todas las canciones de los intermedios son cantadas en italiano.

La sátira de esta obra es bastante directa, no sólo contra los médicos y farmacéuticos sino también contra los notarios (el personaje del Señor Buenafé, por ejemplo, demuestra el afán monetario y la apariencia de confiabilidad de estos personajes). Sin embargo, el principal objeto de las críticas es definitivamente el oficio de la medicina. Desde la primera escena, donde observamos al ridículo Argán postrado en su lecho, haciendo cuentas sobre sus infinitas medicinas, Moliere nos quiere llamar la atención sobre la inutilidad de los procedimientos médicos.

Para comprender la sátira es preciso situarnos en la época de Moliere, en la cual el oficio médico se veía recubierto de un prestigio injustificado, ya que los médicos hacían poco por la vida del paciente con sangrías y lavativas inútiles. Definitivamente Moliere había sufrido en carne propia estos procedimientos y se había convencido de la charlatanería de los doctores. Y esto es justamente lo que critica en la obra: no sólo a los médicos que viven de sus pacientes, sino también a éstos últimos, que se dejan deslumbrar por la terminología médica y no se dan cuenta de que estarían mucho mejor sin ellos.

En cuanto a trabajo de personajes, Moliere se luce en la riqueza de implicaciones psicológicas de **Argán**. Como tantos otros personajes molierescos Argán está dominado por una manía, por una obsesión a la que pretende sacrificar a toda su familia; su enfermedad real o fingida es el pretexto para reclamar la atención de los suyos, para imponer sus puntos de vista y para refugiarse complacientemente en ella y en la medicina que lo cura. Por eso su decisión de casar a su hija con el médico Tomás Descompuestos *a fin de contar con buenas ayudas contra mi dolencia, poseer en mi familia la fuente de los remedios que necesito y disponer de consultas y recetas* entra dentro de la lógica de la familia tiránica y abusiva tan repetida en las obras de Moliere (definitivamente influida por su propia vida). Además, es esta decisión la que pone en funcionamiento el mecanismo neutralizador del entorno familiar y doméstico que por medio de varias estrategias, que culminan en la burlesca ceremonia del final, dejan al jefe de familia ridículo y satisfecho a su vez en su delirio.

Pero Argán, a pesar de ser ridiculizado en la obra, no se convierte en una marioneta, en un fantoche. Moliere puso mucho de sí mismo en este personaje: es probable que en la obra el autor no se ría sólo de los médicos y boticarios (a lo que tan bien conocía), sino también de sí mismo, de sus desventuras de enfermo crónico. Detrás del personaje de Argán se perfila un profundo terror a la muerte que lo hace seguir ciegamente las directivas de los médicos.

Sin embargo, no olvidemos que el objetivo principal de la obra es hacer reír, provocar las risas de todo el mundo mediante artificios bien conocidos por Moliere. A este objetivo se supeditan todos los medios e influencias, transformando todo lo anterior: Plauto y Terencio, los rezagos de las farsas medievales, las improvisaciones de la Commedia dell'Arte, el juego picaresco de las comedias de enredo españolas, la magnificencia visual de los ballets de la época barroca, todo le sirve a Moliere para conseguir el espectáculo teatral completo.

Hasta a nosotros, lectores del siglo XXI, nos puede desconcertar que una comedia que toca el tema del miedo a morir se presente con música y bailes. Pero los mecanismos que usa Moliere logran un producto coherente,

rompiendo las tradiciones establecidas como dictaba su época, y nos ofrece la esencia del teatro como una gran fiesta, en la que él era el gran maestro de ceremonias. Las cuidadosas indicaciones escénicas que introduce en el texto nos hacen notar su preocupación por una obra bien montada.

Si bien *El enfermo imaginario* es una fiesta para los sentidos, también lo es para la inteligencia. Su comicidad va siempre más allá del objetivo aparente, y detrás del divertimento encontramos una invitación a la reflexión. Moliere ya había tenido que sufrir muchos problemas por sus críticas anteriores, sin embargo al final de su vida sigue lúcido y crítico ante los defectos de su época. En esta obra, Moliere critica la ceguera de los pacientes y les recomienda no dejarse debilitar por los tratamientos médicos.

Imaginando ya la reacción que tendrían los médicos tras ver la obra, Moliere inserta algunos parlamentos en defensa propia en el diálogo entre Beraldo y Argán, en un divertido juego entre la realidad y ficción donde Beraldo invita a su hermano a ver las obras de Moliere y olvidarse de la charlatanería de los médicos:

ARGÁN: *–Ese Moliere, con todas sus comedias, es un necio. No tiene ningún derecho a escarnecer a caballeros tan honorables como los médicos.*

BERALDO: *No se mofa de ellos, sino de sus procedimientos absurdos.*

ARGÁN: *– ¡No, voto al diablo! Si yo fuera médico, él moriría sin que yo me dignara atenderle. Aunque me lo suplicara, no le aplicaría ni una lavativa, ni siquiera la más mínima sangría. Le diría Anda y muérete, eso te enseñará a no reírte de la medicina.*

De esta manera, Moliere se pone a sí mismo en escena y justifica sus críticas ante la reacción de aquellos a quienes van dirigidas: la comicidad de esta escena se habría visto acentuada en las primeras representaciones de la obra, pues Moliere interpretaba a Argán.

El enfermo imaginario es un excelente ejemplo de conducción ordenada de situaciones y personajes hasta un desenlace cerrado. Moliere siempre retrató a sus personajes secundarios con mucha profundidad y complejidad psicológica, y no deja de hacerlo en esta obra. Los personajes no son para nada planos y podemos encontrar, por ejemplo, en **Belina**, varios lados de su personalidad desarrollados en la obra (el tierno pero falso cuando está con Argán y el aprovechador cuando piensa que ha muerto). En ella, Moliere quiso representar a muchas mujeres que iban a la caza de esposos mayores para enviudar y heredar sus riquezas. Angélica hace explícita esta crítica cuando le echa en cara la conducta de ciertas mujeres que *hacen del matrimonio un comercio de puro interés*.

Angélica se opone totalmente a este personaje, pues su amor es puro, libre, y no puede sujetarse a los mandatos de su padre. El contraste se hace explícito en la escena en la cual Tonina muestra las reacciones que tendrían las mujeres ante la muerte de Argán. Su relación con **Cleantes** es uno de los ejes de la obra, pues muchas acciones serán llevadas a cabo para impedir el matrimonio con Tomás que los separaría. Su idealismo y romanticismo (enfaticados por ser un amor a primera vista, un amor prohibido) se contraponen al materialismo de Belina y, de cierta manera, de Argán, a quien sólo le preocupa su salud.

El personaje de **Tonina** vuelve a la idea de la criada perspicaz, la que toma las riendas del asunto y planea estrategias para acabar con el caos. Como la Dorina de *Tartufo*, parece ser la más inteligente del grupo, además de la más simpática. Tiene bien claros sus objetivos y por eso finge fidelidad hacia Belina, cuando en realidad ella es fiel sólo hacia su señor Argán y Angélica. Sin embargo, veo a Tonina mucho más activa que a Dorina, pues ella misma se encarga de desenmascarar a Belina, de luchar por el amor de Cleantes y Angélica, y de acabar con la dependencia de Argán hacia el señor Purgón en una divertida escena donde se disfraza de médico (un médico con unas directivas muy extrañas; aquí Moliere lleva la ridiculización de los médicos al extremo, inventándose procedimientos inverosímiles como cortarse un brazo para sanarse).

Los personajes de los médicos son caricaturescos, comiquísimos, desde el señor Purgón hasta el farmacéutico Oliscante. A veces Moliere apela a la grosería para conseguir efectos cómicos (como cuando Beraldo le dice a Oliscante, que viene a aplicarle una lavativa a Argán: *vamos, señor, cómo se ve que no estáis acostumbrado a hablarle a alguien a la cara*) y para realzar la condición ridícula que le quiere dar a estos profesionales. Se preocupa de darles hasta una historia personal, en el caso de **Tomás Descompuestus**, quien muestra su comicidad de diversas maneras: con los parlamentos aprendidos de memoria, con palabras floridas y clichés preciosistas, y con las anécdotas que cuenta su padre sobre su extraña trayectoria.

De todos modos, es muy importante la conversación que tienen Argán y Beraldo sobre la medicina, porque ahí se nota que Moliere no está diciendo que los médicos son personas inescrupulosas que quieren matar a sus pacientes y quedarse con el dinero, sino que creen ciegamente en su charlatanería y en sus diplomas, y piensan que sí causarán efecto. Lo que está criticando Moliere es ese prestigio atribuido a la ciencia médica por los pacientes y los mismos doctores, cuando en realidad sus procedimientos no servían de nada. Si bien la crítica de Moliere es extrema, el tiempo habría de darle la razón y ahora vemos a las sangrías y lavativas indiscriminadas del siglo XVII como medicinas ridículas e inútiles.

Análisis de tres obras de William Shakespeare

En esta ocasión me ha tocado analizar las obras de un gran dramaturgo del teatro isabelino, y esto me ha dado la oportunidad de leer sus obras nuevamente pero ahora ubicándolas en su contexto histórico. De esta manera el análisis se vuelve más profundo y podemos alcanzar a captar las corrientes literarias en las que está inserta su obra y, sobre todo, la influencia decisiva que hoy sigue teniendo en el teatro. Casi todas sus obras continúan hoy representándose y son fuente de inspiración para numerosos experimentos teatrales, pues comunican un profundo conocimiento de la naturaleza humana, demostrado en la perfecta caracterización de sus variadísimos personajes. Su habilidad en el uso del lenguaje poético y de los recursos dramáticos, capaz de crear una unidad estética a partir de una multiplicidad de expresiones y acciones, es muy difícil de superar dentro de la literatura universal.

En Shakespeare, el lenguaje poético se convierte en un instrumento dramático, capaz de captar el pensamiento humano y las distintas dimensiones de una situación dramática. En las tres obras encargadas, muy diferentes en su temática y tratamiento, he podido constatar que Shakespeare dramatizaba las virtudes y los defectos de la naturaleza humana, con una lucidez que ya querrían tener muchos analistas sociales contemporáneos. A pesar de los siglos, su obra sigue siendo actual: aunque la historia del príncipe de Dinamarca haya pasado en la Edad Media, aunque la Atenas repleta de hadas sólo exista en la imaginación, de todos modos los temas de las obras de Shakespeare son los que sobreviven. Es por ello que se pueden representar en casi cualquier época y lugar: porque tanto el hombre de la China como la mujer de Estados Unidos viven propensos a la ambición, tanto las parejas de la Edad Media como las de la actualidad tienen desencuentros amorosos, tanto los más humildes como los más poderosos pueden llegar a perder la razón por cuestiones familiares.

Shakespeare nos ha dejado personajes paradigmáticos que personalizan tendencias de la naturaleza humana, tendencias que después de trescientos años todavía nos configuran, y es por ello que el grande del teatro isabelino es tan famoso aún en el siglo XXI. Su manera de entretener las situaciones, de expresar los sentimientos con un lenguaje tan preciso y bello, de modelar a los personajes con matices infinitos que los hacen hasta más reales que las personas de carne y hueso, todas estas características convierten a Shakespeare en un clásico que no deja de sorprender en cada nueva lectura.

Hamlet

Se ha dicho ya tanto sobre esta obra, se la ha analizado desde tantas perspectivas, que es difícil decir algo nuevo. Sin embargo, creo que cada persona encuentra sus propias maneras de encontrarle sentido a la historia del joven príncipe de Dinamarca y sus peculiares acciones para vengar la muerte de su padre.

Nuevamente, como en *Macbeth*, se presenta la figura sobrenatural de un fantasma, que en este caso desencadenará los hechos posteriores. Antes de la aparición del padre de Hamlet, el príncipe no sospecha de su madre, aunque la desprecia por haberse desposado tan rápido con su tío. Recién al enterarse de la conspiración urdida por Claudio y la reina se lleva a cabo la transformación en la personalidad de Hamlet. No sabemos muy bien cómo era el joven antes de esta aparición, pero podemos notar que a partir de este momento toda su vida se configurará en base a un único objetivo: vengar el asesinato de su padre.

Esta escena podría ser el equivalente del prólogo en la tragedia griega, donde se presentaba la situación inicial que daría lugar a los hechos. Sin embargo, repetimos, las obras de Shakespeare no son tragedias en el sentido clásico. Y mucho menos *Hamlet*, pues esta obra refleja una versión más completa de la vida, al incluir elementos burlescos y paródicos (sobre todo con la introducción de los actores que escenifican la muerte del padre de Hamlet). Hasta en los momentos de mayor tensión dramática encontramos elementos tragicómicos, como en el momento del duelo entre Laertes y Hamlet.

Hamlet va más allá de otros dramas centrados en la venganza, pues retrata de manera escalofriante la mezcla de gloria y sordidez que caracteriza la naturaleza humana. Hamlet siente que vive en un mundo de engaños y corrupción, sentimiento que le viene confirmado por el asesinato de su padre y la sensualidad de su madre. Estas revelaciones le conducen a un estado en el que los momentos de angustia e indecisión se atropellan con frenéticas actuaciones, situación cuyas profundas razones continúan hoy siendo motivo de distintas interpretaciones. Los momentos en los que Hamlet está solo (esos extendidos monólogos que han hecho famoso al personaje) son ratos de lucidez, pero una lucidez teñida de confusión y dolor que lo empujan a una vorágine de actos infames.

Alrededor de Hamlet los personajes van sufriendo sus ataques de locura. Todo el mundo cree en su enajenación, en su fachada, y esto lleva, por ejemplo, al suicidio de Ofelia. La joven muere debido al terrible desequilibrio psíquico que ocasiona la aparente locura de Hamlet. Ella es despreciada y no imagina las verdaderas razones de este rechazo. Es una heroína que muere por sus pasiones y envuelta en una trama que no le correspondía.

Sin embargo, el autor no pinta a Hamlet como un ser humano malvado o insensible. Es una persona muy compleja, con altibajos y dilemas vitales. Se podría decir que Hamlet es uno de los primeros personajes existencialistas: sus matices son demostrados en situaciones extremas, a pesar de lo peligroso de sus acciones sabe que no puede dar marcha atrás por el honor de su padre. Hamlet recoge el drama de la pérdida de la inocencia, el paso del idealismo juvenil a la brutalidad de una situación impuesta por factores externos, que obliga al protagonista a actuar bajo reglas que no ha elegido.

La dualidad de Hamlet (el Hamlet desfachatado e irónico que se muestra ante los demás como un demente y el Hamlet desconsolado e indeciso que duda en privado) muestra su desgarramiento interno, y nos hace partícipes de su dolor. Shakespeare ha sido tan inteligente al construir la trama que los espectadores somos los únicos que conocemos la real situación de Hamlet. Esta situación de omnisciencia nos hace identificarnos con el protagonista y ponernos de su lado. Es por ello que sus tragedias personales nos chocan tanto. Hamlet deja de lado su propio ser, su propia vida, y hasta el amor verdadero que sentía por Ofelia, para convertirse en el agente de la venganza de su padre, y este es el dilema que lo tortura y termina cegándolo, haciéndolo perderse en sí mismo.

Los prolongados monólogos de Hamlet nos dan la idea de que era un hombre

más dado a la reflexión que a la acción. La tarea que lleva sobre sus hombros es demasiado grande para él y produce desequilibrios: *¿Quién puede soportar tanto? ¿Gemir tanto? ¿Llevar de la vida una carga tan pesada?* Todo esto nos hace ver a Hamlet más allá del tema de la venganza familiar: este personaje reflexiona sobre la vida humana y sus dilemas, es por ello que ha sobrevivido y sigue siendo tan famoso.

Todos los personajes de la obra, a pesar de estar tan bien delineados, siguen guardando significados equívocos. Esta es una de las obras más complejas de Shakespeare: por ejemplo, no hay un acuerdo general sobre el rol de la madre de Hamlet. Esa sensualidad desenfrenada, esa relación tan extraña que guarda con su hijo, ¿qué significa? Es retratada como una traidora y una asesina, pero al mismo tiempo Hamlet le guarda una veneración muy rara que al final de la obra lo hace sufrir por asesinarla sin querer.

Por otro lado, el personaje de Claudio también es muy complejo y guarda mucha significación. En el momento en que Claudio decide matar al rey de Dinamarca, se hace presente no sólo el egoísmo, sino también y principalmente el interés por lo material, ya que por el solo hecho de heredar el trono y todos los beneficios que trae aparejado ser rey, decidió terminar con la vida de un pariente tan cercano. Mas allá de haber cometido tal acto de injusticia y que ese hecho puede ser calificado como algo terrible, existe una cuestión de fondo que, junto con todo lo mencionado, lo motivó a acometer un asesinato. Esa cuestión puede definirse con el termino de lujuria. El personaje Claudio tenía una relación oculta con la reina de Dinamarca, al morir el rey Claudio se caso con ella realizando una doble jugada: heredar el trono y convivir con la persona a quien deseaba. En definitiva el tío del príncipe Hamlet, representa el hombre egoísta, egocéntrico, y por sobre todas las cosas materialista, pues descrea de los espíritus y del castigo divino. Todo lo contrario de Hamlet, quien refleja su naturaleza idealista en sus monólogos reflexivos.

La gran cantidad de personajes que aparecen en la obra es muy funcional, pues cada uno deja la escena habiendo contribuido de manera fundamental a la trama. El padre de Ofelia, con su asesinato, marca un punto crítico de la transformación de Hamlet. Laertes retoma el tema de la venganza familiar, al igual que hamlet, y por ello su lucha al final de la obra es tan simbólica: ambos están ennegrecidos por el afán de venganza y éste se convierte en su único objetivo. Personajes humildes como los guardias o los enterradores sirven para contraponerse a Hamlet y arrancarle líneas sinceras que desnudan al personaje en sus conversaciones. Los personajes de Rosencratz y Guildenstern, encargados de llevar a Hamlet a Inglaterra, son engañados por él y asesinados al llegar; estos emisarios también tienen líneas fundamentales y además demuestran lo lejos que llega Hamlet en su deseo de venganza.

Los actores tienen una función muy importante al ser dirigidos por Hamlet para poner al descubierto el crimen de Claudio, tal como lo contó su padre: *Sí, durmiendo en mi jardín, entró tu tío furtivamente con una ampolla de maldita hebona y en mi oído vertió la leprosa destilación, e instantáneamente una erupción de lepra cubrió mi cuerpo sano.*

Otra enseñanza crucial que nos deja la obra es que las tragedias nunca vienen solas: las muertes llaman a otras muertes en venganza, hasta que se le ponga fin a la cadena sangrienta. Esto también podría ser una fuerte influencia de la tragedia clásica, sin embargo recordemos que al público de la época también le gustaban mucho las muertes en escena y las intrigas palaciegas.

El final de la obra tiene caracteres catárticos, donde se consuman las muertes de los protagonistas. Coincidencias fatales (¿o el destino?) se suman para que la muerte de la reina o de Laertes, no planeadas en un principio, sucedan trágicamente. Hamlet, al ver acercarse su muerte, no deja de cumplir el objetivo que se trazó: asesina a Claudio. Así, se cierra la obra de manera redonda: si el drama empezó con el alma del rey vagando en la oscuridad clamando por venganza, al final los personajes de la obra mueren mientras que el alma del rey puede por fin descansar.

Macbeth

Macbeth describe el proceso de un hombre esencialmente bueno que, influido por otros y debido también a su propia naturaleza, sucumbe a la ambición y llega hasta el asesinato. A lo largo de la obra, Macbeth, por obtener y, más tarde, retener el trono de Escocia, va perdiendo su humanidad hasta llegar al punto de cometer todo tipo de imperdonables actos.

Esta obra está dividida en cinco partes que se podrían definir como:

La tentación:

En el primer acto encontramos a un personaje bueno, valiente, que se hace merecedor de un título nobiliario por parte del Rey. Sin embargo, las previas predicciones de las brujas que encontró Macbeth profetizaban mucho más, y éste comete un error: contarle a su esposa las predicciones. El personaje de Lady Macbeth es en realidad el que impulsa las acciones a lo largo de esta obra: la ambición en ella es mucho más fuerte que en Macbeth. Esto también encierra hechos históricos, pues en aquella época la única manera que tenía una mujer de ascender socialmente era a través del marido. Shakespeare lleva la ambición de lady Macbeth al extremo y hace que sea en ella, realmente, donde se personifique la falta de escrúpulos por llegar al poder. Macbeth lo que hace en realidad es seguirla, engegucido por las promesas de poder. En esta primera parte de la obra recién se presenta la posibilidad de consumir los planes maquiavélicos: el acto se cierra con las dudas de Macbeth ante las proposiciones de su esposa de matar al rey para adelantar el destino predicho por las brujas.

La conspiración:

En el segundo acto vemos ya la consagración del plan tramado por Lady Macbeth acabando así con la vida del rey Duncan. Macbeth no se encuentra muy seguro de sí mismo y no cree que éste plan sea muy buena idea, pero entonces Lady Macbeth recurre a un arma eficaz; duda de su honor, valentía y hombría, a lo que Macbeth responde con la aprobación de la realización definitiva del crimen.

La esposa de Macbeth se convierte progresivamente en una cruel planificadora que incita a su esposo a manchar de sangre a los criados del rey para así poder culparles del homicidio. Macbeth cada vez está más resuelto a seguir con el plan (un signo de que su personalidad ha cambiado es el asesinato de los guardias, para así poder culparlos de la muerte del rey, con un fingido dolor), pero aún se le notan ciertos rasgos de inseguridad. Los espectadores lo ven como un hombre manipulado, al que sin embargo lo ciega la ambición y se inserta en una red de crímenes que, como los de la tragedia griega, llamarán más y más sangre.

La ejecución:

En el tercer acto se hace presente la constante sed de sangre de Macbeth, el nuevo rey. Es la ambición por retener el poder, que Shakespeare aquí retrata eficazmente. Cuando el ser humano consigue algo que le agrada, algo que ha estado persiguiendo, llevará a cabo todo lo que tenga a su alcance para impedir que se lo quiten. Y así es Macbeth: ante el peligro de la pérdida del trono, decide matar a la familia de Banquo. El asesinato se realiza (pero no de manera completa, pues su hijo huye) y Macbeth empieza a sufrir alucinaciones: ve a Banquo quitándole la corona. Shakespeare de esta manera se anticipa a los acontecimientos posteriores, cuando el peso de la culpa caiga sobre los protagonistas.

El arrepentimiento:

En el cuarto acto Macbeth decide visitar a las brujas para que le digan el futuro y saber a qué se enfrenta. Aquí el autor refleja el miedo, la culpa de Macbeth, que se siente abrumado por sus colosales alucinaciones. Él apela a las brujas para que lo tranquilicen, sin saber que sus vaticinios serán tremendamente equívocos. En este acto ya se conoce la responsabilidad de Macbeth en los asesinatos, y se está armando un ejército en su contra. El espectador siente que algún importante acontecimiento se acerca, sobre todo se imagina que Macbeth no puede quedar sin sanción después de todas sus fechorías. La tranquilidad de Macbeth será efímera.

La venganza:

En el Quinto acto podemos ver los trastornos que causa la ambición, en este caso el enloquecimiento de Lady

Macbeth. Ella revela definitivamente su culpabilidad en el crimen, se enajena totalmente, sintiendo la sangre en sus manos en la famosa y tétrica imagen que se ha convertido en un símbolo:

<<¡Fuera, mancha maldita! ¡Fuera, te digo!... Una, dos, y bien,
ya es hora de hacerlo... el infierno es sombrío... ¡Vergüenza,
my lord, vergüenza! ¿Un soldado con miedo?... ¿Por qué
temer que se sepa cuando nadie puede pedir al poder que
ostentamos que rinda cuenta?... ¿Quién hubiera pensado
que el viejo tuviese tanta sangre?>>

La sanción otorgada a su personaje le corresponde por sus anteriores delitos: la autora intelectual de los crímenes, la insaciable perseguidora del poder, termina sus días en un infierno mental. Ella es prácticamente la protagonista de la obra, sin embargo su muerte mantiene más bien un perfil bajo (ni siquiera sucede en escena, como en la antigua tragedia griega). El tema principal de este último acto es el fin de Macbeth.

Y es que ahora Macbeth ya no es manipulado por su esposa, se siente confiado y autosuficiente gracias a las palabras de las brujas. Es un personaje que cree haberse adueñado de su destino. Shakespeare señala entonces, que no hay salvación para este malvado. Le arrebatrán la vida y el poder aquellos a los que hizo sufrir.

¿Podemos configurar a *Macbeth* como una tragedia? No: recordemos que la tragedia griega es un género que nunca volvió a repetirse en el teatro, y *Macbeth* definitivamente sigue las convenciones del teatro isabelino. De todos modos, es una de las obras de Shakespeare que menos mezcla los géneros (por ejemplo, en *Hamlet* tenemos claramente elementos burlescos, que en este caso no existen). Por eso los caracteres trágicos que adquiere este drama son bastante particulares.

En esta obra los personajes están tan bien contruidos que sus cambios radicales de conducta son totalmente verosímiles en la historia. Por ejemplo, se puede apreciar claramente un cambio profundo en el carácter de **Macbeth**: pasa de ser un hombre bueno y fiel a ser un tirano cruel y despiadado al que todos odian y traicionan. Pero el cambio no es brusco, sino gradual. El proceso le va causando fuertes remordimientos, pero está ya decidido a llegar hasta el final. Cada vez que comete un acto terrible se endurece después más y más. Al final de la obra ya ha perdido toda sensibilidad. Junto con dicha sensibilidad pierde también el sentido de su vida y ya no le importa morir o vivir, sólo acabar con lo empezado:

<<[...] ¡Extíngete, fugaz antorcha!
La vida es una sombra tan sólo, que transcurre; un pobre actor
que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario
para jamás volver a ser oído. **Es una historia
contada por un necio, llena de ruido y furia,
que nada significa.**>>

Esta es una frase llena de contenido: cuando una persona pierde sus principios, pierde con ellos el sentido de la vida y todo rumbo en ella. Macbeth está ya al final de la obra totalmente corrompido y desgastado, ya no le

interesa vivir.

Lady Macbeth, por otro lado, es un personaje al que también le ocurren muchos cambios en la historia. Es fría, calculadora y perversa. Es la que incita a Macbeth a cometer el regicidio y es la que inspira toda la historia, pero también sufre una transformación gradual a lo largo de la obra hasta llegar al suicidio. Empieza siendo la que critica a Macbeth por sus remordimientos, pero poco a poco se va ablandando con el peso de su culpa. En uno de los monólogos advertimos los primeros rastros de arrepentimiento, pero los oculta a su marido para seguir con el plan. Después la vorágine de crímenes la vuelve loca, intenta frenar a su esposo y termina suicidándose.

Es algo más que un personaje perverso. Se siente culpable y ahí se ve su lado humano, la persona que sufre también con el mal. En ella existe una relación entre fatalidad, voluntad personal y culpabilidad que inquieta al lector.

Llama la atención el hecho de que Macbeth muere en combate intentando terminar su acción mientras que su mujer, al principio fuerte, se suicida. Sólo cómo muere cada uno comparado con su ánimo inicial ya es suficiente para ver el intercambio de roles: el débil acaba siendo el viril, el masculino. Definitivamente en la época de Shakespeare era humillante que la esposa le dictara las actividades al marido, esto empequeñece a Macbeth, pero cuando al final ya es autosuficiente, podemos captar el tremendo cambio, mientras que lady Macbeth termina como una figura débil y desprotegida.

Los demás personajes se insertan en una trama de relaciones de poder y venganza, de asesinatos y honor familiar. Cada personaje tiene su propio móvil de acción, pero todos se configuran finalmente como una gran alianza contra el poder tiránico de Macbeth. Todos ellos consideran que el trono de Macbeth es indigno porque ha sido conseguido con sangre, además algunos de ellos (como Malcolm y McDuff) entran en la lucha por motivos familiares, pues Macbeth asesinó a Banquo y al rey Duncan. Estos últimos representan el poder legítimo, la lealtad, la confianza depositada en Macbeth que los hace morir.

Un aspecto radicalmente importante de la obra es el elemento mágico, presente a través de las hadas, sus vaticinios y la aparición de los fantasmas. Estos elementos mágicos son incluidos en la trama debido a la superstición popular de aquella época. Los espectadores realmente creían en estas apariciones y en las predicciones de las brujas. No sé si Shakespeare también haya creído en ellas, pero definitivamente estos personajes tienen una fuerte carga dramática que impulsa las acciones del protagonista. Sus predicciones y el contenido equívoco que encierran son el hilo conductor de la historia. Más allá de que los espectadores actuales no crean en la anticipación mágica, la verosimilitud de las brujas está muy bien construida, y son un elemento tan importante en el desarrollo dramático de la obra que es imposible decir ¡pero eso no puede existir!.

La obra fue escrita en una época de transición entre el estilo Renacentista y el Barroco, y nos podemos dar cuenta cómo deja atrás las unidades dramáticas clásicas. Se puede observar, por ejemplo, la fugacidad e irregularidad del tiempo, pues a veces los sucesos pasan muy rápidos, y otras veces se hacen largos. También se puede advertir una mezcla de personajes plebeyos con aristocráticos, tal como es el caso de los criados, los asesinos, los reyes, los príncipes, los espías, los señores, las brujas... Es una enseñanza moral en contra de los defectos humanos, en este caso la ambición desmedida.

Sueño de una noche de verano

Con esta obra pasamos a temas más alegres que los de *Hamlet* y *Macbeth*. Sobre todo porque la obra está escrita en clave de comedia, un divertimento fantástico donde nadie queda intocable. La fuerza de la broma, de la risa, de la magia, todo se conjuga en esta obra de múltiples personajes que se relacionan en varios círculos que definen una obra compleja pero divertidísima.

Esta obra contiene el ideal de una pieza teatral: palabra, pensamiento y forma. El texto está escrito en un verso florido repleto de imágenes poéticas, metáforas y otras figuras que se reconocen hasta la actualidad. Cada personaje (y hasta cada estado de ánimo) tiene su propia forma de expresarse. Como típico teatro Barroco, la mezcla de géneros y de personajes de todas las clases sociales es llevada al límite.

Encontramos auténticas montañas rusas emocionales y de sentimientos. La obra es fascinante e inquietante por la ambivalencia entre comedia y drama que nos transporta continuamente de la risa al estremecimiento, de la perplejidad al enamoramiento. Las posibilidades expresivas, la trama de historias de amor y su realidad mágica, configuran el "Sueño" como un tema idóneo para todo tipo de público. Esto es importante: "El Sueño" no es un cuento de hadas y duendes. El corazón de la obra, el motor que la mueve es adulto, sutil y cruel, incisivo y concreto: Shakespeare no quiere ser predecible, quiere darle la vuelta a las convenciones y quiere sorprender cada vez más al público.

"Sueño de una noche de verano" es, en primer lugar, un homenaje de Shakespeare a La Comedia del Arte. En segundo lugar, es uno de los cuentos más eróticos, transgresores y divertidos de la literatura universal, donde la libertad se cuele por cada línea y la locura se desata como en una fiesta de carnaval.

A pesar de desarrollarse en una Grecia fantástica, poblada por hadas y duendes, la obra se presenta muy auténtica, porque retrata las pasiones humanas en tono burlesco. Los núcleos dramáticos son fácilmente diferenciables: reconocemos el grupo de actores, la corte de hadas y el cuarteto de amantes desencontrados. Todos ellos son arbitrados por los nobles, que están a punto de contraer matrimonio.

Los nobles nos recuerdan la figura del Rey para los dramaturgos españoles de la época: son los encargados de poner orden, de dirigir las acciones de los demás. En esta ocasión, además, ellos son los que desencadenan los acontecimientos venideros, pues instan a Hermia a casarse con Demetrio en contra de su voluntad, al mismo tiempo que preparan su boda, para la cual los artistas preparan una representación.

Oberón y su sirviente Puk dominan el mundo a su placer. No obstante, este Puk, aún es juguetón e incitará a los enamorados a la fiesta hasta rayar el día. todo aquí es un juego, como en La Comedia del Arte, y prolongando y desarrollando los personajes este juego inicial van conformando ese sueño erótico en un bosque cercano a Atenas, o a cualquier ciudad de nuestros días. Puk es un fascinante Arlequín, maestro de ceremonias de esta maravillosa noche de amor loco. Desde el primer momento, desde el primer beso apasionado de Teseo e Hipólita, hasta el final, todas las acciones, todos los emparejamientos, están impregnados de un erotismo bastante desenfadado para la época.

Shakespeare vuelve a introducir una historia teatral en su propia obra, y hasta somos testigos de un apresurado ensayo de los actores. Se puede ver al grupo de actores como un homenaje que Shakespeare quiso hacer a su profesión, pero más bien parece que parodiaba ciertas compañías informales de su época. Sobre todo con el personaje de Bottom, a quien retrata como un arrogante personaje que posteriormente entrará en el destino de la reina de las hadas, Titania.

Todos los momentos en los cuales los actores están en escena producen diálogos hilarantes. La sensación que nos produce el reino de las hadas es más picaresca, ingeniosa, además los lectores gozamos de esa lucha de poder a través del amor entre Oberón y Titania (ridiculizándola haciéndola enamorarse de una bestia). Finalmente las cosas volverán a su curso normal y el orden se restablecerá. Las hadas representan las fuerzas desatadas que entran a batallar en las vidas de los demás personajes, estas fuerzas se liberan en el transcurso de la obra en contra de lo racional. El amor, el deseo de posesión, el rechazo, los celos, todas estas fuerzas se repiten en los personajes y alternan direcciones debido a los hechizos.

La magia de la obra es una magia chistosa, alegre, despreocupada. Puk persigue a los personajes para hechizarlos y darles una lección. Lamentablemente las cosas no le salen como él creía, y el sueño de una noche de verano podría terminar en pesadilla en la vida de los jóvenes amantes. Veamos en un esquema cómo

las relaciones entre ellos cambian para crear conflictos que a ellos les pueden parecer trágicos, pero que divierten al espectador y lo estimulan a cada instante para que imagine una salida a este lío.

Estado inicial de amor entre los jóvenes::

Lisandro ! Hermia !Demetrio

!

Helena

Este estado inicial es perturbado por el mandato de Teseo de que Hermia se case con Demetrio. Hermia y Lisandro huyen, le cuentan a Helena, ella le dice a Demetrio y ambos salen a buscarlos. Cuando Puk los encuentra, queriendo arreglar la situación por mandato de Oberon, se equivoca y cambia el esquema de esta manera:

Lisandro ! Hermia

! !

Helena ! Demetrio

Ahora el enamorado hechizado trata mal a la pobre Hermia que no entiende ninguna lógica en el asunto. Las cosas no podrían estar peor, piensa el espectador, pero Puk vuelve a arreglar las cosas, y el esquema cambia así:

Lisandro ! Hermia

!

Helena ! Demetrio

Los jóvenes ahora desean a Helena, quien está confundida y se siente víctima de una broma. Hermia se siente rechazada. Este dramático contrapunto para los personajes es muy divertido para el lector, pues sabemos toda la verdad tras los enamoramientos de los personajes. Finalmente, Puk logra arreglar la situación:

Lisandro ! Hermia

Helena ! Demetrio

Por fin el esquema favorece a todos y la unión de las parejas es bendecido por las hadas. Llama la atención la concepción de amor presente en esta obra: se entiende que estar enamorado es estar perdidamente insano, loco, mirar a la otra persona como si fuera mágico (a pesar de que lo traten mal, como Demetrio a Helena). Hasta se dice que la razón y el amor no hacen buena compañía. Este sentido del amor cobra vida en toda la lógica de la obra, de pasiones desatadas y conductas más allá de lo razonable que brindan un respiro de todos los dramas que ya nos da la vida cotidiana.

Más allá de los vericuetos de la historia, de las estratagemas de los personajes y de las alusiones a un pasado mítico al que todo renacentista evocaba, yo creo que esta obra le debe su fama a la cantidad de sensaciones que provoca en el lector. Nadie puede quedar indiferente ante las correrías de los amantes, las ocurrencias de los actores, la astucia de la corte de las hadas. Además, el texto encierra líneas de gran belleza y reflexión sobre la vida, sobre el mundo, como dándonos el consejo de vivir nuestra vida como un sueño y dejarnos

llevar para encontrar la felicidad.

Análisis de Las Troyanas

(Eurípides)

Las troyanas es una tragedia que narra el ocaso y fin de la ciudad de Troya después de la guerra que la hizo sucumbir. Esta historia ha sido contada muchas veces, pero Eurípides nos la muestra desde un punto de vista diferente: desde el lado de las mujeres troyanas, las sobrevivientes, las vencidas que sufren la pérdida de sus seres queridos y de su libertad.

Podemos notar claramente un tono antibélico en la obra: el autor no está de acuerdo con las atrocidades de la guerra y por ello nos muestra las terribles consecuencias que produce. *Evitar la guerra es el deber de todo hombre prudente*, nos dice Casandra. En esta tragedia, los protagonistas son los vencidos y no los vencedores. La violencia arbitraria de la guerra se produce, como siempre, sobre los inocentes.

¿Y por qué las protagonistas de la obra son las mujeres troyanas? ¿Acaso no había suficientes héroes masculinos que sufrieran la derrota de Ilión? Lo que sucede es que Eurípides decide darle el protagonismo a las mujeres porque ellas son las marginadas, las olvidadas, en esa sociedad democrática que sólo se ocupaba de una porción de la sociedad. Eurípides vivió en una época de cambios radicales (ideológicos, sociales, políticos) y eso se traduce en sus obras, pues ya no se glorifica a la guerra como antes.

El autor nos presenta sus reflexiones a través de la diversa gama de personajes femeninos que logra crear en *Las troyanas*. Se dice que Eurípides es el primer autor de teatro psicológico de Occidente, debido a que supo penetrar en lo más recóndito del corazón humano, hurgando en sus miserias y sus pasiones. Esto lo diferencia claramente de sus predecesores: encontramos un alto grado de realismo psicológico, pues los grandes héroes de la mitología se convierten en hombres tal cual son, con virtudes y falencias. Obtenemos una perspectiva menos solemne pero más humana, más cercana a la espectador.

Es a través de estos personajes que Eurípides explora la naturaleza humana en general, con pretensiones filosóficas a través de la tragedia. Se centra en la condición humana y cuestiona los valores que se ponían en tela de juicio durante su época: la guerra, el Estado y la religión. Ya no cree tanto en el destino como en el azar (las *vicisitudes de la suerte*, como dice Hécuba en la obra) y en los caprichos de los dioses.

Podemos apreciar este aspecto claramente en el prólogo de la obra, cuando Poseidón nos cuenta, apesadumbrado, que sus favoritos los troyanos han resultado perdedores. Al encontrarse con la diosa Atena (que defendía a los argivos) se ponen de acuerdo para castigar a los griegos por sus insolencias. De esta manera el autor se atreve a cuestionar los mandatos de los dioses cuyo aliento animó a los guerreros (también lo hace cuando Hécuba los llama *adversos y hostiles*). Es como si nos dijera que toda la guerra de Troya se dio por el favoritismo de algunos dioses y la ambición de los hombres. Con este simple diálogo Eurípides ya le faltaba el respeto a las máximas instituciones griegas.

A partir de ese diálogo, la obra se concentra en las víctimas de la guerra. Con el fondo de una ciudad devastada, conocemos la tragedia (tantas veces repetida en la historia universal) de los desplazamientos, las persecuciones, los exilios forzados, y otros ataques a los vencidos. **Hécuba** será la encargada de llevarnos por este mundo de dolor después de la derrota.

Hécuba es un personaje muy bien construido, pues con sus versos demuestra el dolor y la humillación de haber bajado de nivel de la manera más cruel. De reina ha pasado a esclava; de la felicidad familiar pasará a manos del asesino de su familia. Es obligada a irse de su patria y a despedirse sin honores de sus hijos y esposo muertos. Debe sufrir el destino cruel de sus hijas esclavizadas. Sin embargo, jamás pierde la dignidad; es como si siguiera reinando después de la derrota. Ella es la figura que acumula el dolor de su pueblo. A

través de sus palabras personifica la humillación de su condición: *me llevan como esclava, anciana ya*. Conversa con el coro y demuestra su incertidumbre: *¿a qué amo, en qué tierra seré esclava?*. Constantemente se lamenta de su suerte, comparando el momento actual con su vida anterior: *¡De los que véis dichosos nunca digáis que son felices antes de que hayan muerto!*.

Acompañando a la reina se encuentra el **coro**, que en esta ocasión representa a un grupo de mujeres anónimas de Troya que también serán ofrecidas como esclavas a los vencedores aqueos. En esta obra la participación del coro no es tan extensa como en las de Esquilo o Sófocles, pero su presencia se intensifica cuando expone los sentimientos de las mujeres: *Como llora cantando el ave, si ha perdido sus polluelos, así van llorando, unas a sus esposos, a sus padres otras; otras a sus ancianas madres*. Ellas, como el resto de personajes de la obra, sufren un desgarró interior al perder a sus seres queridos y ser alejadas de su patria. Esta sensación es perfectamente retratada en sus cánticos para que el público capte de mejor manera el mensaje del autor.

En la escena aparece **Taltibio**, mensajero de los griegos, quien no es un personaje tan completo pues tiene una función más narrativa (aunque también se percata del estado de las troyanas, por ello dice *duro, muy duro es para el que es libre resignarse a la suerte de ser esclavo*). En realidad Eurípides enfoca su atención en los personajes femeninos y en sus sentimientos, como cuando conocemos a **Cassandra**, la hija de Hécuba. Ella fue condenada por Apolo a tener visiones proféticas en las que nadie confiaría nunca. Sin embargo ella se siente iluminada y hasta parece enajenada en sus visiones. Vislumbra su futuro trágico y sin embargo se siente feliz porque sabe que causará la tragedia en la casa de los Atridas. Veo en Cassandra a la personificación de la mujer que sigue ideales abstractos hasta llegar al aislamiento, que Eurípides retrata de manera poética.

Todas las troyanas odian a **Helena**, quien por su belleza causó esa cruel guerra que dejó a todas en la desgracia. Hécuba dice *Helena es la que engendra los males que he sufrido, los que voy a sufrir*. Hablan de ella como un ser maligno y despiadado que manipula a los hombres a su antojo para salir siempre inocente. Sin embargo ella se defiende ante su primer marido **Menelao**, quien es advertido por Hécuba para que no se rinda ante su persuasión: *¡No se puede negar que ella habla muy bien, a pesar de ser una malvada!*. Eurípides también la deja defenderse, para que el lector decida, como juez, si Helena es culpable o no: ella dice *mi belleza me arruinó*, aparentando ser un juguete del destino... como terminan siéndolo todos (y todas). Helena es enigmática, traidora, bella, sensual, provocadora y convincente... y todo esta imagen es construida por Eurípides.

Por último tenemos a **Andrómaca**, la viuda de Héctor, nuera de Hécuba, quien debe sufrir la pérdida de su felicidad y luego de su esperanza. Eurípides concentra en este personaje las mayores crueldades de la guerra, pues muestra cómo terminan los grandes héroes, valerosos, si son vencidos (a través de la figura de Héctor) y cuán crueles pueden ser los ganadores cuando quieren asegurar la victoria (cuando se determina que Astianacte morirá para no convertirse en un vengador de su padre). A Andrómaca ya no le quedan motivos para vivir: al perder a su marido es asignada como esclava al asesino de su esposo, y su suegra la anima mostrándole lo maravilloso de la esperanza, de criar una nueva vida (*muerte es la nada; vida, la esperanza*).

Sin embargo este consuelo se derrumba cuando Astianacte es arrancado de los brazos de su madre para ser arrojado por las murallas de la ciudad. Aquí Taltibio intenta aconsejarla para que no se resista a su suerte, y Andrómaca se lamenta diciendo: *¡Mueres por la nobleza de tu padre; esa su nobleza que a tantos salvaba! ¡El paterno valor no te dio dicha!*.

Es a Hécuba, entonces, a la que le toca rendirle los honores mortuorios a su pequeño nieto. Triste pero con la frente en alto, piensa en el futuro que le estaba signado a Astianacte, y que fue truncado por las vicisitudes: *¡No fuiste tú, hijo mío: soy yo, la anciana ya rendida y en tierra extraña y sin hijos, la que ha de sepultarte!*.

Al final de la obra, tras conocer a estos personajes tan auténticos, nos preguntamos sobre el sentido de la guerra, sobre las injusticias que provoca y el dolor que causa en ambos lados de la batalla. También reflexionamos sobre lo poco que han cambiado las circunstancias en dos mil años de historia. Eurípides logra

estas sensaciones gracias a la excelente exploración que hace del alma humana, a su cuestionamiento sobre la guerra y sobre todo a la notable construcción de sus caracteres femeninos, personajes que perduran en la historia del teatro por su belleza y humanidad.