

## Hombre y sociedad en las comedias de Ben Jonson

*Mariana Gardey<sup>1</sup>*

### Resumen

El dramaturgo más eminente después de Shakespeare, compañero y rival suyo, fue el violento y provocador Benjamin Jonson (1572-1637). Escribió dieciocho obras dramáticas, sobre todo comedias, y unas treinta “masques”. Compuso también poemas en la línea clásica horaciana y en estilo directo y realista, sobre los temas básicos vigentes en el Renacimiento; una obra en prosa, *Madera, o descubrimientos* (1640), que recoge apuntes y reflexiones sobre sus lecturas, y una *Gramática inglesa* (1640) para utilidad de los extranjeros. Pero su mérito principal lo constituye su obra dramática, caracterizada por la virtud de la palabra precisa y cortante, la visión realista de la vida inglesa de su tiempo, y la sátira vigorosa de los defectos y debilidades del hombre. Las obras de Ben Jonson combaten las falsas creencias, la pseudociencia y las supersticiones; luchan contra las obsesiones nocivas y la intolerancia, y los puritanos recalcitrantes quedan en ellas muy mal parados. Ben Jonson constituye una figura central en la concepción e implantación del drama realista; a partir de él, el interés de los dramaturgos comienza a orientarse en un sentido costumbrista, o bien a servirse del tema familiar de modo más o menos sentimental.

*Palabras clave: Ben Jonson - dramaturgo - comedia - sociedad - ética*

---

<sup>1</sup> Mariana Gardey. Profesora de Letras y Licenciada en Teatro. Docente e investigadora. Profesora Adjunta de Historia de las Estructuras teatrales I en la carrera de Profesor de Teatro, y de Semiótica en la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Investigadora del Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación, y del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires. Chile 810, casa 27. mariana.gardey@hotmail.com

**Abstract**

The most eminent playwright after Shakespeare, mate and rival of his, was the violent and provocative Benjamin Jonson (1572-1637). He wrote eighteen plays, mainly comedies, and thirty “masques”. He also composed poems in the Horatian classic line and in direct and realistic style, about the basic themes in force in Renaissance; a work in prose, *Wood, or discoveries* (1640), which collects notes and reflections about his readings, and an *English Grammar* (1640) for strangers’ utility. But his main merit is his dramatic work, characterized for the virtue of the precise and sharp word, the realistic vision of the English life of his time, and the vigorous satire of the flaws and weaknesses of man. Ben Jonson’s works fight against the false beliefs, the pseudo-science and superstitions; they fight against the harmful obsessions and the intolerance, and the recalcitrant puritans turn out wrong in them. Ben Jonson constitutes a central figure in the conception and implantation of realistic drama; as of him, the interest of playwrights begins to orientate in a custom sense, or to use the familiar theme in a more or less sentimental way.

*Key words: Ben Jonson - playwright - comedy - society - ethics.*

La comedia teatral “dice” algo sobre la relación del hombre con la sociedad; puede defender los valores y creencias de una sociedad, instando al personaje cómico a reformar sus costumbres y conformar las expectativas sociales, o bien afirmar que el comportamiento antisocial del personaje cómico es superior a las normas de esa sociedad. La primera forma de comedia corresponde a la mayor parte de la teoría y la práctica previas al siglo veinte. Ben Jonson, por ejemplo, presentó caracteres de “humores”, cuya intensa preocupación por una sola necesidad o deseo era una ofensa contra la naturaleza

y la sociedad. Las obras teatrales y los prólogos de Jonson instan al ofensor a “purgar” el humor y volver al equilibrio. De manera similar, Henri Bergson encuentra que la risa es una cura social para la enfermedad de la “inelasticidad mecánica”; cuando la figura cómica no puede exhibir la elasticidad que demanda la vida social, nuestra risa sirve para transformar nuevamente la máquina humana en carne y espíritu maleables<sup>2</sup>. Sostener esta definición de comedia implica asumir la relación entre la naturaleza y la sociedad. Aunque Ben Jonson y otros pensadores del Renacimiento se hayan involucrado en una “controversia de naturaleza-educación”, Jonson parece evitar el dilema implicando que las demandas de la sociedad y las de la naturaleza están aliadas, que es inherente a la naturaleza humana vivir en sociedad (de ahí su uso de nombres de animales para la conducta antisocial en *Volpone*). De modo similar, Bergson considera que el comportamiento social y el comportamiento natural son equivalentes, siendo sus opuestos respectivos los comportamientos antisocial y antinatural (“mecánico”).

### **Ética, política e historia**

Durante mucho tiempo, las afirmaciones hechas por Jonson en materiales preliminares como el dispositivo marco de *Cada cual sin humor*, la epístola dedicatoria de *Volpone* o el prólogo de *El alquimista* orientaron los estudios que esas comedias provocaron. Las declaraciones del escritor satírico sobre su búsqueda de una reforma moral ayudaron a que las obras de Jonson para la escena fueran leídas como resueltamente *éticas*, y quedaran

---

<sup>2</sup> Para Bergson, la fórmula general de lo cómico es la aplicación de lo mecánico sobre lo viviente. Un personaje cómico lo es porque se ignora a sí mismo, y su defecto se hace visible a los demás. Lo cómico es inconsciente. Pero un defecto ridículo, desde el momento en que se siente ridículo, intenta modificarse, al menos exteriormente. En este sentido, la risa es un gesto social que “castiga las costumbres”. Lo cómico persigue: a) un fin útil de perfeccionamiento general: la sociedad quiere eliminar la rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, para obtener elasticidad y sociabilidad en sus miembros; b) un fin estético: la sociedad y la persona se transforman en obras de arte. El hombre se ofrece como espectáculo al hombre.

comprendidas por entero dentro de los horizontes de ese impulso reformador. Edward Partridge, por ejemplo, sostuvo que la obra de Jonson estaba marcada por la evocación de un “mundo trastocado” de valores invertidos en donde el decoro ético había sido horriblemente reordenado, pero que esa evocación tenía lugar dentro del propósito global de reacomodar el mundo una vez más según derecho:

*Jonson invirtió los valores que son comúnmente aceptados y transformó esos valores invertidos en los valores reales del mundo dramático que él creó. Por ejemplo, la mayoría de la gente dice que adora a Dios, pero vive como si adorara al dinero o al poder. Para ridiculizar esa locura y para despertar el desprecio que tal impiedad debe inspirar, Jonson creó un mundo imaginativo en el que el dinero, la comida y la experiencia sensual son vistos como divinos; así, Volpone, Mamón y el Señor Peniboy adoran al oro, se sacrifican por él, y viven para él. Todas las cosas en el mundo de Volpone y Mamón se miden según esos valores invertidos.*

*En este mundo “trastocado” el pecado se vuelve piedad, los demonios aparecen como ángeles, y la blasfemia es la verdadera religión. Este sentido de inversión o perversión aparece en la mayor parte de las comedias de Jonson, pero lo hace más claramente en Volpone y El alquimista. En parte, Jonson esperaba que, si sus obras podían mostrar a los hombres cuán absurdos se habían vuelto su carácter y su naturaleza, ellos no pecarían más... Como todos los maestros de la ironía, Jonson celebró lo bueno oblicuamente, poniendo al vil en ridículo (Partridge 1958: 63, 69).*

Partridge cita como ejemplo de este proceso el primer discurso de Volpone<sup>3</sup>, en el que se dirige a su oro en lenguaje religioso. Los términos

---

<sup>3</sup>En esta comedia un veneciano patricio, Volpone (su nombre significa zorro), no tiene hijos y aparentemente está enfermo; con la esperanza de convertirse en sus herederos, varios ciudadanos

devocionales se convierten en la expresión metafórica de la atracción de Volpone por el dinero, y también proveen un medio por el cual esa fascinación puede adquirir la aparente respetabilidad de un sistema moral, adoptando el manto ético de la Cristiandad con su vocabulario (Partridge 1958: 72-7). El mismo proceso se repite en el lenguaje de *El alquimista* y en las obras posteriores. De manera que es primeramente en su despliegue de la imagería que Jonson indica el medio a través del cual la perversión moral tiene lugar: esas expresiones metafóricas rompen con el decoro del lenguaje que debe evitar que los valores sean trastocados de ese modo. En *Epiceno*, este proceso de perversión está explícitamente relacionado con la imagería de género. Las mujeres de la obra son representadas como no naturales, infringiendo el decoro al permitirle al cuerpo femenino tomar atributos masculinos, y demostrando así –como el nombre de Señora Centauro lo indica– que son monstruos. Los hombres de la comedia, por el mismo indicio, son igualmente “perversos”.

Los que no lo son, como Daw<sup>4</sup> y La Foole<sup>5</sup>, “pervertidos por la naturaleza amazónica de estas mujeres epicenas<sup>6</sup>” (Partridge 1958: 170), son

lo visitan y le llevan regalos, guiados en sus acciones por el consejo amistoso del criado de Volpone, Mosca. Están siendo timados, ya que su deseo de riqueza los lleva, paradójicamente, a regalarla. El proyecto de Volpone es puesto en riesgo por su determinación de adquirir no solamente la riqueza sino también la esposa de una de sus víctimas, el mercader Corvino. La resistencia de Celia a sus insinuaciones los conduce a todos a una confrontación en la corte, de la cual los estafadores salen indemnes al final del acto IV. Hay un hiato en este punto: la obra podría terminar aquí. Pero la energía incansable de los dos protagonistas los lleva más allá de este aparente final, haciéndolos caer en un desastre que ellos provocan: Mosca se vuelve hacia su señor e intenta forzarlo a repartir con él su riqueza, y para impedir ese resultado, Volpone revela el alcance de sus engaños a una corte de reconvencción. A través de esta narrativa deambula la figura del Señor Político Quieroyнопuedo, un visitante inglés que finge tener intimidad con los asuntos de Estado. Es acompañado por su esposa, quien quiere ser aceptada entre los cosmopolitas sofisticados de Venecia; la purgación inevitable de sus humores concluye sus historias.

<sup>4</sup>Un pájaro de Eurasia parecido a los cuervos, con plumaje negro y el cuello y las partes inferiores grises, que se caracteriza por robar (sin. *jackdaw*).

<sup>5</sup>De *fouly*: ofensivo a los sentidos, que huele mal, podrido; moralmente detestable.

<sup>6</sup>Que tienen características tanto masculinas como femeninas. Mujeres desfeminizadas, sin sexo, neutras.

sexualmente ambiguos: Partridge se fija en el comentario de Truewit<sup>7</sup> sobre la preferencia de Clerimont por su “ingle”<sup>8</sup> en la primera escena de la obra. De modo que la comedia misma es una dramatización de la distorsión, y aunque Partridge declara explícitamente que esto no conduce a afirmar una moralidad clara de lo natural, lo normal y lo decoroso, la comedia de inversión implica esa estructura:

*Aunque la obra no ofrece respuestas finales, sugiere que las variadas respuestas dramatizadas en la acción física y verbal son cómicas en tanto violan ciertos estándares de lo que es masculino y femenino, así como los de lo que es natural y artificial en la vestimenta, el comportamiento y la belleza (Partridge 1958: 176).*

La dificultad para Partridge es que el sentido del propósito ético que según él subrayan las comedias de Jonson parece ser traicionado por los finales aparentemente tolerantes dados a obras como *El alquimista* y *La feria de san Bartolomé*, en los que un orden moral adecuado no se afirma de manera obvia, y no se sobreimpone, como en *Volpone*, ninguna justicia ética en la acción dramática. Su sentido de la interdependencia del decoro lingüístico y el orden moral ofrece una salida a estas dificultades con los finales, sirviendo para asociar los textos de Jonson a un propósito ético a pesar del desenlace impropio de la trama.

Pero por la misma época otros teóricos ya habían cuestionado la asunción de que estas características formales de las comedias pudieran soportar y preservar tan fácilmente una carga moral intemporal. En una obra publicada en 1937, L. C. Knights había relacionado las comedias de Jonson con el

---

<sup>7</sup>Puede traducirse como “Verdadero ingenio”.

<sup>8</sup>Amigo íntimo, usualmente un joven que es mantenido para propósitos homosexuales (p. 114, v. 22).

*background* económico de su tiempo, en particular con el desarrollo de los nuevos modos capitalistas de organizar la producción y el intercambio de mercancías, una nueva identificación de la riqueza y el poder con el dinero, y las vinculó por tanto con la emergencia de una nueva clase, la “burguesía”, que vino a desafiar la preeminencia de la aristocracia y de la clase terrateniente. La sociedad del tiempo de Jonson estuvo marcada por la conciencia de un nuevo orden emergente de una visión del mundo “tradicional”, agraria, medieval. La obra de Jonson puede alinearse con la articulación de la oposición a ese nuevo orden, como la dramatización de una actitud “anti-codiciosa” que registró su surgimiento con cierto malestar. Así, su sátira no fue intemporalmente moral, comprometida con concepciones inmutables de la virtud y el vicio, sino contemporánea e incluso tópica. La descripción de los “proyectistas” en *El diablo es un asno* no sólo proviene de esos cambios de época, sino que incluso los pone en escena (Knights 1937: 212).

Aun así, Knights nunca discutió que las comedias de Jonson podían definirse por sus propósitos satíricos y correctivos, ni que las circunstancias económicas que él incorporó a la comedia eran finalmente reducibles a los términos morales presupuestos por esas definiciones de sátira. “Los ataques al nuevo orden, expuso, tomaron la forma de ataques a individuos... La diagnosis era moral más que económica. Dicho de otro modo, el tratamiento dramático de los problemas económicos los mostraba como problemas morales e individuales –lo que, en último análisis, son” (Knights 1937: 176). Es esto lo que intentos más recientes de atender a la ética y la política de las comedias de Jonson han querido cuestionar. Tanto Knights como Partridge presuponen la obviedad, integridad y realidad fundamental del lugar de los problemas morales: el individuo autónomo que piensa, actúa y juzga de acuerdo con principios éticos y puede ser ubicado dentro de un esquema ético. Sin embargo, las reseñas críticas sobre la individualidad y la autoría en Jonson pueden cuestionar esa afirmación, particularmente cuando sugieren que este modelo de identidad autónoma, autora de sí misma, es el producto de determinadas circunstancias históricas, sociales y

económicas. Más que cuestiones sociales reducibles a problemas morales, es la moralidad la que puede reducirse a la sociedad.

Esta es la sustancia del intento de Don Wayne de “redefinir la relación entre la comedia jonsoniana y su contexto sociohistórico” (Wayne 1982: 103). Argumentando que la comedia de los humores de Jonson equivale a una “rudimentaria psicología social”, un reconocimiento de que “la dislocación y división del sujeto humano están funcionalmente relacionadas a disyunciones históricas en la organización social de la realidad”, insiste en que esto debería evitar que posicionáramos las comedias de Jonson como meramente ejemplificadoras de una “actitud anti-codiciosa”, porque “mientras los dramaturgos pueden satirizar la codicia asociada a un capitalismo mercantil incipiente, ellos mismos están atrapados en una doble situación respecto del lugar de su propia obra en este nuevo contexto económico, político y social”. La “propia identidad de Jonson como poeta y dramaturgo –y por tanto su trascendencia personal de la jerarquía social aún rígida en la que él vivió y escribió- dependía de la misma estructura emergente de relaciones sociales que él satirizaba en sus comedias” (Wayne 1982: 105-7). Lo que Knights describe como una preocupación esencialmente ética, la “codicia”, Wayne la ubica dentro de las complejas transformaciones de la identidad y las relaciones humanas que causó el desarrollo de los nuevos procesos socioeconómicos. Las comedias de Jonson, portavoces de preocupaciones éticas y servidoras de fines morales, pero que simultáneamente revelan los modos en que esas preocupaciones y fines cambian con el tiempo y bajo presión social, no pueden por lo tanto ser reducidas a servir a tales fines. La ética, en otras palabras, tiene una historia –y las comedias de Jonson son reveladoras de ese hecho.

La revisión que hace Wayne de Knights es un intento de politizar la lectura de las comedias de Jonson en una dirección particular. No es que él no piense que las obras puedan entenderse adecuadamente como repudiando pasiones o locuras que son la materia permanente de la naturaleza humana –

codicia, lujuria, etc.-; él considera que un relato de su funcionamiento no debería encerrarse en el modelo de un satirista que trabaja conscientemente y a propósito a través de la definición y el tratamiento de un problema. En otras palabras, lo que Jonson pensó que estaba haciendo, aunque puede definirse, no es el horizonte apropiado de interpretación. Antes bien, las comedias deberían leerse dentro de un marco que las situara en prácticas y discursos sociales más amplios –terreno que Wayne describe como “ideología”- que determinen las formas y los límites de lo que puede ser dicho, y que estén formadas y alteradas por cambios en la estructura económica básica de la sociedad. Esta es una lectura política en tanto que se inspira en un modelo de cultura derivado de la visión marxista de la historia como un proceso “material”, y también periodiza esa historia de acuerdo con la perspectiva marxista de épocas sucesivas definidas por su característico modo de producción –de los cuales el capitalismo es el más reciente. Consecuentemente, esta interpretación insiste en que el modelo de naturaleza humana supuesto por la crítica moralista como base de su actividad es, en el peor de los casos, ilusorio y, en el mejor, una formulación históricamente contingente de lo que significa ser humano. Olvidar su contingencia es considerarlo erróneamente como natural e inmutable –recuperar esa contingencia es sugerir que un día puede cambiar. Así, una lectura crítica de las comedias de Jonson que historicice lo ético, lo abre a la política, y une la práctica de la investigación teatral a la búsqueda más amplia del cambio social.

Esta orientación de la crítica histórica hacia la política contemporánea ha tenido un profundo impacto en los estudios sobre Jonson en los últimos veinte años. Mientras algunos de estos críticos políticos han buscado integrar los textos de Jonson en las estructuras y cambios sociales más amplios –como el surgimiento del capitalismo-, otros se han puesto a trazar los modos en que las comedias de Jonson pueden estar implicadas en la reproducción de las relaciones de poder características de la sociedad en la que fueron escritas. Pero estas relaciones de poder no son necesariamente del tipo económico enfatizado por el marxismo: pueden organizarse alrededor de los ejes de género, raza o

sexualidad. Estimulados por la visión del Nuevo Historicismo sobre la interdependencia entre el poder y la representación, estos críticos han seguido a Jonathan Goldberg en la descripción de la obra de Jonson como plena participante en la reproducción simbólica del poder. Otros han señalado las comedias como instancias de disrupción o subversión de esas mismas estructuras.

Otra manera de considerar los significados políticos que pueden encontrarse en las comedias de Jonson tiene que ver con la consideración de la política explícita, la política de la corte y el Parlamento, la religión, la monarquía y el *commonwealth*, que fue otra característica lábil de la Inglaterra de la modernidad temprana. Se han sugerido paralelos entre las cortes isabelina y jacobina y la Roma de las tragedias *Poetastro*, *Catilina* y *Sejano*, donde Jonson relata cómo la virtud puede triunfar en el mundo caído de cortes o estados corruptos. Estas obras sirvieron para conectar los sucesos dramáticos de los Tudor y los Estuardo con las posibilidades políticas de una historiografía clásica que no elogiaba a la monarquía sino a la república.

Julie Sanders ha explorado la deuda de Jonson con el lenguaje y las ideas republicanas de sus fuentes clásicas, deuda que se extiende más allá de los dramas romanos. En su análisis de las principales comedias, sostiene que el republicanismo es un componente reconocido de estas obras aparentemente no romanas. *Volpone*, por ejemplo, testimonia un compromiso con el republicanismo de Venecia. De manera similar, *El alquimista* dramatiza la caída de una “pseudo-república” en manos de la empresa cooperativa de unos criminales, pero insiste igualmente en restablecer la comunidad republicana en su llamado a la aprobación del público en el teatro. Ben Jonson era un republicano, concluye Sanders, “en el sentido en que él registró el potencial y la diferencia de las comunidades teatrales y usó su habilidad como autor para dramatizarlas y movilizarlas” (Sanders 1998: 187). El republicanismo de Jonson, entonces, pone el foco en los lineamientos de las comunidades existentes, las posibilidades de cambio, y los modos en que el drama puede mediar entre ellos.

Es una manera de reafirmar que su obra es irreductiblemente política, porque es irreductiblemente social. Si él es el poeta del rey, también es necesariamente el poeta de la comunidad.

### **El carnaval**

Una de las preocupaciones más persistentes de quienes quieren dar cuenta del funcionamiento político de las comedias de Jonson ha sido su representación de la festividad popular. En su obra *El mundo al revés*, Ian Donaldson declara que las comedias de Jonson toman “la idea festiva como punto de partida para explorar cuestiones de libertad y disciplina social, de igualdad y distinción social” (Donaldson 1970: 20). Asocia las comedias de Jonson con el modo celebratorio del carnaval popular, y en sus lecturas de *Epiceno* y *La feria de san Bartolomé* explica los términos en que podría hacerse esta asociación. Ambas obras presentan “un cuadro de una sociedad farsesca y saturnal en la que los roles sociales normales están invertidos”:

*Por este medio él nos compele a atender a cuestiones que están lejos de lo farsesco, y que conciernen principalmente a los problemas de orden social, a los problemas de lo que Jonson llamó “licencia” y “libertad” (Donaldson 1970: 20).*

En *Epiceno*, la ceremonia de casamiento de travestis a la que Moroso es sometido se relaciona con el *charivari*<sup>9</sup>, práctica festiva de la modernidad

---

<sup>9</sup> El *charivari* o *shivaree* (etimología desconocida) fue originalmente una costumbre tradicional francesa parecida al carnaval, una ruidosa serenata burlesca para recién casados. A veces fue usada también como una forma de coerción social, para forzar a una pareja a casarse. *Charivari* es la palabra original francesa, mientras que *shivaree* se usa en Norteamérica. En el *charivari*, la gente de la comunidad local se reunía para “celebrar” una boda, usualmente alguna considerada cuestionable, situándose afuera de la ventana de la pareja. El cortejo de músicos y pasantes

temprana, especie de “difamación pública” por medio de ruido destinada a víctimas no festivas. *La feria de san Bartolomé* toma su carácter de la festividad de la feria, la libertad del día de fiesta que ofrece una alternativa al mundo rutinario. El sentido de un tiempo aparte es realzado por la identificación de la festividad de la comedia con la fiesta del teatro mismo, que ofrece la posibilidad de exceder sus límites al brindar la continuación de la fiesta en la casa de Adam Overdo, figura cómica de la autoridad (Donaldson 1970: 59-71). Pero esta festividad, dice Donaldson, es finalmente contenida: “la obra no llega al punto de una anarquía tolerante y festiva” (Donaldson 1970: 71). Porque termina rindiéndose a los propósitos del rey Jacobo, su retrato satírico de Overdo y sus esfuerzos excesivos, análogo a la crítica del mismo Jacobo a los gobernantes que van demasiado lejos o trabajan demasiado (“overdo it”):

*El poder de juzgar –declara el epílogo- es finalmente el del rey Jacobo mismo, y es significativo que se le pida al rey que juzgue no simplemente si la obra es buena o mala, sino si Jonson ha abusado de su privilegio como escritor; si ha convertido el “permiso” real en “licencia”. La cuestión más importante de la obra se vuelve ahora contra su propio escritor. La petición final al rey reafirma, con el más ligero de los toques, pero sin embargo con el efecto de la entrada de la mascarada principal después de la anarquía de la anti-mascarada, la existencia de un orden social real y factible con Jacobo a la cabeza” (Donaldson 1970: 71-2).*

---

golpeaba toda clase de objetos de metal, generalmente separados de su uso tradicional (utensilios de cocina) para mantener a la pareja despierta toda la noche. A veces se llevaban disfraces o máscaras. Esta costumbre data de la Edad Media y en Francia era habitual después de los casamientos. Luego se transformó en una forma de protesta contra las bodas socialmente desaprobadas, como las de las viudas que se casaban antes de finalizar un período socialmente aceptable de duelo. A principios de 1600, el Concilio de Tours prohibió el charivari y amenazó a sus practicantes con la excomunión, pero la costumbre continuó en las áreas rurales. El *shivaree* se ha practicado al menos en Ontario y Quebec en Canadá, y en el Medio Oeste norteamericano, Nueva Inglaterra y Luisiana. Se llama también *belling* (cencerrada) o *horning* (cuernazo).

La festividad jonsoniana, entonces, termina reafirmando el orden social del que se había excusado momentáneamente –es un fenómeno conservador. Además, el *charivari* al que Moroso es sometido en *Epiceno* no es una celebración de libertad de las restricciones sociales sino el castigo de quienes rompen con esas limitaciones: no sólo avaros y misántropos sino también mujeres masculinas y hombres femeninos, esposas dominantes y maridos dominados.

La festividad de las comedias de Jonson ha sido leída de otras maneras y con otros marcos teóricos. Para algunos, la interpretación de Rabelais por Mijail Bajtin ofreció una fuente inapreciable. Bajtin identificó y relacionó motivos carnalescos particulares que luego los investigadores han localizado en toda clase de textos. La inversión, por ejemplo, se asoció a la imagen del mercado como lugar de una festividad inclusiva y colectiva que no reconocía fronteras entre participantes y espectadores, y era también el lugar de un tipo de lenguaje popular que contradecía la singular, no ambigua y autorizada palabra oficial. Esta festividad se caracterizaba por un banquete no jerárquico que no reconocía límites sociales. Además, el cuerpo autocontenido y claramente limitado del “individuo” se contrastó con el “cuerpo grotesco”, una corporalidad que fue permeable, abierta al mundo, nunca fija sino en constante proceso de generación, regeneración y degeneración, ingiriendo y excretando –un cuerpo de movimiento, proceso o “transformación”, en contraste con la superficie dura, impermeable del cuerpo individualizado y estático del “ser”. Pero en su relato de la fiesta del carnaval, Bajtin hizo más que simplemente describir una práctica cultural de siglos. Insistió también en que esta tenía un valor particular como modelo de subversión cultural, un desafío político a las “órdenes oficiales” en todas partes. No sólo demostró la impermanencia de las estructuras establecidas de la autoridad, desacreditando sus pretensiones de ser naturales e inalterables; ofreció también la prefiguración de las formas de la identidad colectiva, de la comunidad popular, que no solamente podían trabajar para cambiar el mundo,

sino también establecer la base de una nueva dispensación social.

Fue la función aparentemente crítica de la teoría del carnaval de Bajtín la que más atrajo a los lectores de las comedias de Jonson. Para Peter Womack, el teatro es fácilmente identificable como el espacio del carnaval, lugar donde la singularidad del orden oficial, el absolutismo de la monarquía, son desafiados por la multiplicidad de otras voces y otras caras que el fingimiento del drama localiza simultáneamente en la figura del actor en representación. Aquí, la única Verdad del orden oficial ha sido reemplazada por el diálogo entre diferentes voces, la apertura de la posibilidad de otras verdades, y la prisión de la individualidad ha sido abierta por la inestable identidad característica del actor. Womack nos da un ejemplo de la doble interpretación que se puede hacer de la simulación de enfermedad de Volpone:

*Leída como representación, muestra una mentira, una estratagema criminal cuyo éxito significa sólo la locura y la codicia de quienes han sido engañados; leída como actuación, la enfermedad de Volpone es una especie de carnaval: una celebración, contra las rígidas categorías de la cultura y la legalidad oficial que la primera lectura da por sentadas, celebración del cuerpo siempre muriendo y renovándose, de su risa que devora y descarga, y de la inventiva con que provoca frescas transformaciones. En este contexto, la paródica jactancia de los estafadores socava la barrera autoritaria entre lo que es y lo que debería ser: ellos son artistas, transmutadores de la naturaleza, en conclusión no hay nada imposible. Y si la trama controlada por la autoridad confirma la condena ética de la mentira y el engaño, el show se dirige sin vergüenza a la cara de la verdad: es decir que el moralismo del texto es dialogizado por su complicidad con su puesta en escena (Womack 1986: 143).*

Al ser representada, entonces, la obra trabaja contra su propósito ostensible, hablando a dos voces: la certeza y la fijación del monólogo son

reemplazadas por la duplicidad del diálogo, y así socava el significado y la autoridad singulares a los que debería someterse o dar voz. Sin embargo, a pesar de estas posibilidades en la actuación, las inversiones del orden oficial de *Volpone* sólo terminan produciendo su imagen especular, una especie de “corte travesti” presidida por el mismo Volpone que no produce una celebración carnavalesca de generación y regeneración, sino “una apoteosis paródica del dinero”:

*Su utopismo frío y abstracto toma la forma, no de un banquete saturnal para todos, sino de una montaña infinitamente grande de metales preciosos (Womack 1986: 74).*

La promesa política de lo carnavalesco aparece más claramente en *El alquimista* y en *La feria de san Bartolomé*. La casa en la que toda la acción de la primera tiene lugar es una “imagen autorreferente del teatro” (Womack 1986: 118) en la que la actuación está señalada como políticamente desafiante: vinculada al deseo y, a través del motivo de la alquimia, a la posibilidad del cambio político. Como dice Womack, “lo que realmente está forjando Sutil no es sólo una licencia para imprimir moneda, sino un fuero para rehacer el mundo de acuerdo con el deseo humano” (129). Pero el hecho de que esta significación carnavalesca exista en la obra de un portavoz del “orden oficial” como Jonson quiere decir que es evaluada como ilícita y oculta –la utopía se convierte en un submundo, y sus actividades son asociadas a las libertades horrorosas de un colapso o de una abdicación de la autoridad apropiada. En *La feria de san Bartolomé*, sin embargo, esta subordinación no tiene lugar –el carnaval es realizado plenamente en sus entornos festivos, sus peculiares confusiones de tiempo, su negación a postular un lugar autorizado desde el cual pueda verse una verdad singular y donde la “falsedad” del teatro sea identificada y condenada:

*La feria es un equivalente del negocio del alquimista o de la habitación de enfermo de Volpone: un espacio donde las*

*identidades estables se disuelven en formas ambivalentes de deseo y que, en su combinación asimétrica de utopismo y decepción, es la imagen autorreflejada del teatro. Pero la nota popular festiva, reprimida y distorsionada en otras obras, irrumpe aquí directamente (Womack 1986: 145-6).*

En los múltiples puntos de vista de la obra, en la que todos los personajes son “espectáculos” para los demás, la aspiración carnavalesca de reunir en su multiplicidad “el cuerpo entero del pueblo” es finalmente alcanzada, mientras que en la Inducción la línea entre el público y el espectáculo es también cruzada: ellos son invitados, en la tradición del carnaval, a participar en el show:

*La escena es una burla, una pieza de clowns que parodia lo legal, donde se reconoce que la relación entre el espectáculo y el público no puede ser forzada por acuerdos formales, y al mismo tiempo se invita a la audiencia a actuar como parte de ese contrato. El acto de ir a ver la obra es retextualizado como una participación en un juego (Womack 1986: 158).*

Lo que esto produce, sostiene Womack, es un desafío a los procedimientos dramáticos familiares de la mascarada de corte, esa apoteosis del “orden oficial” que identifica al rey como el único punto de vista autorizado desde el cual la verdad debe conocerse. La obra es una especie de antimascarada, presentada no al monarca, sino a su otro incontenible y festivo:

*Sacando esta forma cómica invertida de su lugar adecuado en la iconografía del absolutismo y poniéndola en el teatro público, Jonson hace una celebración sin coronación, una mascarada para el pueblo ((Womack 1986: 159).*

Desde sus comienzos, la comedia ha propendido a la destrucción –de objetos, egos, creencias sociales, líderes y metas de la sociedad. Los grandes artistas cómicos destruyen el ídolo que el hombre ha construido para, por y de sí mismo, y fracasan en la construcción de algo que ocupe su lugar. Revelan la locura humana y no presentan ninguna cura, porque la locura es una enfermedad incurable. La tragedia se construye en torno a un tipo de inevitabilidad implacable: los hombres mueren. La comedia se construye alrededor de otro tipo de inevitabilidad igualmente implacable: los hombres son locos. Pareciera que algunos de los más antiguos artistas cómicos no fueron tan implacables acerca de la locura humana, ni tan puramente destructivos. Pero si los miramos más de cerca podemos observar que, si bien las comedias de Shakespeare siempre terminan con acuerdo y casamiento, la solución de las dificultades específicamente humanas no hace desaparecer la locura humana general. Muchas comedias no pueden terminar sin una estrategia deliberada impuesta a los personajes desde fuera (el jugo del amor en *Sueño de una noche de verano*, el casamiento forzado en *Mucho ruido y pocas nueces*). Shakespeare quiere decir que sólo esas estrategias milagrosas pueden revertir los efectos de la locura, porque si se deja al hombre librado a sus propios medios, seguirá tropezando de lío en lío, como lo hace en la vida –esa es la diferencia entre el arte y la vida para Shakespeare. A menudo los finales de las comedias de Shakespeare no nos hacen sentir cómodos (¿cómo puede ella casarse con él después de todo lo que pasó?), precisamente porque él impone una conclusión positiva sin reconstruir las tallas morales de los personajes que destruye.

Ben Jonson parece más constructivo. Sus comedias castigan la locura, pero también dan ejemplos de comportamiento equilibrado y virtuoso. Sin embargo, hay una tensión también en Jonson, porque aunque él aplaude moralmente a personajes como Lovewit, Celia y Peregrino, les ha escrito las partes más aburridas y olvidables de sus obras. Sólo los locos de Jonson viven. Jonson puede no aprobar moral e intelectualmente a Sir Epicuro Mamón, pero

ama a su creación y se revuelca en su imaginería exótica y sus referencias sensuales. Como artista cómico, Jonson invierte todo su espíritu en sus Mamones, Volpones y Moscas. Sólo como “buen ciudadano” reconoce que debe mostrarles a los seres humanos otra manera de comportarse. Este anhelo de ser un “buen ciudadano”, de atemperar el espíritu violentamente destructivo de la comedia con la esperanza en el progreso y el mejoramiento humano, es entendible. No es fácil enfrentar la conclusión de que “no hay nada que hacer”, como diría Beckett. Pero atemperar el espíritu destructivo de la comedia suele llevar a falsearla y castrarla.

La comedia es enemiga del progreso y del orden social. Se ríe de las ilusiones que esos términos suponen. No niega que los hombres puedan construir una mejor aeronave, o efectuar una distribución más equitativa de los bienes. Simplemente niega que los hombres puedan ser mejores, que puedan ser otra cosa más que hombres, locos mortales. ¿Qué es, entonces, lo bueno de esta cosa puramente destructiva y negativa? Primero, hay algo específicamente humano en ser capaz de ver que todas las estructuras sociales y morales que hacen posible la vida son sólo ilusiones. Aparentemente, el hombre es el único animal consciente de su propia no-existencia (el punto de partida de la tragedia). También es el único animal que se da cuenta de sus propias imperfecciones y fracasos, de la brecha entre la existencia como es y como debería ser. Esta autoconsciencia es el punto de partida de la comedia. Uno de los temas cómicos es el derrumbe de las ilusiones y el contraste entre apariencia y esencia. Esas ilusiones son el oxígeno que los hombres y la sociedad requieren para sobrevivir. Producen ideas indispensables como progreso, justicia, sabiduría, ley, virtud y felicidad. Pero el artista cómico nos recuerda que esas abstracciones son meramente las invenciones irrealizables de seres falibles y son, por lo tanto, menos concretas, tangibles y reales de lo que suponemos.

El trabajo del cómico es la denigración, que desvía nuestra atención de los medios ilusorios por los que vivimos hasta el inabarcable fin para el que vivimos, recordándonos que somos todos humanos, mortales y falibles; que la

## LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

existencia es irracional, y que simplemente hemos inventado las razones que nos mantienen en camino. En este énfasis en el significado (o en la falta de significado) de la vida, las metas de la comedia y de la tragedia se mezclan. Nuestra época examina las cuestiones trágicas en forma cómica –usando probabilidades cómicas, destructividad cómica, personajes y estructuras cómicas.

Uno de los valores de una forma destructiva como la comedia de Jonson es, entonces, su aserción de que somos humanos, de que revelar las paradojas, ironías y ambigüedades de la existencia es el acto de ser humano. Es central en el pensamiento de Jonson sobre la naturaleza de la identidad personal un contraste que se desarrolla extensamente a través de sus comedias entre el *yo reunido* –tranquilo, consistente, contenido, moralmente incondicional, pero que tiende a la pesadez y al solipsismo, y lo que podría llamarse el *yo suelto*, una personalidad más lábil como el mercurio, lista para cambiar oportunistamente de un rol, una voz, una postura a otra y otra, un yo que en su misma inestabilidad es a la vez profundamente atractivo e indigno de confianza. Sus comedias muestran también una percepción de la estructura de las relaciones en la Inglaterra del siglo XVII, una comprensión del fenómeno general de la objetificación de las relaciones humanas en el intercambio de mercancías, y de la tendencia de la relación comercial a volverse un principio estructural universal de la sociedad no sólo en las formas estrictamente materiales de intercambio, sino también en las formas simbólicas.

**Bibliografía**

Bajtín Mijail (1994) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Buenos Aires, Alianza.

Bergson Henri (1991) *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires, Losada.

Donaldson Ian (1970) *The World Upside Down: Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, Oxford University Press.

Harp Richard, ed. (2001) *Ben Jonson's Plays and Masques*, New York, Norton, second edition.

Harp Richard and Stewart Stanley, eds. (2000) *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, Cambridge, Cambridge University Press.

Knights L. (1937) *Drama and Society in the Age of Jonson*, London, Chatto and Windus.

Loxley James (2002) *The Complete Critical Guide to Ben Jonson*, London and New York, Routledge.

Mast Gerald (1979) *The comic mind*, Chicago, The University of Chicago Press, second edition.

Partridge Edward (1958) *The Broken Compass*, New York, Columbia University Press.

Pujals Esteban (1988) *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Gredos.

Sanders Julie (1998) *Ben Jonson's Theatrical Republics*, Basingstoke, Macmillan.

LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

Wayne Don (1982) « Drama and Society in the Age of Jonson: An Alternative View », *Renaissance Drama* n.s. 13 : 103-29.

Womack Peter (1986) *Ben Jonson*, Oxford, Basil Blackwell.