

PRÍNCIPES Y CERDOS. El límite impreciso entre realidad y representación en dos fábulas de Fedro

USUCA, Noel / FFyL, UBA – noelusuca@yahoo.com.ar

» *Palabras claves: Fedro, fábula, teatro, representación, simulación*

› **Resumen**

Las composiciones V.5 y V.7 del fabulista romano Fedro ficcionalizan el espacio teatral como recurso didáctico. El lector es puesto allí ante la evidencia de que el límite entre realidad y representación muchas veces carece de nitidez y, de este modo, posibilita la manipulación y control de la percepción de los espectadores.

*human kind,
cannot bear very much reality¹.
T. S. Eliot*

Bien ha evidenciado Susan Sontag en su clásico ensayo “Contra la interpretación” que “toda la conciencia y reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación” (1969: 12). Queda así supuesta e impuesta la dicotomía forma-contenido, y la prioridad echa raíces en este último término. Lo demás viene por añadidura: la razón decreta que toda obra comporta un significado oculto que exige ser desvelado antes de que ella pueda ser *comprendida*. Tal como afirma Umberto Eco, “Juntas, la herencia hermética y la gnóstica producen el síndrome del secreto” (1992: 41). Ahora bien, resultará iluminadora, fundamentalmente por la naturaleza de un objeto que proviene de la Antigüedad clásica, esta otra sentencia que la pensadora neoyorquina vierte en el mismo escrito:

la interpretación presupone una discrepancia entre el significado claro del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto se ha hecho inaceptable, y sin embargo no puede ser descartado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición” (p. 15)

Formulada de esta manera, adquiere validez la crítica a toda coartada que intente justificar cualquier inane compulsión hermenéutica. Sin embargo, mientras “Contra la interpretación” cuestiona ciertos modos anquilosados de leer, invita —así lo creo— a otras formas nuevas y más productivas. Antes que seguir pretendiendo que *interpretar* signifique primordialmente “explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente de un texto”, podríamos priorizar otras acepciones, por ejemplo, “representar una obra teatral, cinematográfica, etc.” o “ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos²”. Podemos interpelar las obras, como quien ejecuta una partitura, renunciando a buscar su hipotético significado y

1 “La raza humana no puede soportar demasiada realidad”.

2 Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (Edición del tricentenario). s.v. *interpretar*. Consultado en <http://www.rae.es>

entendiendo que el sentido reside siempre en la actualidad de las preguntas permanentemente reformuladas, pero jamás en veredictos definitivos que decretarían la muerte inexorable de la obra de arte.

Este prolegómeno, además de esbozar una introducción, también intenta una suerte de reivindicación. Pues la Filología, desde la Antigüedad hasta la primera mitad del siglo XIX parece haber ensayado, a mi ver, una batalla por encontrar *el sentido original*. Más tarde, la obsesión se centró en el rigor metodológico por reconstruir y fijar científicamente *el texto original*, a partir de los testigos supérstites maltrechos por el tiempo y la transmisión, para, a partir de ellos, determinar *el sentido original*. Afortunadamente hoy, sin renunciar a la rigurosidad de sus métodos, la Filología se viene permitiendo abandonar esta suerte *claustromanía* en la que parecía condenada a perecer asfixiada. Vive y respira, pero debería darse a conocer aún más, vincularse e integrarse crecientemente con el resto de las humanidades. Es por eso que estimo oportuno aprovechar la ocasión de este *IV Congreso Internacional de Artes en Cruce*. Porque la Filología tiene cosas que decir.

Me propongo ensayar un comentario —no una interpretación— a partir de dos fábulas del poeta latino Fedro, pertenecientes a su quinto libro. Nada se sabe de la vida de este autor, excepto lo que dudosamente emana de referencias autoficcionales y del título con el que la tradición nos ha legado su obra³. A partir de estos datos ha sido considerado un esclavo tracio, manumitido luego por el emperador Augusto, que habría escrito durante el principado de Tiberio. Si bien en un trabajo de 2005 tal identidad ha sido cuestionada por Edward Champlin, quien ha argumentado que Fedro no sería otra cosa que la máscara literaria asumida por un abogado perteneciente a la clase dominante y utilizada para burlar la censura de su época. De la conjetura de Champlin aceptaré la duda, no así su audaz declaración. No obstante, lo interesante del caso permitiría preguntarse teóricamente si la presencia de por lo menos dos ideotextos en una única manifestación autotextual sería capaz de actuar semióticamente de un modo efectivo al momento de la recepción. En el caso particular de nuestro texto —y todo texto es una singularidad— la eclosión del fantasma autoral se libera del hombre de carne y hueso y nos sitúa como espectadores ante la puesta en escena que él ha hecho de sí mismo. Si como quiere Champlin, Fedro es una máscara, el rostro se ha desvanecido para siempre detrás de su mueca. Y este es un buen punto de arranque, porque con representaciones, mediaciones y con simulaciones vamos a tratar ahora.

En efecto, ambos poemas, 5. 5 y 5. 7 —y anotemos de paso que la palabra *fabula* denota en latín tanto una narración cuanto el guión de un texto dramático—, escenifican sendos argumentos en el espacio teatral y, tal como sostiene John Henderson (2001: 123), “Once we reach 5. 7, however, we are bound to fix on these doublets as meaningful diptych⁴”. Antes de poder seguir adelante, se impone presentar la base argumental de ambas narraciones.

5. 5 nos ha llegado con el título de “El bufón y el campesino⁵”. Su argumento es como sigue: un hombre rico organiza unos espectáculos y ofrece un premio a quien pueda mostrar la mejor novedad. El gentío expectante colma el teatro. Entre los artistas se presenta un bufón que, tras esconder la cabeza en su manto, imita el gruñido de un cerdo. Los espectadores le ordenan que sacuda el manto, pues creen que realmente oculta un animal. El bufón obedece y se descubre que no oculta nada. Entonces el público estalla en una ovación. Indignado, un campesino que también aspira al premio afirma desafiante que él podrá hacerlo mejor. Al día siguiente ambos se presentan. Primero, el comediante repite el acto y nuevamente es aclamado por la multitud. A continuación, durante su *performance*, el campesino le tira de la oreja a un marrano que había escondido bajo su manto y el animal gruñe dolorido. A pesar de eso,

3 *Phaedri Augusti liberti fabularum Aesopiarum libri V. (Los cinco libros de fábulas esópicas de Fedro, liberto de Augusto).*

4 “Una vez que llegamos a 5. 7, sin embargo, somos obligados a ensamblar el par en un díptico significativo”. (La traducción es mía).

5 Salvo expresa indicación, me valdré del texto latino establecido por Antonio Guaglianone y de la traducción castellana de Antonio Cascón Dorado.

el público decide que la imitación del bufón ha sido la mejor y que el campesino debe ser arrojado fuera del teatro. El rústico, entonces, les censura su error de juicio y lo demuestra exhibiendo el cochinillo.

La fábula 5. 7 recibe el nombre de “El flautista engreído” y puede resumirse así: un flautista llamado Príncipe tenía cierta fama como colaborador escénico de Batilo, un mímico famosísimo de aquella época. Cierta vez, mientras la tramoya era movida, Príncipe cayó y se fracturó la tibia⁶. Alejado de los escenarios, mientras se recuperaba, el público comenzó a echarlo de menos. Cuando, aunque con dificultad, el flautista había empezado a caminar por sí mismo, un rico, que iba a ofrecer unos espectáculos, le insistió y le pagó para que se mostrara en el teatro. Comienza la función. De pronto el coro entona una canto desconocido para él: “¡Alégrate, Roma, tú estás segura, hallándose el príncipe sano!”. Príncipe lanza besos pensando que lo saludan a él. Los caballeros se percatan de su error y, riéndose, ordenan repetir el canto. Ahora Príncipe hace reverencias mientras los caballeros aplauden en broma. El público piensa que aquéllos están solicitando una corona para el músico. Pero en cuanto descubren el asunto, arrojan al artista de cabeza fuera del teatro.

Ambos relatos están precedidos por su correspondiente *promitio*, a saber: “Suelen los mortales dejarse llevar por una injusta parcialidad y, cuando más empeñados están en una opinión equivocada, la evidencia de la realidad les hace arrepentirse”, para la primera fábula, y “Cuando un espíritu vacuo, llevado por un aire frívolo, adquiere una confianza desmesurada, fácilmente su estúpida ligereza lo conduce al escarnio”, para la segunda. Sin embargo, prescindiré ahora de las moralejas porque lo que me interesa aquí es liberar el relato de las anécdotas de las generalizaciones gnómicas que ejemplifican, por cuanto estar historietas ilustran no sólo el espacio misterioso donde opera toda semiosis, sino también los desajustes e interferencias mutuas que parecen existir entre las percepciones individuales y las colectivas. En estos textos, con gran economía de recursos, pues ninguna de las dos composiciones excede los cuarenta versos, la hipotiposis⁷ realizada por Fedro, al cancelar en cierto modo la brecha del tiempo y convertirnos en público de aquellos espectáculos, actualiza en nosotros el problema de la manipulación hipnótica de las audiencias.

Ahora bien, el enfoque practicado por Fedro no suele ser simplista, y la *perspectiva hermenéutica bifocal* propuesta por John Henderson como clave de lectura para todo el *corpus* de nuestro autor se verifica con facilidad en estas dos piezas. El espectáculo es el espacio teatral entero y no sólo aquello que acontece sobre el escenario. La masa de espectadores es aquí la gran protagonista. En efecto, de una a otra composición la línea que separa el tablado de las localidades se esfuma. Ahora bien, si como quiere Bajtín (1990: 12) “el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria”, no creo que la desaparición del límite escénico alcance aquí para afirmar la instalación de la lógica festiva y liberadora del carnaval. Antes bien, el espacio teatral romano estaba rígidamente organizado: las élites tomaban asiento en los primeros asientos; la plebe, atrás. Lúcidamente Jerry Toner ha propuesto que (2009: 164):

los juegos se desarrollaron como una forma de incorporar el carnaval en el gobierno. Bajtín sostenía que la cultura dominante era incapaz de asimilar por completo el carnaval porque se oponía por definición a todo lo oficial. El espíritu carnalesco no podía dejar de burlarse. Sin embargo, en los espectáculos públicos romanos, se creó una forma cultural que aprovechaba muchos de los principios del entretenimiento popular para ayudar a atraer las masas a una nueva relación con la cultura oficial. Como resultado de ello, la misma cultura oficial cambió. Esto evidencia que la cultura del pueblo sí tenía influencia ascendente en la sociedad romana, y que no era solo la beneficiaria de las migajas culturales de la mesa de la élite.

6 Nótese que, al igual que en castellano, *tibia* designa tanto un hueso de la pierna como una flauta.

7 “La *hipotiposis* es la descripción vívida de una acción, un evento, una persona, una condición, una pasión, etc. utilizada para crear la ilusión de realidad”, en *Silva Rhetoricae*: <http://rhetoric.byu.edu/>. (La traducción es mía).

Ciertamente, en ambas fábulas se hace explícito que estos espectáculos públicos están organizados por *quidam nobilis*. Aquí, mientras el adjetivo sustantivado *nobilis* apunta a un varón rico, famoso y de buena cuna, el pronombre indefinido *quidam* habilita una indeterminación que podría traducirse como *no importa cuál* o *cualquiera de ellos*. Como sea, es la clase dominante la productora de la puesta teatral, una inversión monetaria ofrecida a cambio del favor popular. Asimismo podemos contemplar cómo la *turba* —tal es el sustantivo elegido por Fedro— que asiste al primer tablado, parece amansada y domesticada. Ha devenido ahora en “una especie festiva y frívola⁸ⁿ”, dispuesta a someterse al orden establecido, como vemos en los segundos juegos. ¿Qué estrategia ha posibilitado tal sometimiento? Podemos aventurar que la simulación teorizada por Baudrillard encuentra aquí una suerte de remoto antepasado: el cerdo simulado por el bufón erradica con fuerza irrefutable a su referente y hechiza a la multitud. Un único espectador percibe la farsa, y no es inocente cuál de ellos. Por el contrario, la oposición resulta significativa, porque el *rusticus* se contrapone, ya desde el título, al *scurra*, que puede traducirse como “bufón”, pero cuyo sentido primero señala un fino y elegante caballero ciudadano, un dandi. Tal vez el vacío se haya manifestado como una obviedad a la virginidad perceptual del campesino, totalmente alejada de la contaminación de la urbe y su abigarrado entramado cultural. El resultado es a todas luces el esperable: el efecto disuasivo instalado por la simulación hace que no sea peor el ciego que *no quiere*, sino el que *no puede ver*.

Ahora bien, una vez puesto a funcionar, no parece haber modo de controlar ni detener el dispositivo. Traduce Alejandro Bekes: “[A Príncipe, el flautista,] Le ocurrió en unos juegos (bien no recuerdo en cuáles) que al alzarse una máquina sufrió, desprevenido, caída grave, y la tibia izquierda se quebró”. De hecho, la oración latina *pegma rapitur*, es digna de ser destacada. Primero, el sustantivo *pegma*, préstamo del griego, designa una *plataforma temporal y móvil utilizada en las funciones teatrales*; segundo, el verbo, en voz pasiva, puede traducirse como *es arrebatada*; por último, pero no menor en importancia, el agente desaparece por inexpresado. Parece la vieja broma de mal gusto de hacer caer a alguien quitando de un tirón la alfombra bajo sus pies.

Pero es demasiado tarde: el abismo es infinito, pues, habiéndose esfumado el suelo *real*, desaparece por añadidura la posibilidad de existencia de ninguna base firme. Mientras la maquinaria de la simulación cobra autonomía, su instinto de supervivencia se vuelve implacable y peligroso. Ella encarna —o, mejor dicho, desencarna— una serie de ondas decisivas en la telaraña reticular e inalámbrica del poder, concebido al modo foucaultiano, como una relación de fuerzas dinámica productiva. Circula y configura el holograma irrefutable que nos captura, al punto de que cualquier rústico que ose porfiar, como en la fábula, la veracidad de la ilusión, será arrojado en soledad fuera de ella. No obstante, claro está que no todos los vectores operan con la misma fuerza en este campo. Sólo quien cuenta con los medios puede disponer de los medios. Ya hemos mostrado hace un momento cómo el texto de Fedro manifiesta una inequívoca voluntad de subrayar en ambos casos que los juegos han sido producidos por *quidam nobilis*. Además, aceptando la noción de *ideología* según la propuesta de Gabriel Cohn (2002: 138), quien la entiende como “un conjunto de esquemas de interpretación que operan en el segundo plano en los procesos de comunicación, imponiendo formas de percepción y concepción del mundo que son relevantes para la distribución de poder y de prestigio en una sociedad”, vemos que tales esquemas aparecen prioritariamente manejados por las clases dominantes. En efecto, a la vez que ofrecen a las masas los contenidos que ellas ansían consumir, se valen de estos mismos para manipular su accionar. La ilusión de la movilidad social sólo se construye en la escena. Allí un flautista puede llegar a ser príncipe y el príncipe puede ser arrojado del escenario y fuera del teatro. Muy de otro modo ocurre en las localidades: cada espectador es un actor que debe permanecer en su asiento. Sólo los caballeros, desde las primeras filas, comprenden lo que ocurre y ríen.

Como en una obra que jamás baja de cartel, el espacio espectacular se monta como un tablado simulado donde la sociedad entera negocia todos sus sentidos.

Bibliografía

- Bekes Alejandro, 2014. *Fedro: Fábulas. Edición bilingüe*. Buenos Aires: Losada.
- Brenot, Alice, 1961. *Phèdre, Fables*. Paris: Les Belles Lettres.
- Bajtín, Mijail, 1990 [1941]. "Introducción. Planteamiento del problema", en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, pp. 7-57. Madrid: Alianza.
- Baudrillard, Jean, 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Cascón Dorado, Antonio, 2005. *Fedro: Fábulas. Aviano: Fábulas. Fábulas de Rómulo*. Madrid: Gredos.
- Champlin, Edward, 2005. "Phaedrus the Fabulous", en *JRS*, Vol. 95, pp. 97-123. Cambridge: CUF.
- Cohn, Gabriel, 2002. "Ideología", en Altamirano, Carlos (dir.), 2002, *Términos críticos de sociología de la cultura*, pp.134-140. Buenos Aires: Paidós.
- De Toro, Fernando, 1987. "El discursos teatral", en *Semiótica del teatro*, pp. 15-50. Buenos Aires: Galerna.
- Eco, Umberto, 1992. "Interpretación e historia", en Eco, Umberto, 1992, *Interpretación y sobreinterpretación*, pp. 25-47. Cambridge: University Press.
- Guaglianone, Antonio, 1969. *Phaedri Augusti liberti libri fabularum*. Torino.
- Henderson, John, 2001. *Telling tales on Caesar. Roman stories from Phaedrus*. Oxford: OUP.
- Nietzsche, Friedrich, 1970 [1973]. "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral", en *Obras Completas*, Vol. 1, pp. 543-566. Buenos Aires: Ediciones Prestigio.
- Pavis, Patrice, 1987. "La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización y de ideologización", en *Discurso. Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, N.º 1, 2.º semestre 1987, pp. 27-54. Sevilla: Asociación Andaluza de Semiótica.
- , 2011 [1996]. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Perry, Ben Edwin, 1965. *Babrius and Phaedrus*. Londres-Cambridge: Loeb.
- Postgate, John Percival, 1919. *Phaedri Fabulae Aesopiae, cum N. Perotti Prologo et decem Novis Fabulis* Oxford: Scriptorum classicorum Oxsoniensis.
- Sontag, Susan, 1969 [1964]. "Contra la interpretación", en *Contra la interpretación*, pp. 11-24. Barcelona: Seix Barral.
- Toner, Jerry, 2012 [2009]. *Sesenta millones de romanos. La cultura del pueblo en la antigua Roma*. Barcelona: Crítica.
- Williams, Raymond, 2000 [1976]. "Ideología", en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, pp.170-173. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.