

Las facultades del alma en *Noche de reyes*, de William Shakespeare. Una reflexión acerca del cuerpo y sus valores

Celia Mabel Burgos Acosta

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

rhcp374@hotmail.com

Resumen

A lo largo de la historia, el cuerpo ha sido codificado a través de distintas imágenes, representaciones y sistemas. En torno a él y a sus formas de plasmarse, también se han dado citas múltiples valores, tanto estéticos como morales.

El presente trabajo abordará la temática del cuerpo en *Noche de reyes*, de William Shakespeare. Para ello nos valdremos principalmente de la exposición que Robert Burton hace, en su *Anatomía de la melancolía*, de las tres facultades del alma: vegetal, sensitiva y racional. A éstas les son asignados valores morales que se trasladan a sus portadores y que, en la obra trabajada, mostrarán un patrón de distribución muy particular: a diferencia de lo que los historiadores del Renacimiento registran para la mujer, en esta comedia shakespeariana son los personajes femeninos los que se caracterizan por poseer las facultades anímicas más elevadas en la escala propuesta por la tradición fisiológica que sigue Burton. Sin embargo, esta imagen de la mujer dotada de atributos superiores comienza a resquebrajarse cuando aparece un elemento perturbador: el amor. Se trabajarán estos personajes en una relación contrastiva con los masculinos, ya que los hombres que aparecen en esta obra muestran el patrón inverso.

A lo largo de nuestro recorrido por los tres tipos de facultades anímicas, se intentará explicar el porqué de su distribución, vinculada –según esta perspectiva– no sólo con valores morales sino también con otros de tipo estético, relacionados con los efectos cómicos que persigue esta obra.

Abstract

Throughout the history, human body has received different ways of representation. These images of body carried as well multiple values and beliefs, both aesthetic and moral.

This work's purpose is to explore these different imagines of human body in William Shakespeare's *Twelfth Night*, using as a help the ideas related to the three faculties of the soul, as conceptualized by Robert Burton in his *Anatomy of Melancholy*. These three faculties (nutritive, sensitive, and rational) carry and transfer moral values to their owners, and will show a distinctive distribution pattern along the Shakespearean play: unlike most of what Renaissance historians y physiologists (Burton included) argue about women and their chances of demonstrate the possession of superior faculties of the soul, in this work they're the ones who most distinctively use these capacities. However, this strong image of rational women starts to fall apart when the most disturbing force, love, reaches them.

This work will develop a contrastive analysis of male and female characters and it will demonstrate the causes for this peculiar distribution of the faculties of the soul amongst them. This explanation includes some hypothesis about moral values, as well as aesthetic ones –related to this play's comedy effects-, linked to this physiological conception.

El cuerpo humano, a lo largo de la historia, ha sido objeto de diversas preocupaciones teóricas, prácticas, higiénicas y morales, entre otras. Cada época lo conceptualiza de diferentes modos y para

distintos propósitos, especialmente para insertarlo y volverlo apto al interior de una estructura social. El cuerpo aparece, entonces, en las luchas por el poder.

El presente trabajo intentará trabajar sobre una de estas conceptualizaciones del cuerpo en *Noche de reyes*, de William Shakespeare. Para ello, nos valdremos de uno de los estudios de anatomía más influyentes en la Inglaterra isabelina: la *Anatomía de la melancolía*, de Robert Burton. De su trabajo extraeremos la clasificación de las distintas facultades del alma y observaremos cómo se distribuyen en los personajes que aparecen a lo largo de la comedia.

Estas operaciones con el texto permitirán mostrar una inversión en el patrón distributivo de las facultades antes mencionadas. Las mujeres, en *Noche de reyes*, son las que mayor demostración de facultades racionales hacen, mientras que todo lo contrario sucede con los hombres. Luego de este recorrido por los personajes, será posible arrojar algunas conclusiones acerca del porqué de esta distribución y de los efectos que implica a nivel de la trama dramática y del pensamiento acerca de la sociedad del momento.

Una división problemática

Burton, en su obra antes mencionada, realiza un digresión de anatomía que concluye con el alma, “la perfección o acto primero de un cuerpo orgánico, conteniendo el poder de la vida” (1621: 138). Ésta se divide en tres instancias (vegetal, sensitiva y racional) que se presuponen y que distinguen, según se posean o no, tres tipos de seres orgánicos: plantas vegetales, bestias sensibles y hombres racionales.

La facultad vegetal es la básica de los seres vivos, por medio de la cual se nutren, se desarrollan y engendran otros como ellos, mientras que la sensitiva, motriz y aprensiva es común a todos los animales y les permite el movimiento y la aprehensión del mundo sensible por medio de los sentidos y otras capacidades como la memoria, el sentido común y la fantasía.

Un lugar especial en la anatomía humana merece la última de las facultades o almas, que supone las anteriores pero que a la vez las supera: la racional. Es por ella que los hombres se distinguen del resto de los seres de la Creación y comprende dos capacidades: el entendimiento y la voluntad.

Este sistema tripartito les permite a los fisiólogos del período clasificar toda la materia viva que ofrece la Naturaleza. Es un sistema jerárquico que ubica al hombre en un eslabón clave en la cadena del ser por su “función única de resumir toda la creación, de colmar el mayor abismo cósmico, el que existía entre el espíritu y la materia” (Tillyard 1984: 110). La adscripción a este nivel no es, sin embargo, una propiedad de la humanidad en su conjunto. La mujer, cuya facultad racional es limitada, se ubica en “l'échelle des valeurs qui pose, entre l'inférieur minéral et le supérieur humain, deux degrés, celui de l'animalité et celui de la féminité” (Berriot-Salvadore 2002: 416).

Es esperable, entonces, a la luz de estas teorías anatómicas, que encontremos en el corpus literario de la época mujeres pasionales, “animales” o sensitivas en el más peyorativo de los sentidos. Sin embargo, si tomamos *Noche de reyes*, todo lo contrario parece ocurrir con sus personajes femeninos.

Olivia y Viola, ambas condenadas a una vida de calamidades luego de la muerte de sus familias, despliegan a lo largo de casi toda la obra sus facultades superiores. El ejercicio más evidente de una de ellas es el que ambas realizan de la voluntad, cuyas acciones básicas son querer y rechazar (Burton 1621: 161). Viola, luego del naufragio que –ella cree– la ha dejado sin la protección de su hermano, no demora en poner manos a la obra a un plan que la acercará al duque bajo la figura de un lacayo de nombre Cesario: “Yo serviré al duque [...], me juzgará digno de su servicio. De lo que pueda sobrevenir después, me confío al tiempo” (I, 2). Igual determinación y ponderación de sus conductas, algo propio de la voluntad (Burton 1621: 160), demuestra en cada entrevista con Olivia a la que es enviada por orden de Orsino –“permanecerá a vuestra puerta como el poste de un jerife y dispuesto a transformarse en un banco, con tal de hablar con vos” (I, 5)– y en su deseo final de

morir para favorecerlo a quien tanto ama: “yo, con alegría, con apresuramiento y buena voluntad, sufriré mil muertes para asegurar vuestro reposo” (V).

Olivia, por su parte, destaca entre todos los personajes por ser el sujeto que más se aferra a su voluntad, tan contraria para muchos otros al interior de la obra. Es quien, luego de haber perdido a su padre y a su hermano, “ha abjurado de la sociedad y presencia de los hombres” (I, 2).

Ambas se destacan, también, en cuanto al entendimiento, la segunda de las funciones del alma racional, que incluye el discurso, el razonamiento, la memoria y el juicio. Tanto Viola como Olivia utilizan con soltura el discurso: Viola/Cesario “se expresa muy desenvueltamente” (I, 5), Olivia cree de Cesario que “debéis de haberos encargado de alguna torpe misión, cuando el preámbulo es tan medroso” (I, 5). Del mismo modo, ambas destacan por sus finos razonamientos y su juicio: “la dama Olivia no gusta de la locura” (III, 3), Viola/Cesario es a su vez admirada por Olivia por su raciocinio –“vos, que comprendéis tan fácilmente” (III, 1)–, al bufón le llama la atención que Cesario pueda “razonar a esa edad” (III, 1). En cuanto a la memoria, son las únicas que traen al presente un relato del pasado (en ambos casos, la muerte familiar): Olivia se recluirá para “conservar fresco y perenne en su triste memoria” (I, 1) el recuerdo de su padre y hermano fallecidos, la conversión de Viola en Cesario hace “revivir a mi hermano cada vez que me miro al espejo” (II, 4).

Una nota particular amerita el calificativo de melancólica que recibe Olivia –“tan melancólica como es” (II, 5)– y que Viola se atribuye a sí misma, “amarillenta por la melancolía” (II, 4). Según Burton, esta afección es propia “más de hombres que de mujeres” (1621: 170). Resulta curioso observar esta enfermedad en uno de los personajes femeninos, mientras que a los masculinos no se les atribuye esta dolencia que es, además, característica de “los mejores ingenios y los espíritus más generosos” (Burton 1621: 170).

Las facultades racionales también se pueden observar en María, la doncella de Olivia y el motor principal de las acciones que se registran en la trama secundaria (el engaño a Malvolio). Su uso del discurso le permite burlarse de los hombres que la rodean (cfr. el diálogo con Sir Andrés en torno a la “metáfora fría” en I, 3) e incluso falsificar una carta de su ama, imitando su modo de expresarse por escrito: “sobre un tema dado, sería difícil distinguir nuestra escritura” (II, 3). Su talento para urdir tramas la asocia con la astucia y la estrategia: Sir Tobías la caracteriza como la reina de las Amazonas, Pentesilea,¹ y como un perro de caza: “she’s a beagle” (II, 3).² Su ingenio es lo que la destaca, su dote: “¡me casaría con la doncella por su ingenio!” (II, 5).

En vista a estos atributos racionales de la mujer, no esperables de acuerdo al ideal femenino de la época, ¿qué sucede con los personajes masculinos? En ellos se registra todo lo contrario: en la escala de las tres almas, apenas atisban la racional. Parecen estar mucho más sujetos a los datos provenientes de los cinco sentidos, que Burton concibe como *input* o materia prima para las facultades de la mente. Sólo que, para estos personajes, la sensación es el fin último. Tal es el caso de Orsino, que se presenta desde el primer acto inmerso en una sinestesia total: “Si la música es el alimento del amor, tocad siempre, saciadme de ella, para que mi apetito, sufriendo un empacho, pueda enfermar, y así morir [...] Vibra en mis oídos como el suave susurro que sopla sobre un bancal de violetas, arrebatando y, a la vez, dando perfume” (I, 1). Estos datos despiertan en ellos pasiones incontrolables, que los vuelven sujetos inconstantes y que demuestran una voluntad casi abolida: “así son todos los verdaderos enamorados, inconstantes y caprichosos en sus acciones” (II, 4), “nuestras pasiones [las de los hombres], son más inconstantes, más variables, más vehementes, más pronto aplacadas, más rápidamente concebidas que las de las mujeres” (II, 4), “a veces se apodera de mí una pasión loca por las mascaradas y las diversiones” (I, 3). Este sometimiento a las pasiones es uno de los rasgos que la fisiología atribuía a las mujeres, “beaucoup plus que l’homme,

¹ A nivel simbólico, las Amazonas representan a la mujer virilizada, que compite con el hombre y que puede autogobernarse (Chevalier, J., s.v. ‘Amazona’).

² La connotación de destreza y habilidad que caracteriza a esta raza persiste aún en el inglés actual, en que el término se aplica a las personas que siguen pistas con astucia e ingenio, a modo detectivesco.

passionnée dans ses amours [...], confirmé par la doctrine selon laquelle l'amour est un mouvement de l'âme que la femme, dépourvue de raison et de force, ne peut maîtriser" (Berriot-Salvadore 2002: 435). Pero no sólo se observa esta sujeción a la pasión amorosa, sino también a otros apetitos que los hacen descender incluso al nivel del alma vegetal. En este punto podemos citar todos los vínculos que mantienen con la alimentación o la bebida: "tengo para mí que más bien se compone [la vida] de comer y beber" (II, 1), "devoro demasiada carne de buey y sospecho que daña a mi inteligencia" (I, 3).

El apetito y la alimentación ubican a estos personajes a medio camino entre el orden de los hombres y el de las bestias. Con insistencia a lo largo de la obra, son relacionados con animales: Malvolio, por ejemplo, es "un asno" (II, 3) y "un oso [al que] le enloqueceremos hasta ponerle de negro y azul", "la trucha que vamos a atrapar cosquilleándola", el ganso que "se pavonea bajo sus plumas" (II, 5). En este mismo campo semántico de la animalidad, el marco analítico que aplican a muchas de las situaciones de que se ocupan es el de una cacería: "quedé transformado en ciervo, y mis deseos, como sabuesos despiadados y crueles, no cesan de acosarme desde entonces" (I, 1), "ya está la chocha junto a la trampa" (II, 5).

Para estos personajes, resulta dificultoso el ejercicio de las facultades racionales. Malvolio, por ejemplo, hace una mala lectura de la carta que recibe y actúa de acuerdo a ese razonamiento erróneo, cuestión de la que otros personajes dan cuenta explícitamente: "¡Oh! Intenta adivinarlo. Vedlo ahora bastante perplejo [...] ¿No he dicho que saldría del apuro? El mastín es diestro para perder la pista" (II, 5). Sir Andrés Aguecheek es otro claro ejemplo de un alma racional limitada, visible sobre todo a través de su escasez de dones discursivos:³ pese a ser presentado como un experto en lenguas –"habla corrientemente tres o cuatro idiomas, sin diccionario" (I, 3)– sus torpezas lingüísticas son, una tras otra, fuentes de comicidad: "Sabía que era yo, porque muchos me llaman imbécil" (II, 5).

Muchos de ellos se relacionan con partes del cuerpo calificadas por Burton como innobles,⁴ las vinculadas con la alimentación –"el mal estado de vuestro estómago echa a perder vuestro gusto (I, 5), "¿Tauro? ¿Influye en las entrañas o en el corazón?" (I, 3)– o con partes orgánicas externas, como los miembros inferiores –"tengo un pierna vigorosa y muy bien parecida bajo la media de color de llama" (I, 3), "ensalzaba mi pierna portadora de una jarretiera cruzada" (II, V)– que les permiten realizar acciones motrices (facultad sensitiva o animal), como las cabriolas y danzas de Sir Andrés. En muchos pasajes, los hombres se vuelcan a la adulación excesiva de sus cuerpos, no sin cierta ironía. Es el caso, por ejemplo, de los cabellos de Sir Andrés: "penden de tu cabeza como el cáñamo de una rueca" (I, 3). Esta mención al hilado, junto con otras presentes a lo largo de la obra,⁵ remiten a la actividad femenina por excelencia, que también expone los límites del raciocinio en las mujeres: recuérdese que la iconografía del período representaba a las hilanderas sin cabeza: "bonne parce qu'elle est sans tête, la femme est ramenée à son rang réel de gardienne de troupeaux et de fileuse. La fileuse, c'est la femme par excellence" (Borin 2002: 263).

Ya desde sus nombres, la asociación con el cuerpo se hace evidente: 'belch' significa 'estómago' y 'aguecheek' (el más cercano a la cabeza), 'mejilla dolorida'. El único nombre que podría remitir a una facultad superior es el de Malvolio, que recuerda a las opciones básicas de la voluntad (*velle* y

³ Nótese cómo Viola expone esta misma limitación en su primera aparición como hombre: "Quisiera poder declamar mi discurso porque, además de estar admirablemente escrito, me ha costado gran trabajo el aprenderlo [...] No puedo decir sino lo que traigo estudiado y esa pregunta no está en mi papel" (I, 5).

⁴ Todo lo contrario se observa en el caso de las mujeres, asociadas con las partes soberanas del cuerpo: Olivia tiene "un corazón de tan fino molde" (I, 2) que, en sus palabras, "no es un tejido que disimula, sino una gasa transparente" (III, 1). El vínculo entre los hombres y las partes nobles del cuerpo siempre están marcadas por una carencia: "si encontráis en su hígado [de Sir Andrés] la sangre necesaria para pegar las patas de una mosca, me comprometo a comerme el cadáver" (III, 2), "no hay duda de que su cerebro [el de Malvolio] está enfermo" (III, 4) o la entrada de Sir Andrés en V, 1 con la cabeza descalabrada.

⁵ Sir Tobías se pregunta si, al bailar, "¿despertaríamos al búho nocturno entonando un estribillo capaz de poner en movimiento las tres almas de un tejedor" (II, 3), Orsino propone escuchar una canción que acostumbran cantar "las hilanderas, las calceteras que toman el sol, las jóvenes cuyo corazón es libre y que tejen con la lanzadera" (II, 4).

nolle). Sin embargo, ‘mala voglia’ remite al mal uso de la voluntad, cuando es capturada por “nuestro corazón maligno, la sede de nuestros afectos [...] somos adversos a Dios y a la bondad” (Burton 1621: 161).

El único personaje masculino que se muestra más próximo a las capacidades intelectivas es quien las muestra en sus disfunciones: se trata de Malvolio, “un asno lleno de afectación, que se jacta de saberlo todo sin haber visto un libro, y se expresa en estilo ampuloso” (II, 3), que “ahora se queda ensimismado. Ved cómo se hincha su imaginación” (II, 5). El engaño de María termina confundiendo ante los ojos de todos con una víctima de “la verdadera locura del medioverano” (III, 4). La locura es una de las dolencias principales del cerebro, el más noble de los órganos por ser “la habitación de la sabiduría, la memoria, el juicio, la razón” (Burton 1621: 137). Uno de sus tipos, muy estudiado por la medicina de la época, es la posesión demoníaca (Burton 1621: 118), otra de las afecciones que se atribuyen a Malvolio: “¡Atrás, hiperbólico diablo!” (IV, 2).⁶

Valores sociales impresos sobre el cuerpo

¿Cómo explicar este extraño patrón de distribución de las distintas almas que contraviene la *forma mentis* de la época? Se podría comenzar por la siguiente observación: todas las mujeres estudiadas viven en un mundo carente de hombres. Olivia perdió a su padre y a su hermano, Viola cree que Sebastián está muerto y María responde sólo a su ama. Ante esta falta, la sociedad del período permitía que las mujeres se condujeran como hombres en muchos aspectos, es decir, que ejercieran cierto grado de independencia. Esto era muy evidente en el caso de las viudas: “son état de veuve lui donne un personnalité civile et juridique entière et lui permet d’accéder à toute responsabilité” (Borin 2002: 279). De este modo, sólo la mujer que tenga que valerse sin la ayuda o el control de un hombre puede demostrar las más altas cualidades intelectuales. Una mujer virilizada, como sucede con Olivia y con Viola, o con la “amazona” María. Nótese que la primera oculta su rostro, la parte de su cuerpo que es objeto de adoración para hombres como Orsino, mientras que la segunda se viste de hombre.

Por otra parte, es necesario considerar que todas las acciones que forman parte de esta comedia suceden durante la noche de Epifanía, una fiesta popular en la que se invierten las jerarquías. Asistimos, de este modo, a la representación del mundo al revés, a la exposición de un caos que debe ser controlado para que todo vuelva a la normalidad. Hacia el fin de la obra, aparecen figuras masculinas como Sebastián, asociado con mayor fuerza al alma racional: es quien lucha contra las tormentas, símbolo de las pasiones, “como Arión a lomos de un delfín” (I, 2); razona lógicamente: “me miráis de un modo extraño, de donde infiero que os he ofendido” (V); es memorioso: “¡Todavía vive su recuerdo en mi corazón!” (V); y distingue los datos provenientes del exterior: “aunque mi inteligencia y mis sentidos convengan en que hay aquí algún error, yo no estoy loco” (IV, 3). Es hacia el final de la obra cuando las capacidades intelectivas de las mujeres comienzan a mostrar sus fisuras: Olivia empieza a perder la memoria: “la locura que me absorbía a mí propia me ha hecho olvidar la suya” (V). Tanto ella como Viola comienzan a ser dominadas por la pasión amorosa: “siento las perfecciones de ese joven, con atracción invisible y sutil, infiltrarse en mis ojos” (I, 5), “ni el talento ni el juicio pueden disimular mi pasión” (III, 1), “preferiría escuchar vuestras solicitudes a la armonía de las esferas” (III, 1). A pesar de querer asesinarla, Viola elige

⁶ El único que escapa a esta división entre hombres y mujeres que controlan las distintas facultades del alma es el bufón. Como en muchas obras de Shakespeare, está ahí para exponer las problemáticas centrales del texto, como una conciencia supratextual. El bufón de *Noche de reyes* es un loco, pero razona correctamente, a través de silogismos (cfr. la prueba de que Olivia es un ser absurdo en I, 5), exponiendo así los límites endebles entre la razón y la locura, y entre la realidad y las apariencias: “*cucullus non facit monachum*; lo que quiere decir que yo no llevo mi palitroque en el cerebro” (I, 5). Es, además, quien juzga y se burla de las capacidades que observamos en los personajes restantes: “Sir Tobías jura que disto de ser un zorro; pero a buen seguro que no apostaríais dos peniques a que vos no sois un loco” (I, 5), “Que Júpiter le introduzca el cerebro en el cráneo, pues aquí viene un pariente tuyo [Sir Tobías] que tiene un piedra por *pia mater*” (I, 5).

irse con Orsino: “con el que amo más que a mis ojos, más que a mi vida, más, mil veces más que amó nunca una mujer” (V). El cierre y la vuelta al orden se sellan con el matrimonio, “la sujeción de la mujer al marido, reflejo de su sujeción al propio Dios” (King 1999: 272). El uso del alma racional por parte de las figuras femeninas es un modo de inversión. Probablemente también la mujer sabia sea un recurso cómico, complementario del hombre animalizado, sujeto a violentas pasiones, que recorre toda la obra. En este punto, Shakespeare sigue a Aretino y otros autores italianos contemporáneos que celebran “la reivindicación de los mundos diversos, el moderno, el de las mujeres” (Burucúa 2001: 238), así como a una tradición que se remonta a la comedia ateniense del siglo V, “en la cual el desborde viril, la ambición, la soberbia de los varones deshacen un tejido social que sólo puede restaurar el *eros* jocoso femenino. De tal cadena podrá inferirse un *Pathosformel* que sea el de un carácter femenino sabio, equilibrado, jovial y, en buena medida, heroico” (Burucúa 2001: 447).

Sin embargo, las palabras de Viola resuenan al llegar a este punto: “somos lo que se nos ha hecho que seamos” (II, 2). Y el tópico de mundo al revés también nos reenvía a una dimensión crítica por su oposición a “la excepcional jerarquización” del mundo de todos los días (Bajtín 2003: 12). ¿No podría ser, tal vez, que estas mujeres sabias constituyan un dispositivo de crítica a ciertas concepciones de la época en torno a las mujeres? Estaríamos, de este modo, frente a la denuncia a un control férreo sobre las posibilidades del sujeto femenino en la sociedad. Control que se extiende y se naturaliza, valiéndose de una conceptualización del cuerpo que determina las posibilidades de ambos sexos y que se encuentra en el seno de una disputa por el poder.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1994.
- Berriot-Salvadore, Évelyne. “Le discours de la médecine et de la science”. En Duby, Georges y Perrot, Michelle (eds.). *Histoire des femmes en Occident. III: XVIe – XVIIIe siècle*. París: Perrin, 2002, pp. 407-458.
- Borin, Françoise. “Arrêt sur image”. En Duby, Georges y Perrot, Michelle (eds.). *Histoire des femmes en Occident. III: XVIe – XVIIIe siècle*. París: Perrin, 2002, pp. 235-298.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Traducción de Agustín Pico Estrada. Buenos Aires: Ediciones Winograd, 2008 [1621].
- Burucúa, José Emilio. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica - siglos XV a XVII*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2001.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- King, Margaret L. “La mujer en el Renacimiento”. En Garín, Eugenio (ed.). *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1999, pp. 261-307.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. New York: Gramercy Books, 1975.
- _____. *Obras completas*. Traducción y notas de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 2003.
- Tillyard, E.M. *La cosmovisión isabelina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.