

Historia del Teatro

Tomo I

María Natacha Koss (compiladora)

Autores: Paula Ansaldo, Jorge Dubatti, Andrés Gallina, Mariana Gardey,
María Natacha Koss, Aldo Rubén Pricco, Eugenio Schcolnicov, Nora Sfoza,
Agustina Trupia

Historia del Teatro

Historia del Teatro

Tomo I

María Natacha Koss (compiladora)

Autores: Paula Ansaldo, Jorge Dubatti, Andrés Gallina,
Mariana Gardey, María Natacha Koss, Aldo Rubén Pricco,
Eugenio Schcolnicov, Nora Sforza, Agustina Trupia

Cátedra: Historia del Teatro



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales	Fernando Rodriguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Silvana Campanini	Raúl Illescas Matías Verdecchia
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Jimena Pautasso Grisel Azcuy
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas
Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Sergio Castelo Ayelén Suárez Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra

ISBN 978-987-8363-66-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Historia del Teatro: tomo I / Paula Ansaldo ... [et al.] ; compilación de María Natacha Koss.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2021.
284 p. ; 21 x 14 cm. - (Libros de cátedra)

ISBN 978-987-8363-66-0

1. Arte. 2. Teatro. 3. Historia. I. Ansaldo, Paula. II. Koss, María Natacha, comp.
CDD 792.09

Índice

Palabras preliminares	9
<i>María Natacha Koss</i>	
Capítulo 1	
El teatro y la tragedia griega	11
<i>María Natacha Koss</i>	
Capítulo 2	
Cartas a un joven dramaturgo. El <i>Arte poética</i> de Horacio	45
<i>Andrés Gallina</i>	
Capítulo 3	
La obra trágica de Séneca. El caso de <i>Fedra</i> y la relación escena/expectación	61
<i>Aldo Rubén Pricco</i>	
Capítulo 4	
Teatro y ritual en la cultura judía medieval. La tradición del <i>purimshpil</i>	93
<i>Paula Ansaldo</i>	

Capítulo 5	
<i>La verità effettuale della cosa. Política y sociedad en el teatro de Nicolás Maquiavelo</i>	105
<i>Nora Sforza</i>	
Capítulo 6	
El travestismo escénico en el teatro del Renacimiento. Un caso inglés y otro español	135
<i>Agustina Trupia</i>	
Capítulo 7	
El teatro de William Shakespeare	171
<i>Jorge Dubatti y María Natacha Koss</i>	
Capítulo 8	
Molière	211
<i>Mariana Gardey</i>	
Capítulo 9	
Antes de la <i>puesta en escena</i> . Antecedentes del director moderno en el teatro europeo	247
<i>Eugenio Schcolnicov</i>	
Bibliografía	265
Los autores y autoras	279

Capítulo 6

El travestismo escénico en el teatro del Renacimiento

Un caso inglés y otro español

Agustina Trupia

Travestismos de antes y ahora

En este capítulo, abordaremos el procedimiento del travestismo escénico el cual resulta central en el teatro del Renacimiento. Para esto, propondremos dos modos de abarcarlo: uno correspondiente a lo extrateatral y otro concerniente al interior de las micropoéticas. Esto quiere decir que, por un lado, pensaremos en la prohibición que hubo en Europa en su conjunto para que las mujeres actuaran, lo cual resignifica el uso que se le dio al travestismo, atendiendo especialmente a dos territorialidades, Inglaterra y España. Por otro lado, evaluaremos dicho procedimiento como parte de las obras, aun cuando las mujeres participaban como actrices. En este segundo sentido, es propicio considerar que el travestismo no solo tenía que ver con varones que encarnaban personajes femeninos, sino que hubo una multiplicidad de piezas en las que los personajes femeninos se vistieron como varones o incluso encarnaron otro tipo de identidades. A esto se lo podría pensar como un rasgo barroco que se presentaba tanto en

las obras del período del teatro isabelino, como en las del Siglo de Oro español.

Para comenzar, nos gustaría mencionar que el término “género” es propio del siglo XX y del actual, con lo cual habría que tener ciertos recaudos metodológicos al aplicarlo de manera anacrónica a la época del Renacimiento. En este sentido, podemos afirmar que estamos trabajando con una base epistemológica alternativa a la concepción de teatro renacentista (Dubatti, 2011: 26). Tal como plantea Paul B. Preciado, en 1947 "el seudopsiquiatra estadounidense John Money inventa el término 'género', diferenciándolo del tradicional 'sexo' para nombrar la pertenencia de un individuo a un grupo culturalmente reconocido como 'masculino' o 'femenino'" (2017: 30). Producto de esto es que hablaremos en términos de varones y mujeres, aspecto que hoy resulta, en tanto sujetos ubicados en el siglo XXI en Buenos Aires, insuficiente por su binarismo y cissexismo. Más allá de las identidades de género de las actrices y actores, nos centraremos, sobre todo, en los procedimientos escénicos ligados a poéticas de actuación que se desprenden de los textos dramáticos y fuentes secundarias. Aplicaremos al estudio del teatro del Renacimiento, solo en determinados momentos, este concepto propio de una epistemología contemporánea —correspondiente a un momento posterior al de las obras aquí abordadas— de manera anacrónica y a conciencia. Nos limitaremos a utilizar la noción de género solo para referirnos a las identidades de mujeres y varones con el fin de poder explicar el procedimiento del travestismo escénico en cada una de las obras.

A modo de breve comentario, planteamos que el travestismo escénico en los siglos XV, XVI y comienzos del XVII puede pensarse como parte de la genealogía del transformismo actual, aunque es importante señalar ciertas diferencias. Es estimulante pensar al travestismo escénico en

el Renacimiento como un espacio para la experimentación en torno a la propia identidad. Como veremos en una de las obras, estas exploraciones pueden alcanzar espacios que se vinculan con formas fuera de lo humano incluso. En relación con la práctica transformista, Giuseppe Campuzano ofrece la siguiente definición en torno al término *drag queen*:

Resulta del “polari” (argot usado por homosexuales de la clase obrera de Londres durante las décadas de 1950 y 1960), en el cual *drag* proviene de la sigla equivalente a “*enters dressed as a girl*” (entra en escena vestido como chica), que Shakespeare anotaba en los márgenes de sus libretos en tiempos del teatro isabelino. (2007: 89)

Las prácticas *drag* actuales se diferencian por varios motivos del travestismo escénico por el hecho de que, en la escena transformista actual en Buenos Aires, conllevan una intención política, exceden la instancia escénica volviéndose parte de la identidad de los artistas, están ligadas a otro tipo de prohibiciones y poseen una tendencia a hacer estallar la organización binaria sexogenérica. Una principal divergencia es que el travestismo escénico en el Renacimiento puede ser entendido como conciliador al reforzar la norma; mientras que el transformismo actual, en la mayoría de los casos, busca hacer eclosionar el orden sexogenérico impuesto.

Como hipótesis del capítulo planteamos que el procedimiento del travestismo escénico en el Renacimiento —más allá de que otorgaba la posibilidad de encarnar personajes que no se correspondían con la identidad de quien actuaba y podía entonces ser visto como poseedor de un fin cuestionador del poder reinante—, debe ser comprendido como un refuerzo del *statu quo*: era una medida reguladora que evitaba malos entendidos en torno a la identidad de las

personas y ratificaba la cosmovisión vigente de aquel entonces. En este sentido, sugerimos con este análisis que el travestismo escénico no resultaba incómodo ni transgresor como podría parecer a primera vista.

Trabajaremos con dos comedias: una propia del teatro isabelino y otra del Siglo de Oro español con el fin de centrarnos en el travestismo escénico como procedimiento, teniendo presente la hipótesis para pensar de qué modo el travestismo se posiciona en torno al poder del momento. En ambas obras, estudiaremos el procedimiento central aquí abordado como una instancia que, según el caso, podría ser pensada como una puesta en abismo y como un procedimiento autorreflexivo. En primer lugar, elegimos, entre la multiplicidad de obras de William Shakespeare que podrían contribuir a analizar esta cuestión, *Noche de reyes* o *Lo que queráis* (*Twelfth Night* o *What You Will*). Según lo propuesto por Pedro Henríquez Ureña, “esta comedia debió de escribirse entre 1599 y 1600. Consta que se representaba en febrero de 1602 [y] solo se conoce en el Folio de 1623” (2007: 21). Esta micropoética es un ejemplo oportuno por la multiplicidad de juegos que se proponen en el interior de la obra, a partir del procedimiento del travestismo escénico.

En segundo lugar, tomaremos *La dama duende*, una de las primeras comedias de capa y espada de Pedro Calderón de la Barca estrenada en noviembre de 1629. Pensaremos esta obra en el contexto de la incorporación de las mujeres como parte de la profesionalización de la actuación que se dio en España. Este caso introduce una situación particular: la utilización del disfraz no estará vinculada con la realización de un personaje masculino por parte de uno femenino, sino con la construcción de una figura femenina alternativa, cercana a la imagen de un duende. Optamos por trabajar con esta obra, dado que otras de Calderón de la Barca como

La vida es sueño y *El escondido y la tapada* —junto con otras más que menciona Rosa Ana Escalonilla López (2001)— ya han sido vastamente abordadas desde el procedimiento del travestismo escénico. A partir del análisis de la obra aquí seleccionada, buscamos introducir una noción extendida de la idea del travestismo escénico que se corre de una visión binaria en la interpretación que podemos hacer. Esta ampliación de la concepción del travestismo escénico permitiría pensar en nuevas obras, hasta ahora no contempladas, que usaron este procedimiento. A su vez, da cuenta de la coyuntura actual en términos de la expansión de la categoría de género.

A modo de marco teórico general que rige la metodología y el punto de vista de este trabajo, partimos de lo desarrollado por Jorge Dubatti en relación a la Poética Teatral, en tanto disciplina de la Teatrológica, la cual “propone una articulación coherente, sistemática e integral de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio” (2010: 58). Esta área, dentro del Teatro Comparado, propone que el estudio de una micropoética debe estar contenido dentro de la dimensión territorial y de historicidad. Estos dos pilares serán tenidos en cuenta a lo largo de este trabajo en estrecha vinculación con la necesidad histórica. Adelantamos algunas de las particularidades políticas y sociales que corresponden a cada una de las territorialidades aquí abordadas y que hacen a la cuestión central del capítulo. En lo que refiere a la prohibición que tenían las mujeres para actuar en escena en Inglaterra, Henríquez Ureña menciona que “las compañías eran todas de hombres: no se admitieron las mujeres en escena hasta 1629, en que vino de Francia la innovación, favorecida por la reina Enriqueta María, de origen francés, esposa de Carlos I, y censurada por los puritanos” (2007: 16).

En lo que respecta a España, Teresa Ferrer Valls retoma el año 1587 como el momento en el cual se incorporó

a la mujer como actriz en las compañías teatrales. Según explica la autora, la fecha se relaciona “con una petición de la compañía italiana de Los Confidentes presentada al Consejo de Castilla, en Madrid, en noviembre de ese año en la que solicitaban licencia para poder representar en el corral del Príncipe con las actrices que llevaban en la compañía” (2002: 141). La licencia fue decretada el 18 de noviembre para que tres mujeres, esposas de actores de la compañía, pudiesen actuar. Sin embargo, la autora propone que, al menos, desde 1574 hay registros de compañías italianas que llegaron a España en las que actuaban algunas mujeres.

Noche de reyes y la instauración (por un rato) de la disidencia

Esta obra pertenece al momento de la producción dramática de William Shakespeare que Laura Cerrato (2007) denomina “segundo período o de transición creadora”, que se da entre 1593 y 1599. Durante esos años, Shakespeare se aparta de la tragedia y se dedica a la pieza histórica y a la comedia la cual, según plantea esta autora, está ligada al “mundo de la compasión y comprensión de las locuras humanas” (ibídem: 29). *Noche de reyes* es considerada una de las grandes comedias que escribió durante esos años. Para este análisis, usaremos la edición de la obra que se encuentra en el segundo tomo de las *Obras completas* de William Shakespeare, editadas por Losada en 2007.

Tal como sugiere Camila Mansilla, “el lenguaje del actor isabelino se produce por el cruce de dos grandes tradiciones —la retórica y el arte juglar—, que se articulan en el contexto de la realización profesional” (2008: 114). Los años del período isabelino fueron los de la profesionalización de la actuación, un proceso que no incluyó en ese momento a las

mujeres y que hizo que el teatro estuviera más bien ligado al poder monárquico. Como explica en su texto la autora, los actores debían intentar crear estrategias para no caer dentro de la ley del vagabundeo. Entre ellas, surgirán los certificados y la figura del protector, con lo cual entre “1516 y 1530, aumentan los actores que trabajan en las casas de la alta burguesía y de la nobleza” (Mansilla, 2008: 103). Los grupos puritanos, algunos de los cuales conformaban el pensamiento antiteatral, no permitían que se actuase en Londres pero, con el paso de los años (primero con el apoyo de la dinastía Tudor y luego con Isabel I, reina de Inglaterra entre 1558 y 1603), se desarrolló un mercado teatral y fue creciendo la profesión. Tal como propone Natacha Koss, “el origen del teatro comercial debemos buscarlo en los corrales españoles, los teatros isabelinos, franceses e italianos” (2020: 10).

Reponemos brevemente el argumento de *Noche de reyes*: la obra tiene como personaje principal a Viola, quien luego de una feroz tormenta que acechó a la embarcación en la que se encontraba con su hermano Sebastián, llega a las costas de Iliria junto con el capitán. Cree que su hermano mellizo murió en el hundimiento del buque. Viola decide vestirse de varón e ingresar al servicio del duque Orsino bajo el nombre de Cesario. El duque, enamorado de Olivia, doncella hija de un conde que se encuentra de luto por la muerte de su padre y hermano, envía a Cesario a que le transmita su amor. Olivia se enamora de Viola vestida como Cesario y, a su vez, ella se enamora del duque a quien no le confiesa su amor. Por su parte, el tío de Olivia, *sir* Tobías, junto con *sir* Andrés (otro pretendiente), el bufón y María (acompañante de Olivia) le harán una broma al otro sirviente, Malvolio, quien creerá leer una carta en la que su dama le declara su amor. A raíz de esto, se comportará como un loco frente a los ojos de Olivia y terminará encerrado en una habitación. Por otro lado, Sebastián llega al mismo país junto a su amigo

Antonio y cree que su hermana murió ahogada. Por su parte, Olivia le declara su amor a Cesario y de esto es testigo *sir* Andrés, quien entonces lo reta a duelo, pero Cesario se niega a pelear. Al llegar Antonio, lo confunde con Sebastián y se ofrece a pelear por él. El bufón confundirá, a su vez, a Sebastián con Cesario. De esta manera, Sebastián y Olivia se terminarán casando. En el final, se revela la confusión cuando se encuentran dos personas iguales y se resuelve el conflicto con un triple casamiento: el duque se casa con Cesario, quien confiesa ser Viola; Olivia se casa con Sebastián; y María, con *sir* Tobías.

María del Rosario Arias Doblás (2017) sintetiza las miradas que se hicieron sobre *Noche de reyes* desde la crítica feminista en Inglaterra. Menciona, por un lado, la postura optimista en torno a los personajes femeninos de Shakespeare de Juliet Dusinberre, quien plantea que al mostrarlos como heroínas ingeniosas logra “trascender los prejuicios sociales patriarcales” (p. 28). Por otro lado, Clara Claiborne Park, al ser retomada por Arias Doblás, sugiere que la mirada de Shakespeare en torno a las mujeres es limitada, como la que tenía la sociedad de su época y propone que personajes como Viola deben estar disfrazados de varones para que la firmeza femenina no sea entendida como hostilidad (p. 29). Como fue planteado en la introducción de este capítulo, nos ubicamos más cerca de la segunda postura, aquella que sostiene que el poder disruptivo que parece tener el travestismo escénico no es tal pues, con el desenlace de la obra, se termina reforzando la organización política y social establecida.

Esta comedia de Shakespeare se ubica en un momento particular: han pasado doce noches desde la navidad, se produce la llegada de los reyes en lo que respecta a la cosmovisión cristiana y es, en la Inglaterra isabelina, un momento de celebración. El otro título de la obra, *Lo que queráis*, hace

estrecha referencia a lo que abordaremos en este análisis en relación con la multiplicidad de miradas e interpretaciones que ofrecen las situaciones. Esta influencia cristiana en la organización del tiempo que hace al marco de la obra debe ser pensada en relación con la cosmovisión isabelina que también funciona como el fondo sobre el cual se recorta la obra de Shakespeare. En la obra, se encuentran referencias a esta estructura fija y jerárquica: en la Escena 1 del Acto III, Olivia alude a la “música de las esferas” (p. 852), por ejemplo. Cuando E. Tillyard en su detallado estudio explica la cosmovisión isabelina, entre otras cuestiones, menciona que existía “la noción de que el universo creado se hallaba en estado de música, que era una danza perpetua” (1984: 165). Con lo cual, el comentario de Olivia da cuenta de este modo de comprender la jerarquía del mundo como una danza en movimiento dentro del orden cósmico.

El cronotopo en el que se sitúa la obra puede ser pensado desde la caracterización que ofrece Mijail Bajtín de las fiestas populares en la Edad Media y el Renacimiento. Al hablar del Carnaval, propone que es una “especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (1990: 7). Aunque corresponde hacer ciertas salvedades dado que la obra no transcurre durante el tiempo de Carnaval, la descripción de Bajtín, en cuanto a las inversiones que se realizan, resulta pertinente para pensar el clima de celebración de la pieza en la cual abundan los momentos musicales, la ingesta de alcohol y la reorganización temporal de jerarquías. A estas cuestiones se suma el juego que se plantea a partir de los travestismos y que veremos a continuación, los cuales son festejados y de ninguna forma castigados. Al final de la obra se vuelve a un estado de orden habitual, al finalizar el tiempo destinado para la celebración.

El procedimiento del travestismo escénico funciona de manera central en la obra para articular las situaciones cómicas y como motor principal de la trama, lo cual puede pensarse como una vinculación con el Barroco. Otro de los procedimientos centrales en la pieza, que no será aquí abordado, es el de la comicidad que surge a partir de los juegos con el lenguaje, los malentendidos, la figura del bufón y la metateatralidad que es instaurada a partir de la falsa carta que lee Malvolio. Incluso se podría abordar la obra desde una mirada más bien trágica a raíz de la cruel broma y encierro posterior de Malvolio, junto con su declaración de venganza hacia el final de la trama. La incorporación de la música puede pensarse como otro procedimiento central en la obra, que tampoco será analizado aquí.

Noche de reyes se construye en torno a la confusión, a los malentendidos que se dan a raíz del travestismo escénico y a las situaciones duplicadas que suceden. Este travestismo tiene como cómplice a lectores y espectadores, quienes conocen en todo momento el artificio. De esta manera, se plantea una situación de metateatralidad. Viola es quien, al llegar a Iliria, decide vestirse de varón para pasar inadvertida hasta que considere oportuno revelar su identidad. En la Escena 2 del Acto I, le dice al capitán que la acompaña: “Ten a bien (y te recompensaré generosamente) disimular lo que soy y ayúdame a tomar el disfraz que mejor favorezca a la realización de mi proyecto” (p. 813). A partir de ese momento, permanece el resto de la obra vestida como Cesario. En lo que hace a la complicidad en otras situaciones de metateatralidad, vemos la broma que le realizan a Malvolio y los engaños que intenta realizar *sir* Tobías (Escena 4, Acto III) para lograr que se batan a duelo *sir* Andrés y Cesario.

Como mencionamos anteriormente, en la época en que fue escrita esta obra las mujeres tenían prohibido actuar, con lo cual el varón joven que hiciera el papel de Viola

estaría la mayor parte de la obra vestido como Cesario. Podemos coincidir con Cerrato (2007: 47) cuando plantea que esta situación implicaba una mayor comodidad para dicho actor y se evitaba el travestismo, por medio de una justificación en la trama, al no estar el actor principal vestido de mujer. En relación con esta cuestión hay implicancias que se infieren, como lo planteado por Lisa Jardine quien sostiene que del hecho de que varones jóvenes interpretaran personajes femeninos en el teatro isabelino se desprendería un componente erótico y ubicaba a estos actores como objetos de deseo (en Arias Doblaz, 2017: 29).

A partir del travestismo de Viola, se dan al interior de la obra dos situaciones de enamoramiento en las que deseamos detendremos. Una es entre Olivia y Cesario, y la otra entre el duque Orsino y Cesario. Por un lado, ya en el primer encuentro de Cesario (de ahora en más, nos referiremos así al personaje cuando se encuentre vestido de varón) con Olivia (Escena 5, Acto I), ella se enamora del joven, quien es descrito como con una “atracción invisible y sutil” (p. 828). Se agrega a esto el gesto simbólico e importante de Olivia, quien decide correrse el velo de luto para mostrar su cara frente a aquel varón y el anillo que le hace dar a Malvolio como gesto de su amor, diciéndole que Cesario se lo olvidó. En el segundo encuentro (Escena 1, Acto III), Cesario regresa a la casa de Olivia para insistir con el mensaje que le envía el duque y entregarle una joya de parte de aquel. Allí se da un juego de palabras basado en el recurso de la repetición, cuando Olivia le pide que le diga qué piensa de ella. Cesario entonces le advierte que “pensáis no ser lo que sois” y “no soy lo que soy” (p. 853). Cuando Olivia le dice que lo ama, responde Cesario “solo tengo un corazón, un pecho y una verdad, y que ninguna mujer es y ninguna será dueña de ellos, salvo yo” (p. 854). Estas líneas están jugando con la identidad femenina de Cesario, que es conocida

por quienes leemos la obra. Tener más información que los personajes permite que disfrutemos del doble sentido y de este amor que, en principio, desde el contexto isabelino, no podría ser permitido.

En el primer encuentro con Orsino, para convencer a Cesario de que debe ayudarlo con Olivia le dice: “cuquiera que diga que tú eres hombre, calumniará tu dichosa edad. Los labios de Diana no son tan frescos ni tan rojos como los tuyos. Tienes la voz aguda y sonora de una doncella, y en todo eres semejante a una mujer” (p. 819). En esta descripción, se pone en juego una cuestión sonora ligada al timbre de voz de Cesario y se evidencia que quien fuese el actor varón que, en la época del teatro isabelino, hiciera de Viola, debía poder asemejarse a esta descripción. Incluso podría pensarse que, en la detallada enumeración que hace el duque, interviene una mirada amorosa e incluso erótica. Asimismo, se pone en palabras cómo se comprendía la feminidad. Pensándolo desde la actualidad, en términos de performatividad, podría pensarse que los labios rojos y la voz aguda eran comprendidos como elementos propios de las identidades femeninas. En este mismo acto, Cesario es descrito por María, al llegar a la casa de Olivia, como “un joven hermoso” (p. 822). Luego Malvolio dice “es demasiado joven para hombre y no lo es bastante para muchacho (...). Nada entre dos aguas, entre muchacho y hombre” (p. 824). Esta idea de que parece estar entre dos lugares posee otro significado que incluso puede triplicarse. Quienes leemos la obra sabemos que es una mujer la que encarna a Cesario, pero quienes veían la obra en el período isabelino sabían, a su vez, que era un varón quien hacía de Viola y, al interior de la obra, de Cesario. De este modo se multiplicaba y complejizaba el juego de identidades.

La segunda situación amorosa que se produce por medio del travestismo escénico es la de Cesario con Orsino,

el duque. La primera vez que vemos a ambos personajes (Escena 5, Acto I), Viola dice “quisiera ser yo la cortejada” (p. 819), cuando es enviada a transmitirle el amor que Orsino siente por Olivia. En la Escena 4, Acto II vuelven a encontrarse y Cesario admite estar enamorado, dando algunos indicios sobre cómo es la persona que lo ha enamorado. En esa escena, se presentan algunas de las diferencias que los personajes conciben que hay entre los varones y las mujeres. Orsino le aconseja que busque una mujer más joven que él “porque las mujeres son como las rosas, cuya hermosura una vez desplegada, cae en un instante” (p. 839). Por su parte, Cesario le explica que las mujeres tienen el corazón igual de sincero que los varones. En esta misma conversación, Viola dice “si fuese mujer, podría amar a vuestra señoría” (p. 841). Es Viola quien está enamorada de él y, de cierta manera, se lo declara en esa frase.

Parte de las situaciones más interesantes que son desplegadas por el procedimiento del travestismo escénico se da en la Escena 1, Acto V cuando se revela la verdadera identidad de Viola. Al demostrarse que Olivia se ha casado con Sebastián, creyendo que era Cesario, aquel le dice “te habías comprometido con una doncella, y te juro que no has sido engañada, porque ahora estás desposada con una doncella y con un hombre” (p. 887). Esta frase podría hacer referencia a la posibilidad del travestismo que continúa vigente aún por fuera del tiempo de la obra o al hecho de que seguirá teniendo cerca a Viola, la doncella que la enamoró. El argumento que encuentra el duque para consolar a Olivia habla de la sangre noble que posee su esposo. Aquí nuevamente se reduce el poder de decisión de Olivia y aparecen las cuestiones del ser varón (es decir, del género) y del estatus social como primordiales. Algo que resulta estimulante es que el duque, sin ver a Viola vestida de mujer, querrá casarse con ella, pero la seguirá llamando “muchacho” y “joven”. Esto

refuerza una posible lectura homoerótica al interior de la obra. La tensión que se explicitó a lo largo de la pieza entre Cesario y Orsino es reforzada al final, cuando el duque continúa tratándola en masculino. Incluso en su última línea antes de que la obra termine como comenzó, con una canción del bufón, el duque dice: “ven, Cesario, así te llamaré mientras seas hombre; pero apenas vistas de otra manera, serás la soberana de Orsino y la reina de su fantasía” (p. 890). Nos resulta significativa esta idea de que no la nombra reina de Iliria, sino de su fantasía. En esa fantasía, puede habitar para siempre como varón, como Cesario. Lo que resulta particular es que ubica a Viola, por medio de esta declaración, como objeto de su propio despliegue imaginativo y anula cualquier agencia que mostró tener ella sobre su vida. A su vez, él la declara su soberana. Pero no la hace reina del espacio geopolítico con poder concreto para decidir y tomar decisiones, sino que ella podrá, en el ámbito doméstico, manejarlo a él. De cierta manera, es una concesión que se le da por la libertad quitada.

Hay una cuestión que no está vinculada al travestismo escénico pero que, dado lo que venimos desarrollando en estas páginas, resulta pertinente mencionar. Encontramos que hay una tensión homoerótica entre Antonio y Sebastián. En realidad, lo que se presenta en la obra en reiteradas ocasiones, son declaraciones de amor por parte de Antonio. Sobre el final de la Escena 1, Acto II, cuando arriban a Iliria, al momento de despedirse, Antonio afirma que es tan fuerte el sentimiento que lo une a Sebastián que correrá el riesgo de exponerse a sus enemigos por acompañarlo. Además, hacia el final de la obra, lo aprehende la guardia de Orsino y Sebastián parece no reconocerlo (en realidad es Viola). Antonio dice que lo salvó de ahogarse en el mar y compartieron los últimos tres meses juntos. Entonces exclama que se expuso de este modo “solo por su amor” (p. 882). En estos

lamentos parece haber una resonancia romántica por parte de Antonio hacia su compañero. Esta situación homoerótica es duplicada en el enamoramiento de Olivia con Cesario quien, como vimos, es descrito como una identidad que no es del todo de varón. Aquí podría leerse también una tensión erótica entre estas dos mujeres por parte de Olivia.

Se podría también incluir como autorreflexivo y como un acto de travestismo el que realiza Malvolio cuando se viste como si fuera un caballero (aquí el travestismo estaría dado entre clases sociales). Asimismo, el gesto del bufón cuando, a pedido de María, se viste como el cura maese Topacio con el fin de ir a visitar a Malvolio quien se encuentra encerrado; al usar una sotana y barba se trata de otra instancia en la que se hace uso del disfraz o un travestismo que atraviesa funciones sociales (de bufón pasa a cura). Los travestismos suscitan situaciones que, en definitiva, hacen que podamos pensarlos como desencadenadores de la locura. Esto podemos analizarlo en relación con el final de la obra. Habría una penalización al interior de *Noche de reyes* dado que el travestismo solo puede provocar consecuencias negativas. En la Escena 3, Acto II, Viola, al darse cuenta de que Olivia está enamorada de ella, maldice el disfraz: “disfraz, ahora veo que eres invento del mal” (p. 831). Hacia el desenlace, el malentendido por la presencia de dos Cesarios (Viola y su hermano quienes se encuentran idénticamente vestidos) genera una sensación de traición en el duque, quien cree que su amigo lo ha engañado al casarse con Olivia. En la Escena 1, Acto V, momento en que se revela la duplicación de Cesario, aparece cierto clima ligado al misterio y la magia. El duque dice: “un mismo rostro, una voz, un vestido, y dos personas. Extraña situación que es y no es a la vez” (p. 886). Antonio agrega “¿Cómo has hecho para divi-
dirtte?” (p. 887). Este parece ser un momento de paréntesis al interior de la obra en el que se creyera posible la duplicación

de una persona. En su texto preliminar, Cerrato (2007) sugiere una idea que podemos poner en relación con este aparente desdoblamiento que se da en la obra. Ella dice que el Renacimiento “es el momento en que se descubre que, para ver bien, hay que ver mal” (2007: 30). Es el momento de la perspectiva, de la noción de que hay un desfase entre lo que vemos y el modo en que debemos representarlo. La idea que trae la autora de que el mundo se presenta como un engaño puede vincularse con *Noche de reyes*.

Es particularmente interesante el hecho de que los dos personajes femeninos más importantes, Viola y Olivia, lo sean con agencia sobre sus vidas a raíz de la muerte (o presunto fallecimiento, en el caso de Viola) de sus padres y hermanos. Esto demuestra que, en la cosmovisión shakesperiana, los únicos dos modos en que las mujeres podrían tener autonomía sobre sus vidas sería con la muerte de los varones que las tutelan o vestidas de varones. Este tiempo que transcurre entre la falta de presencia de sus padres o hermanos y el casamiento con un varón, puede pensarse en espejo con la idea del título de la obra en español. Es decir, ese tiempo sin tutela a la espera de la siguiente es similar al tiempo de la Noche de reyes, momento de celebración entre fiestas hasta retomar el orden del calendario. Podemos pensar que el recurrente recurso de lo especular en Shakespeare, en relación con el sistema de personajes y la multiplicación de historias de amor, se ve replicado en la concepción temporal al interior de la obra y en el título.

Vinculada al título, hay una reminiscencia que es absolutamente anacrónica pero que hace al campo semántico que se le despliega a quien lee la obra en la actualidad. Podemos pensar la idea de los “reyes”, desde una propuesta lúdica, en relación con la práctica *drag king*, aquella en la que se exploran los elementos culturalmente asociados con las masculinidades. En este sentido, en la obra, los travestismos pueden

pensarse en torno a diferentes identidades masculinas: Viola intenta construir la imagen de un eunuco, el capitán busca ser un servidor, Malvolio busca construir la identidad de un caballero, el bufón construye la identidad del cura. En definitiva, todas estas son algunas de las facetas posibles de la masculinidad. Hacia el final de la obra, incluso, se dará la confusión entre Sebastián y Cesario. Esta situación es otro efecto más del travestismo de Viola y se podría pensar como una tercera situación amorosa que se desencadena a partir de este procedimiento, dado que, a partir de este malentendido, Olivia se terminará casando con Sebastián.

Cuando Lucas Margarit analiza la obra de Shakespeare, propone la idea de la ambigüedad para estudiar “la indeterminación del espacio de representación, los cambios de género que ofrece el travestismo como recurso dramático, el problema de la identidad o el del género dramático” (2013: 14). Asimismo, plantea la idea de que este es un teatro de la indeterminación en el cual se pone de manifiesto la naturaleza cambiante de las cosas y en el que no se ofrecen cierres definitivos a los conflictos. Consideramos que la noción de ambigüedad es puesta en juego en *Noche de reyes*. La obra se construye, como dijimos al principio, sobre el procedimiento del travestismo, entre otros, para conformar un mundo cambiante y confuso que suscita comicidad y que introduce el movimiento en los personajes de Olivia y Orsino, quienes estaban sumidos en la quietud y el dolor. La indeterminación que percibimos quienes leemos la obra, habilita una segunda lectura que subyace detrás de lo que los personajes creen entender.

Lo que encontramos es que el final de la pieza imprime otro carácter que se aleja de la ambigüedad planteada por Margarit. Es decir, la revelación de la identidad de Viola y los tres casamientos que se concretan producen un reordenamiento de la situación. Cualquier ambigüedad que

hubiera estado presente y hubiera organizado lúdicamente las situaciones, es reconfigurada con el desenlace. En el último acto se verifica que la obra de Shakespeare es propia del teatro de regulación. Podríamos, a lo sumo, pensarla como una desregulación complementaria a la regulación monárquica y teocéntrica. La confusión —y posible caos que se podría desatar a partir de esta— dura un breve tiempo, hasta que la norma se vuelve a instaurar. Es cierto que cuestiones como la venganza de Malvolio o el hecho de que el duque siga tratando en masculino a Viola quedan abiertas para la interpretación de quienes leemos la obra, pero en términos dramáticos, el orden civil propio se reinstaura con los casamientos heterosexuales y con el regreso a la utilización de aquella ropa que se supone apropiada según la identidad de género. La armonía es restituida, reforzando la idea de que se trata de una obra que trabaja desde la regulación. Incluso, no hay ningún tipo de remordimiento o de sanción para Viola sino que, en el precipitado desenlace, todos los personajes encuentran la felicidad aparente en el matrimonio.

***La dama duende* y el deseo femenino (no tan) desobediente**

La dama duende de Pedro Calderón de la Barca fue escrita en 1629, un año al que Fausta Antonucci otorga el carácter de hito en tanto “inaugura la época de mayor fecundidad en su producción de comedias de capa y espada” (2005: 9). Esta obra resulta de suma importancia como exponente de la capacidad de escritura cómica del autor español. Asimismo, habilita la reflexión sobre distintos aspectos sociales y estéticos. En esta comedia de Calderón de la Barca, aparece una cuestión nodal para nuestro estudio: la figura femenina en la

sociedad española del siglo XVII en tanto personaje deseante dentro de la comedia de capa y espada. Trabajaremos con el travestismo escénico como procedimiento teatral al interior de la micropoética y al margen de las prohibiciones sociales, cuando las mujeres habían sido incorporadas como parte del contexto de profesionalización de la actuación que se dio en España. Por tal motivo pensamos que la obra introduce un uso del disfraz alternativo, en tanto el personaje femenino se traviste para volverse una figura irreconocible, cercana a lo fantástico. A partir de la consideración actual en torno a las nociones de género, pensamos al disfraz enigmático utilizado por doña Ángela como travestismo escénico. De esta manera, proponemos que se traviste en una presencia misteriosa que se identificará como duende, demonio, ángel, según los diversos momentos. Este gesto pondrá en evidencia que el único modo que tiene el personaje femenino de ser sujeto de deseo es viviendo como cualquier otra identidad que no sea la de la mujer.

En *La dama duende*, Calderón de la Barca propone como personaje principal de su comedia de capa y espada a doña Ángela, recientemente viuda, de una gran belleza y con enormes deudas, cuya actitud es, por lo menos, desafiante. No obedece a sus hermanos, don Juan y don Luis, no respeta el luto pero, sin embargo, pareciera ser que intenta proteger la honra de su familia con el disfraz. La llegada como huéspedes de don Manuel y Cosme producirá un interés particular en doña Ángela quien intentará, con la ayuda de Isabel, acercarse sin ser reconocida. En relación con el espacio de la obra, Georges Güntert (2011) resalta el hecho de que el marco es reducido: en el caso de esta micropoética, se halla limitado a un ámbito doméstico, con la salvedad de unas pocas escenas en los Actos I y III.

La escena doméstica se encuentra en estrecha relación con un entorno más amplio e imaginable: la ciudad. Tal como

se describe en las características del género, en *La dama duende* se hallan dos parejas procedentes de la nobleza urbana: por un lado, doña Ángela y don Manuel; y por otro, doña Beatriz y don Juan. A los primeros, los acompañan sus respectivos servidores, Isabel y Cosme quienes, junto con don Luis, en tanto hermano encargado de vigilar a las damas, configuran los rasgos modélicos del género. Pedraza Jiménez (2000) califica a *La dama duende* como paradigmática, en tanto la dama principal alcanza el dominio absoluto de la acción y convierte al caballero en víctima de sus enredos.

La principal problemática de la obra se encuentra vinculada a la visión del lugar de la mujer, en tanto relacionada con la seducción, como una instancia de socialización. Si pensamos al teatro como acontecimiento, no puede soslayarse su representación escénica. Por lo tanto, nos preguntamos cómo funciona el elemento del disfraz en el personaje de doña Ángela. ¿De qué manera propicia el dispositivo escénico, puesto en funcionamiento por el autor, el desarrollo del personaje femenino en tanto sujeto deseante? El disfraz y el dispositivo escénico en *La dama duende* operan como posibilidad dramática para la concretización del deseo de doña Ángela, capaz de sobreponerse a las limitaciones impuestas por el rol socialmente asignado a partir de su género femenino.

Calderón de la Barca es uno de los autores de teatro más importantes del Siglo de Oro español. Su obra *La dama duende* fue escrita durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), con quien Calderón de la Barca mantuvo una relación de cierta cercanía, lo que lo llevó a escribir para la Corte. A partir de lo planteado por Antonucci (2005), esta obra puede ser pensada como un género relativamente nuevo para el autor, a pesar de que existía desde hacía tiempo en la escena española. Resulta interesante la definición propuesta

por Francisco Bances Candamo, en el trabajo de Antonucci, para poder comprender el género de pertenencia de esta obra: “las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares (...) y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama” (p. 13). Estas obras se encuentran caracterizadas por la presencia del amor y de los celos como rasgos importantes y cuentan con protagonistas pertenecientes a la media nobleza urbana.

Continuando con lo planteado por Güntert, como es típico de este género cómico, el personaje femenino doña Ángela, quien recientemente ha enviudado, “quedó debiendo al Rey grande cantidad de hacienda” (Calderón de la Barca, 1947: 92), es la portadora del deseo y quien funciona como motor de la seducción dando lugar a los diversos equívocos. Es ella quien se ocupará, asistida por Isabel, de seducir a don Manuel. Esta seducción, que se lleva a cabo a espaldas de sus hermanos y con el riesgo de dañar su honra, ocurre en la misma casa en donde habitan todos los personajes. Como fue mencionado, el travestismo y el dispositivo escénico son los motores principales en la habilitación de esta seducción desobediente, de esta aparición del personaje femenino como deseante que se corre de su rol social impuesto por la autoridad patriarcal.

Antes de introducirnos en los dos ejes de análisis correspondientes al disfraz (como constituyente del procedimiento del travestismo) y al dispositivo escénico, retomaremos brevemente lo planteado por Alexander Parker con relación a los personajes. Tal como menciona el autor, es necesario entender que *La dama duende* se constituye como un drama de acción, en tanto “el drama español descansa sobre la suposición (...) de que lo principal es la trama y no los personajes” (1969: 86). Ruiz Ramón sugiere algo similar al plantear que los personajes de este teatro “carecen de interioridad,

no hay profundidad psicológica” (1979: 135). Tenemos en cuenta estas características al retomar los personajes de la micropoética de Calderón de la Barca, dado que cristalizan ideales en relación con su pertenencia social. Tal vez doña Ángela pueda ser pensada como una excepción, no por su profundidad psicológica, sino por el hecho de que justamente se caracteriza por romper con los límites impuestos por su lugar de dama de la nobleza urbana.

El primer elemento de análisis propuesto en este trabajo es el disfraz utilizado por doña Ángela, como herramienta de escape frente a la normativa impuesta. Este resulta un elemento propio de la estética barroca, si pensamos que Güntert (2011), a partir de Jean Rousset, plantea lo proteiforme como un elemento típicamente barroco; en este sentido pensamos el travestismo escénico en *La dama duende* que es usado con dos finalidades distintas en la obra. En primer lugar y de manera breve, al comienzo de la pieza, se la presenta en la calle como “una tapada” —según dirá luego don Luis— divirtiendo a unos caballeros y escapando de su hermano. En esta primera escena Cosme, luego de escuchar el pedido de auxilio de la misteriosa dama, pregunta: “¿es dama o es torbellino?” (p. 85). En segundo lugar, el disfraz en tanto travestismo escénico funciona como vehículo para ocultar su identidad y es usado dentro de la casa, particularmente, cada vez que accede al cuarto de don Manuel. La liberación de su identidad de mujer produce una dinámica particular: la habilita a seducir a un hombre prácticamente desconocido. El juego de paralelismos y contrastes entre los personajes es entendido por Pedraza Jiménez como técnica clave en el teatro cortesano y en corrales de comedia, caracterizando al arte barroco.

A partir de la ampliación que ha atravesado desde fines del siglo XX el concepto de género, es que nos vemos frente a la posibilidad de replantear la noción tradicional de

travestismo escénico tal como se lo concibe desde la matriz heterocisexual, es decir, desde la concepción de dos únicos géneros posibles. La expansión del género en múltiples identidades ofrece un nuevo modo de comprender, desde una epistemología alternativa, qué disfraces utilizados en el teatro del Renacimiento pueden ser considerados como travestismos para, justamente, corroer allí también la dualidad en los géneros. Es particularmente relevante la propuesta de Donna Haraway cuando introduce la imaginiería del *cyborg* como un desafío para los dualismos (entre los que se encuentra el de género). Ella toma esta figura para plantear que “los *cyborgs* que pueblan la ciencia ficción feminista hacen muy problemáticos los estatutos del hombre o de la mujer en tanto que humanos, artefactos, miembros de una raza, de una entidad individual, de un cuerpo” (1995: 306). La figura misteriosa que adopta doña Ángela discute justamente el estatuto de lo humano y de lo tolerable, e introduce el temor en la escena entre don Manuel y Cosme. La ubican como aquello al límite de la comunidad al mencionarla, a lo largo de la obra, como ángel, demonio, duende, diablo, mujer diablo, demonio mujer, mujer duende, fraile, duende capuchino y dama duende. De hecho, es esta concepción de la identidad como incatalogable, que excede lo reconocido, lo que le da título a la obra y en torno a lo que se organiza la trama.

Cuando Haraway piensa en la figura del *cyborg*, lo hace en tanto “un canto al placer en la confusión de las fronteras y a la responsabilidad en su construcción” (1995: 254), lo cual puede aplicarse a la construcción del mundo de la obra de Calderón de la Barca. La autora busca contribuir a la teoría feminista dentro de la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros. Si el recurso imaginativo del *cyborg* es utilizado en la teoría feminista en relación con los géneros posibles, entonces podríamos sugerir que —mediante la

lectura— el uso del disfraz de doña Ángela también puede ser considerado como un travestismo. Es un travestismo que nos enfrenta —a los lectores y personajes— a lo incatalogable, a lo indefinido y de allí surge el misterio que se genera al interior de la obra. Pensarlo como un simple disfraz y no como travestismo sería seguir perpetuando una postura binaria y desconocer el potencial destabilizador que tiene aquella mujer al ser percibida como una multiplicidad de identidades posibles. También es desconocer la potencia de la imaginación que conlleva el acto de travestismo de doña Ángela el cual destabiliza, por un momento al menos, el mundo de los varones. Con esto, la obra sostiene que es más factible que pueda tener agencia sobre su deseo, si es una figura fantasiosa (una que ni siquiera existe probablemente), que si es mujer.

Antonucci distingue dos motivos distintos que impulsan la serie de enredos generados por doña Ángela a partir del ocultamiento de su identidad por medio de un velo que funciona como disfraz. Menciona un motivo serio ligado a la oportunidad de ocultarle al huésped de sus hermanos su identidad, para así proteger la honra de su familia. Por otro lado, habría un motivo cómico con “cierto espíritu burlón que la lleva a compartir con su criada una curiosidad fisgona e indiscreta” (2005: 23) a costa de la preocupación de don Manuel de estar perdiendo la cordura. Siguiendo con lo planteado por esta autora, el elemento lúdico del enigma en relación con la identidad de esa dama duende, puede ser pensado como uno de los tópicos propios del teatro de Calderón de la Barca: la dialéctica entre apariencia y realidad, rasgo característico del Barroco.

En correspondencia al segundo de los elementos de análisis de este trabajo, partimos del hecho de que, como sostiene Pedraza Jiménez, “la técnica está estrechamente vinculada a los sistemas de producción teatral” (2000: 78). Esto quiere

decir que las dimensiones y características de los corrales de comedias, donde se desarrolla el teatro comercial y donde se estrena *La dama duende* en 1629, inciden en la configuración del texto dramático y condicionan su escenificación. En esta obra, en términos de su propuesta de puesta y como estructura propicia para el relato, sobresale el dispositivo escénico de la alacena. En el texto dramático, se lo menciona por primera vez en la Escena 6, Acto I, cuando Rodrigo, criado de don Luis, relata la fabricación de la alacena de vidrios “labrada de tal manera, que parece que jamás en tal parte ha habido puerta” (p. 92). Se encuentra ubicada en una de las puertas de la habitación de don Manuel, con salida al jardín de la casa. En esta primera mención, la alacena parece representar la perpetuación de las normas sociales y la protección por parte de los hermanos, quienes esconden a su hermana viuda de la mirada de cualquier otro hombre, en estricto respeto por el luto tradicional de aquellos años.

La segunda vez que se menciona esta alacena es en palabras del personaje de Isabel, criada de doña Ángela, quien asegura poder moverla para satisfacer la curiosidad de la joven noble. Por su parte, las didascalias de la obra la describen al comienzo de la Escena 10, Acto I como “una alacena movable, hecha con anaqueles; vidrios en ella” (p. 99). Antonucci describe este dispositivo escénico como “la pieza maestra en este mecanismo de relojería” (ibídem: 16). Propone que probablemente en escena fuera representada por las dos puertas laterales ubicadas al fondo del tablado o, como otra opción, en un torno giratorio colocado en el espacio central del vestuario. Este elemento escenográfico refuerza la idea antes trabajada, en tanto también modifica la identidad y percepción del espacio al modo en que puede hacerlo el travestismo escénico.

Es interesante pensar que este pasaje de transición entre los dos lugares centrales de la escena (el espacio privado de

don Manuel y la posibilidad de acceso para doña Ángela) representa la ruptura de la norma impuesta en el hogar y es propicio para generar una serie de enredos cómicos, sobre todo ubicados en el Acto III. Asimismo, da lugar a la manifestación y expresión de doña Ángela como figura femenina seductora. Resulta ser una seductora invisible o duende en tanto su identidad de mujer, en estrecha vinculación con los roles sociales asignados, no le permite el acercamiento a solas con un hombre desconocido. Mucho menos, ser el sujeto de la seducción.

En su análisis de la obra, Antonucci plantea la presencia de “una carga de erotismo en su producción cómica: un erotismo sublimado” (ibídem: 17). Esto puede ejemplificarse con mayor claridad en el momento del Acto I en que, a raíz de la primera de las visitas al cuarto de don Manuel, el personaje femenino revisa sus maletas y manifiesta su curiosidad por el olor de aquella ropa blanca. Esta curiosidad y este erotismo son llevados al extremo cuando, en el comienzo del Acto III, doña Ángela prepara finalmente la escena del encuentro entre ambos personajes. Al final del acto anterior, don Manuel había logrado capturar por un instante al duende, que pareció revelarse como mujer. Esta lo convence de esperar el momento propicio para que pueda mostrarle su identidad. De este modo, don Manuel es citado en un cementerio y llevado, sin poder ver ni oír, hasta un aposento que no es más que la propia casa que lo tiene a él de huésped. Es entonces cuando se presentan las criadas con toallas, conservas y agua junto con doña Ángela “ricamente vestida” (p. 114), aunque permanece con el rostro cubierto. Antonucci reconoce el acierto al “conectar las dinámicas de la seducción y el misterio con una arquitectura espacial extremadamente concentrada” (p. 20). Con esto hace referencia a la coincidencia del azar que lleva a que todos los personajes participantes en las primeras escenas terminen

en la misma casa, donde transcurre prácticamente toda la obra. Es un espacio doméstico amplificado por la posibilidad de escondite y juego que permite el pasaje secreto de la alacena junto con el juego de llaves: un laberinto doméstico. De esta manera doña Ángela, sin necesidad de salir a la calle, es capaz de ingresar al espacio masculino prohibido y acercarse a su objeto de deseo.

La búsqueda del objeto de deseo en la misma casa por medio de la visita a una habitación ajena se plantea de manera duplicada. La acción llevada a cabo por doña Ángela tiene su relación especular en las acciones de don Juan y don Luis, quienes constantemente ingresan al cuarto de su hermana para poder visitar a doña Beatriz, a quien desean. La comparación en el modo de ingreso por parte de los hermanos y de doña Ángela pone de relieve la diferencia de tratamiento en relación con el rol asignado a cada género. Los hermanos ostentan el derecho de ingresar cuando desean a la habitación de su hermana, mientras que doña Ángela tiene prohibido acercarse al espacio de lo masculino, lo que la lleva a utilizar su ingenio. Ignacio Arellano (2006) justamente trabaja con la idea de que el espacio de la casa no es cerrado, sino que se caracteriza por su permeabilidad encarnada en la alacena móvil como por el juego de varias puertas, de las llaves maestras y de salidas y entradas falsas.

El análisis del travestismo y del dispositivo escénico lo pensamos en vinculación con los rasgos barrocos de *La dama duende* sustentados, según lo planteado por Pedraza Jiménez (2000), en los recursos escenográficos. Los espacios cambiantes, el engaño de los sentidos, la confusión entre ilusión y realidad se presentan en la obra como rasgos estructurantes. El juego de doña Ángela se introduce en tanto figura misteriosa que es identificada principalmente como duende por parte de Cosme, personaje gracioso de la obra, aunque también se la menciona de los otros modos

que antes enumeramos. Esta identificación a partir de la superstición se contrapone con la reacción un tanto más medida y racional de don Manuel. Dicho sea de paso, Ruiz Ramón entiende que la figura del gracioso posee una función dramática que es “servir de contrapunto a la figura del galán y de puente de unión entre el mundo ideal y el mundo real” (1979: 140). Asimismo, Güntert (2011) plantea que el gracioso, en tanto símbolo del estilo barroco, se presenta como una “figura bifronte” ya que su polimorfismo hace que se pueda dirigir tanto a los personajes de la obra como a los espectadores. La obra presenta la incapacidad por parte de los personajes de abarcar, por medio de sus sentidos, la realidad de los hechos que es interpretada de disímiles maneras generando así los enredos, base de la comicidad.

Ambos elementos de análisis pueden conectarse, dado que el dispositivo de la alacena puede ser estudiado como la concretización material de la posibilidad de articular ambos polos: el del engaño y el de la realidad. Este dispositivo escénico puede ser visto simbólicamente como aquello que habilita la introducción a un mundo otro, donde reinan la confusión, la irrealidad o la magia (como lo interpreta Cosme). Esta idea es trabajada también por Javier Huerta Calvo y Héctor Urzáiz Tortajada cuando describen los diversos efectos que doña Ángela produce: “aprensión de un miedoso criado, incita la duda en todo un caballero y tima a sus dos hermanos” (2002: 73).

De manera paradójica, tanto el travestismo como el dispositivo escénico poseen una doble funcionalidad: por un lado, protegen a la dama de la casa y, por extensión, la honra familiar. Por otro, propician el resquebrajamiento de las normas, al funcionar como posibilidad de expresión del personaje femenino en tanto sujeto deseante con un objeto de deseo (o varios) poniendo en riesgo, justamente, la honra. Esta paradoja, este doble funcionamiento, podemos

entenderlo como elemento característico del teatro barroco de Calderón de la Barca.

Otra cuestión que vincula al disfraz y al dispositivo escénico de la alacena es el elemento que trabaja en torno al tema del tiempo y de la distribución de saberes (Güntert, 2011), ambos posibilitadores del sujeto femenino deseante y de lo cómico en la obra. Desde el primer verso, al mencionar don Manuel que están llegando tarde para las fiestas de bautismo del príncipe, pone en primer plano la cuestión temporal. Es este asunto el que permite que la maquinaria de entradas y salidas de la obra funcione correctamente, generando la comicidad en los espectadores al ver ingresar al cuarto de don Manuel a doña Ángela y a Isabel, momentos antes de que vuelvan los caballeros. Por otro lado, esto genera un disfrute en lectores (y espectadores) por el hecho de que cuentan con más información que los personajes. Este es el elemento clave que genera comicidad: en todo momento conocemos la identidad de la misteriosa dama duende; a diferencia de don Manuel, Cosme y los hermanos, quienes recién hacia el final, al fallar los cálculos temporales por parte del personaje femenino principal, comenzarán a desenmarañar el nudo. En el Acto III, la secuencia de malentendidos es llevada a su máxima expresión y el dispositivo escénico posibilita el traslado entre los espacios.

La utilización del disfraz, en tanto parte del procedimiento del travestismo escénico junto con el dispositivo escenográfico, es central en la habilitación del deseo femenino. Lo particular de la habilitación del deseo femenino de un personaje viudo y en pleno luto es su carácter transgresor, aunque siempre cómico, que instauro el autor. En vinculación a esta cuestión, Adrienne Schizzano Mandel plantea que es doña Ángela quien “decide crearse un espacio desde donde puede dominar” (Antonucci, 2005: 47). Se sitúa a este personaje como autorreferencial, como dramaturgo y creador de

su propia escenografía y, por lo tanto, de su propia historia en términos metateatrales. En este sentido, Calderón de la Barca realiza una doble habilitación al personaje femenino central de la escena. Por un lado, lo ubica como sujeto deseante que transgrede las normas sociales para seducir y encontrarse con su objeto de deseo, un personaje masculino. Por otro, lo ubica como dramaturgo habilitando plenamente la puesta en escena de su ingenio, junto con el de Isabel. Habría una doble resignificación del lugar de la mujer: en tanto sujeto deseante y en tanto sujeto ingenioso.

En este punto del análisis, podemos repensar lo explicitado a la luz del desenlace de la obra y de dos interpretaciones disímiles en cuanto al lugar final que se le da al sujeto femenino y a su deseo. La obra de teatro finaliza con una boda múltiple dispuesta por el mandato patriarcal encarnado por los hermanos: don Manuel se casará con doña Ángela, don Luis con doña Beatriz y Cosme con Isabel. Arellano propone pensar esta comedia como “una exigencia de ruptura de las rígidas cadenas en las que se apoya el ordenamiento social” (2006: 197). Frente a esto, el mismo autor plantea más adelante que en realidad, la idea de final feliz encarnado en la boda como culminación del deseo de doña Ángela, no es posible: no representa el triunfo de los objetivos de la dama, quien en ningún momento manifiesta el deseo de casarse nuevamente y menos con aquel desconocido. En este sentido, recordemos que la obra comienza con doña Ángela escapando de su hermano quien la ve seduciendo a un grupo de caballeros. Esto da cuenta de que su objetivo, en tanto sujeto deseante, no está radicado en casarse, sino en el placer de su libertad seductora. Se obtura entonces la felicidad en el desenlace, al menos desde el punto de vista del deseo de la protagonista.

En este mismo sentido, Güntert plantea que “en una sociedad represiva, que desfavorece al sexo femenino, el teatro

cómico funciona como válvula de seguridad por donde escapan los instintos liberadores” (2011: 225). En este punto, retomando la hipótesis planteada en la introducción de este capítulo, podemos ubicar la obra de Calderón de la Barca como funcional al mantenimiento del orden social que permite, solo durante un rato, la liberación y la habilitación del deseo femenino para luego retornar al orden institucional correspondiente. Este aspecto es coherente con el lugar de franciscano, propio del autor, y tiene sentido pensar que su obra es funcional al *statu quo* de la sociedad. Es así que entendemos a *La dama duende* como una obra de teatro de la desregulación conservadora. Se permite que ingrese un orden distinto al instaurado institucionalmente por la cosmovisión española, pero como fuga momentánea ya que, al final de la obra y por medio del casamiento como símbolo de la institución y del orden, se regresa e incluso se refuerza el mandato social. Como plantea Carolyn Morrow en relación a las obras de Calderón de la Barca, “restauradas a la jerarquía social, las protagonistas asumen el silencio recomendado por los moralistas” (2012: 277). Se está definitivamente ante una desregulación complementaria a la regulación monárquica y teocéntrica del siglo XVII.

Hay una cuestión más que es relevante pensar en relación con *La dama duende*. Esta obra fue escrita y representada cuando las mujeres participaban como actrices en la escena, con lo cual es significativo que se incluya un personaje femenino que se viste de una identidad misteriosa y alternativa como único modo de habilitar su deseo. Uno de los argumentos esgrimidos para incluir a las mujeres como actrices en 1587 fue, como plantea Ferrer Valls, de tipo moral. En un memorial presentado por un grupo de actrices unos meses antes de que se levantara la prohibición, estas habían proclamado que “la separación de sus maridos propiciaba relaciones extramatrimoniales y el disfraz femenino les hacía

transitar peligrosamente por el terreno del pecado nefando” (2002: 142). Esto puede pensarse como parte de toda una tradición de pensamiento antiteatral sostenido en base a un argumento de tipo moral repetido: el temor causado por el hecho de que los varones vistan como mujeres. Esto se puede ver cuando Jack Goody menciona, entre los motivos de rechazo al teatro de Europa medieval, “el hecho de que los hombres se vistan de mujeres, lo que estaba prohibido desde los tiempos remotos del *Deuteronomio*” (1999: 130). Ahora bien, el caso de que las mujeres se vistieran de varón, como por ejemplo en *La vida es sueño* (o se disfrazaran de un ser misterioso, como en *La dama duende*) en escena no parecería causar el mismo tipo de preocupación.

En la poética explícita de Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, escrita en 1609 (años después de que se admitieran las mujeres en el teatro), cuando se refiere a la actuación de las mujeres en escena plantea, a partir del v. 280, que “las damas no desdigan su nombre/ y, si mudaren traje, sea de modo/ que pueda perdonarse, porque suele/ el disfraz varonil agradar mucho” (Lope de Vega, 2003: 18). De esto se desprende, por un lado, el gusto del público por ver a las mujeres travestidas en escena. Por otro lado, queda evidenciado que debe estar justificado este procedimiento de modo tal que no sea disruptivo. Podríamos pensar que la realización de identidades masculinas es siempre deseada en los sistemas patriarcales.

Para concluir con el análisis de *La dama duende*, podemos convenir que se habilita la figura de la mujer deseante, pero solo en el plano de la ficción. Esta ficción resulta doble, como una doble negación al deseo femenino. Pareciera ser que la obra de Calderón de la Barca sostiene que se puede pensar en un sujeto femenino deseante, pero solo en un triple nivel de alejamiento de la realidad: la ficción creada por doña Ángela dentro de la ficción del autor español, apartada

esta a su vez de la realidad. Solo en este tercer grado de alejamiento, y por un rato, puede habilitarse a la mujer a ser sujeto de deseo, antes de ser casada “como corresponde”.

Reflexiones finales

En este capítulo trabajamos, en primera instancia, con una base epistemológica alternativa en tanto utilizamos conceptos ligados a los estudios de género que no son propios de las micropoéticas abordadas. La intención fue estudiar el travestismo escénico en una obra del teatro isabelino y otra del Siglo de Oro español pensándolas desde la prohibición que tenían las mujeres para actuar en escena, pero también en tanto procedimiento al interior de las obras. Mientras que en *Noche de reyes* esta prohibición continuaba vigente bajo el reinado de Isabel I, en *La dama duende* las mujeres podían actuar con lo cual estudiamos de qué modo se realizaba esta inserción en la obra. Asimismo, mencionamos en ambos casos el proceso de profesionalización del teatro que se dio en esos años del Renacimiento, el cual incluyó la construcción de edificios teatrales propios, la conformación de un mercado teatral y la inclusión paulatina de las mujeres, entre otras cuestiones.

Se propusieron dos gestos teóricos en cada una de las obras analizadas. La obra de Shakespeare es un ejemplo claro del travestismo escénico y de los juegos dramáticos que se desprenden a partir del uso del disfraz. Esta obra es una de las tantas en las que se implementa (podríamos pensar en *Rosalinda de Como gustéis*, entre otras). El travestismo de Viola es el ejemplo central de la obra y constituye el desencadenante de la acción, a partir de las situaciones cómicas y los enredos que produce. De todas maneras, también vimos que hay otras situaciones de disfraz que tienen

efectos aún más disruptivos que el cambio en la expresión de género de Viola: el bufón que se viste de cura o Malvolio que se viste como un caballero son otros ejemplos en los que se utilizan elementos que producen, sobre todo en este segundo caso, mayor risa y desplazamientos. Muestra de esto es el hecho de que Malvolio termina encerrado en una habitación por comportarse de aquel modo, mientras que el travestismo de Viola no es sancionado. Esta cuestión debe ser comprendida, como vimos, en el contexto festivo en que se desarrolla la obra.

En el caso de la obra de Calderón de la Barca, buscamos correnos de los ejemplos más analizados de travestismo dentro del Siglo de Oro español, como podrían ser las obras *La vida es sueño* del mismo autor o *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, entre muchas otras. La intención que tuvimos fue trabajar con una comedia de capa y espada de los años de juventud del autor y, utilizando la metodología antes planteada, intentar ampliar la concepción de travestismo. Si desde la perspectiva de género actual los géneros existentes desbordan una organización binaria de varón y mujer, entonces la noción de travestismo que proponemos puede dejar de ser contemplada como únicamente la inversión, por medio de la vestimenta, comportamiento y gestualidad, de un género a otro. Propusimos, entonces, que la identidad que doña Ángela construye en la obra, para poder ser sujeto y dejar de ser ubicada en un lugar carente de derechos y tutelado por sus hermanos, puede ser contemplada desde la teoría actual como un travestismo. Se traviste en un ser que no logra identificarse. Podría ser un duende, una doncella mágica u otra entidad misteriosa. Podría ser varón incluso. Esta multiplicidad desde lo identitario busca postular una lectura que trascienda el binarismo de géneros.

Reafirmamos lo que expusimos al comienzo en torno a que el procedimiento del travestismo escénico en el

Renacimiento, más allá de que otorgaba la posibilidad de encarnar personajes que no se correspondían con la identidad de quienes actuaban, tuvo el efecto de ser un refuerzo del *statu quo*. Frente a la calificación que podríamos adjudicarle a este procedimiento en tanto transgresor, sostenemos que fue una medida reguladora que ratificaba la cosmovisión vigente de aquel entonces. El travestismo suscita situaciones cómicas, expande las posibilidades de la imaginación e incluso genera una estimulación erótica desde el escenario, pero al final se reconstituye el orden reinante.