

IMÁGENES SINCRÉTICAS EN *ANTONY AND CLEOPATRA*  
DE SHAKESPEARE Y *PHÈDRE* DE RACINE

SYNCRETIC IMAGES IN SHAKESPEARE'S *ANTONY AND*  
*CLEOPATRA* AND RACINE'S *PHÈDRE*

Carolina Brncić

<https://orcid.org/0000-0003-1080-5972>

Universidad de Chile

Ignacio Carrera Pinto 1025 Ñuñoa, Santiago

Código postal 7505000

CHILE

carolinabrncic@uchile.cl

**Resumen.** Este artículo examina el espacio como disposición imaginaria en las tragedias *Antony and Cleopatra* de William Shakespeare y *Phèdre* de Jean Racine. Para ello se establece que el despliegue del espacio se logra a través de la caracterización de los personajes y de procedimientos y recursos retóricos. Los primeros aparecen como imágenes sincréticas de los mundos que encarnan o *tableaux vivants* y los segundos permiten la ampliación o circunscripción del espacio logrando una atmósfera y efecto.

**Palabra claves.** Espacio; personaje; *tableaux vivants*; Shakespeare; Racine.

**Abstract.** This article examines space as an imaginary scenario in Shakespeare's *Antony and Cleopatra* and Racine's *Phèdre*. Related to this purpose, we established that the deployment of space is successfully achieved through the dramatic characters' portrayal and rhetorical devices. The former appears as syncretic images of the worlds they embody or *tableaux vivants*, and the latter allow the enlargement or circumscription of the space achieving an atmosphere and dramatic effect.

**Keywords.** Space; Character; *tableaux vivants*; Shakespeare; Racine.

El Globe y el Hôtel de Bourgogne, teatros en los que Shakespeare y Racine escenificaron sus tragedias *Antony and Cleopatra* y *Phèdre* en 1607 y 1677 respectivamente, carecían de las condiciones materiales

para recrear los mundos de Roma, Alejandría y Trézène, tan lejanos a los espectadores. Como afirma William West, los teatros públicos ingleses eran un espacio neutral y sus escenarios una suerte de *tabula rasa* que gozaban de independencia frente al mundo real, en los que podían desplegarse mundos autónomos y autosuficientes a través del ejercicio retórico. «Independent of the world yet supposedly mirroring it exactly, the theater was credited with showing nature its own image undistorted and free for its spectators, as clear and as remote from them as the depths of a painting in perspective»<sup>1</sup>. El pacto colaborativo entre dramaturgos y espectadores en la producción y aceptación de la ilusión se sostenía en la sugestión provocada por el artificio poético. En este punto, Shakespeare y sus contemporáneos se hacen parte de la tradición humanista y renacentista que atribuye al arte la capacidad de crear imágenes nuevas con un mayor grado de realidad que las de la naturaleza. Representativa de esta tradición es la valoración de Philip Sidney en su *Apology for Poetry* cuando señala: «The poet disdain[ing] to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature in making things either better than nature bringeth forth, or quite anew, forms such as never were in nature»<sup>2</sup>.

La importancia de la imaginación es crucial al considerar las características de la escena inglesa y francesa en el siglo XVII. Con una disposición circular en sus galerías y un cielo descubierto en la zona central, el escenario rectangular de cuarenta pies del Globe se adelantaba hacia el patio, cubierto por el techo sostenido en dos columnas que cubría los dos niveles para la representación. Con una puerta central, dos laterales para la entrada y salida de los personajes, un balcón y las trampillas en ambos niveles, no había decorados ni escenografía practicable o pintada<sup>3</sup>. El Hôtel de Bourgogne por su parte, aunque careciendo de una estructura circular interior, poseía características similares al Globe que lo diferenciaban de los teatros cortesanos en tiempos de Richelieu y luego de Luis XIV. Con una platea para el

<sup>1</sup> West, 1997, p. 252.

<sup>2</sup> Citado por Thorne, 2000. La crítica recoge amplia evidencia sobre la valoración de la imaginación y fantasía en artistas y pensadores como Gianfrancesco Pico de la Mirandola, Leonardo, Michelangelo y Francis Bacon (ver Thorne, 2000, pp. 166 y ss.).

<sup>3</sup> La escenografía pintada o montada fue introducida por Iñigo Jones en 1605 solo para los teatros de corte.

público de pie y los palcos de las galerías, el escenario de treinta pies albergaba un decorado único que escenificaba un *palais à volonté*. La escena libre y vacía con un giro hacia la abstracción y estilización contrastaba con el decorado múltiple medieval, así como con la profundidad artificial de las escenografías barrocas pintadas del Guénégaud, el Palais Royal y Versailles que tendían a una dimensión más espectacular. De acuerdo con Hans-Thies Lehmann, esta austeridad y simplificación «delimita el espacio a un *closed-box* que no permite mirar sobre una vastedad sin fin y no distrae de la palabra mediante el espectáculo y la maquinaria escénica»<sup>4</sup>.

En ambos casos la austeridad de los prosencios posibilitaba que la escena se convirtiera en una caja de resonancia, un enclave densificado por el discurso de los personajes, por lo que el espacio dramático aparece como disposición imaginaria que el espectador se forma desde las figuras y sus acciones. Así, el personaje en la escena es un punto de cruce de todos los signos en que el espacio cobra realidad y animación.

La configuración del espacio en el drama del siglo xvii está en directa relación con la representación del individuo y con los alcances y límites de su acción. En esta línea, Andrew Hiscock propone que en el drama renacentista la indagación en el espacio se vincula estrechamente con la necesidad de autodefinición del individuo (*self*)<sup>5</sup>. Proponemos que el espacio en *Antony and Cleopatra* y *Phèdre*, dos tragedias nominalistas, aparece definido y circunscrito desde lo que los nombres de sus protagonistas encierran como horizonte de expectativas. Como estampas de un paisaje, su caracterización permite el despliegue del mundo sobre la escena vacía, una imagen sincrética que se presenta como un *tableau vivant*.

<sup>4</sup> La misma diferencia entre el Bourgogne y las salas de máquinas es advertida por Orgel para los teatros ingleses públicos y de corte, señalando que la introducción de la maquinaria escénica en los cortesanos implicó el fin de la era dorada del drama shakesperiano como espectáculo verbal. Ver Orgel, 1975. A la ausencia de escenografía en el Globe y el Bourgogne se suma la escasa utilería o *atrezo*. Lehmann destaca que la silla del primer acto de *Phèdre*, relevante para la caracterización del estado anímico del personaje, es poco común en el escenario vacío de la tragedia clasicista francesa (2017, p. 338). En la misma línea, Bevington sostiene que el monumento funerario en *Antony and Cleopatra* es un artefacto insólito en el teatro inglés, por lo que su ubicación escénica, eventualmente en la muralla del *tiring house* en la galería, sigue siendo objeto de discusión en la crítica (2005, pp. 128 y ss.).

<sup>5</sup> Hiscock, 2004, pp. 1-17.

Diversos críticos han señalado la relación entre los *tableaux vivants* con las prácticas teatrales y performáticas de la época en los Países Bajos, Inglaterra y Francia, así como su vinculación con el poder real. Para George Kernodle, los originales monumentos arquitectónicos —altares, tronos, arcos de triunfo, tumbas— de las procesiones reales fueron animándose con la presencia de actores vivos en escenas mimadas y con el comentario de un expositor que atraían la atención del rey y del público<sup>6</sup>. Se trataba, como señala Steven Mullaney, de un ritual ceremonial que cohesionaba a la autoridad regia con su comunidad y era expresión viva de la entronización y legitimación del poder real<sup>7</sup>. Por su parte, para M. A. Karimi los *tableaux vivants* fueron símbolos y alegorías elaborados con un complejo sistema retórico e iconográfico que articulaba una combinación de poesía, música, danza, acción dramática y elocuencia. De allí la importancia de poetas y dramaturgos que elaboraban un sentido para las imágenes, comunicado por los comentaristas, en pos de lograr un efecto en el público<sup>8</sup>.

#### ANTONY AND CLEOPATRA

El drama renacentista inglés se caracterizó por no respetar la unidad de lugar, aspecto que se verifica en *Antony and Cleopatra* en las múltiples locaciones en que se desarrolla la trama: Roma en sus calles y casas, Atenas, Alejandría, las costas de Mesina, Siria y Accio. Sin embargo, la variedad no atenta contra el principio de unidad, cifrado en Roma como la medida del Imperio y del “mundo”, término que se enfatiza ochenta y cinco veces en el discurso. El arco del Imperio, sostenido en tres pilares, Caesar, Antony y Lepidus, se despliega para el espectador como una imagen arquitectónica remitiendo a las ideas

<sup>6</sup> Kernodle, 1944.

<sup>7</sup> Ejemplo de ello es la procesión de Elizabeth I en 1559 que culminó con tres estatuas vivientes, incluyendo la representación de la nueva soberana para legitimar las casas de Lancaster y York. Ver Mullaney, 1995, pp. 10-13.

<sup>8</sup> Como se verifica en la participación de Ben Jonson, Thomas Dekker y Thomas Middleton en el *pageant* de coronación de Jacobo I en Inglaterra y de Pierre Ronsard en la entrada de Charles IX en Francia. Ver Karimi, 1977.

de proporción, permanencia y orden<sup>9</sup>. Sin embargo, quien personifica esa idea es Octavius Caesar, antonomasia de Roma. La equivalencia entre personaje y espacio se muestra en la imagen sincrética de Caesar que, en su propio discurso y en el de los otros personajes, se exhibe como fuerza expansiva que busca doblegar y absorber a sus adversarios Pompey, Antony y Cleopatra. Su soberbia y exceso lo acercan peligrosamente a la tiranía, mostrados en su autocomplacencia por humillar a Cleopatra: «For her life in Rome / Would be eternal in our triumph» (V, 1, vv. 66-67)<sup>10</sup>. La inscripción histórica del triunfo y la gloria de los gobernantes no era ajena para la audiencia renacentista, familiarizada con las imágenes sincréticas del poder en los arcos de triunfo y tronos que exhibían los *tableaux vivants*. Para el espectador de *Antony and Cleopatra*, César y Roma eran un recuerdo muy vivo pese a su lejanía histórica con el Imperio. Esto, por cuanto solo unos años antes, el recién coronado Jacobo I había mandado a construir arcos de triunfo cubiertos de dioses romanos e inscripciones latinas, que saludaban su entrada a Londres en 1603, proclamándolo como el nuevo “César inglés”<sup>11</sup>. Coronación en la que también se autoproclamaba líder de la paz al unir a Inglaterra y Escocia, misma ambición que irónicamente resuena en las palabras de Octavius: «The time of universal peace is near, / prove this a prosp'rous day, the thre-nocked world / Shall bear the olive free» (IV, 6, vv. 24-26). Así, el poderoso Caesar de Roma aludía peligrosamente al patrón de la compañía de Shakespeare —los «Kings Men»— y la idea del Imperio Romano con su epicentro en Roma encontraba ecos contextuales en la floreciente imagen de Inglaterra como potencia ultramarina desde su victoria contra la Invencible Armada en 1588 bajo Elizabeth I.

Sin embargo, la solidez de Roma se encuentra amenazada desde afuera y desde su mismo corazón. El detonador que moviliza el conflicto dramático es la amenaza externa de Pompey que solo puede fructificar en la ausencia de Antony, quien consume sus días en brazos de Cleopatra en la licenciosa Alejandría. Este conflicto sostiene

<sup>9</sup> Como señala Thorne: «Rome is metaphorically associated throughout the play with a classical, Vitruvian-style architecture that is shown as limited (and limiting) as it is impressive» (2000, p. 181).

<sup>10</sup> Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, p. 108. En adelante se cita por esta edición indicando número de acto, escena y versos.

<sup>11</sup> Kahn, 2002, p. 107.

la acción y determina el enfrentamiento entre dos civilizaciones elaboradas como una antítesis. Si Roma aparecía desde la firmeza y austeridad del paradigma arquitectónico, para los romanos —y para la audiencia— Alejandría se materializa en escena como un lugar construido por la variedad que entrega la imaginación. Para ello Shakespeare se vale de antecedentes “históricos” sobre África<sup>12</sup>, amplificadas por metonimias, comparaciones y éfrasis que recrean un paisaje. El contraste con la arquitectura romana se potencia con un paisaje en el que abundan las referencias a la naturaleza —el río Nilo, la luna, las mareas— configurando una atmósfera de exuberancia, dinamismo y fertilidad, reforzado en la insistencia en el hedonismo y el concubinato lúbrico de la pareja. Así, si las escenas en Roma transcurren en sus calles y casas con personajes casi exclusivamente masculinos que discuten sobre el destino del Imperio y las tácticas bélicas de expansión y dominio, las escenas en Alejandría tienen lugar en el palacio en un ambiente mayoritariamente femenino, donde la seducción y la intriga aparecen como las artimañas predilectas<sup>13</sup>. Para Elizabeth Bronfen, Roma y Egipto se erigen como dos civilizaciones que se diferencian por los modos de ejercer su soberanía política; de un lado Roma a través del espacio público, la voz masculina y el gobierno fuerte, y de otro Egipto, a través de sinuosas estrategias femeninas que pasan por la seducción y el engaño<sup>14</sup>. Por ello, si Roma en la figura de Caesar es una potencia expansiva, Egipto en la de Cleopatra, es una fuerza que amenaza con disolver la estabilidad del mundo. En el primer caso, Shakespeare emplea la repetición de términos asociados a la conquista para caracterizar a Caesar y sus prácticas, así como la enumeración para enfatizar el inventario de los territorios dominados. Por su parte, Alejandría y la pasión de Antony y Cleopatra se perciben

<sup>12</sup> La principal fuente histórica es Plutarco. Wilson considera que probablemente Shakespeare escuchó las historias de las pirámides junto al Nilo tomadas *Della descriptione dell' Africa* (1526) de León el Africano que desde 1600 ya circulaba en traducción inglesa (2009, p. xiv).

<sup>13</sup> El único personaje femenino en Roma es Octavia, hermana de Caesar, caracterizada como piadosa, fría y de trato apacible. Es la antítesis de Cleopatra y el eslabón para restaurar la alianza política con Antony y asegurar su lealtad a Roma. Por su parte, en el palacio de Egipto, a las doncellas de Cleopatra se suman el eunuco y dos sirvientes que se mueven con los mismos ardides y prácticas que la reina exige.

<sup>14</sup> Descritas por Bronfen como *fishing* y *catching* a partir de los pasatiempos amorosos de Cleopatra (2016, p. 106).

como una fuerza socavadora, amplificada en la recurrencia semántica y performativa de los verbos *melt*, *break*, *submerged*, *dissolve*. La erosión de Roma y su entramado valórico debe su razón a la naturaleza de la pasión que se asimila a la fluidez y mudanza del paisaje egipcio, representado por metonimia en los ríos Nilo y Cydno evocados en la obra. El Nilo es una síntesis oximorónica del espacio, imagen de vida y muerte, fertilidad y destrucción, asociadas a la pasión de los amantes: con el reflujo de su marea el sembrador cultiva los granos en su légamo, pero su creciente presagia el hambre, es el hábitat de criaturas benignas y de serpientes, metonimias de la reina por su peligrosidad y veleidosidad. Asimismo, es el manantial que vivifica la prodigalidad de comida y bebida y será, en la imaginación de Cleopatra, la tumba para sus egipcios<sup>15</sup>.

El punto más alto entre el pragmatismo de Roma y la seducción de Alejandría se despliega en la imagen más voluptuosa de la obra, en el relato que hace Enobarbus a los romanos sobre la primera aparición de Cleopatra ante Antony en el río Cydno. Si bien el célebre encuentro está presente ya en Plutarco, Shakespeare condensa la descripción en una imagen sintética que se intensifica por su *enargeia*.

The barge she sat in, like a burnish'd throne,  
 Burn'd on the water: the poop was beaten gold;  
 Purple the sails, and so perfumed that  
 The winds were love-sick with them; the oars were silver,  
 Which to the tune of flutes kept stroke, and made  
 The water which they beat to follow faster,  
 As amorous of their strokes. For her own person,  
 It beggar'd all description: she did lie  
 In her pavilion—cloth-of-gold of tissue—  
 O'er-picturing that Venus where we see  
 The fancy outwork nature: on each side her  
 Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,  
 With divers-colour'd fans, whose wind did seem  
 To glow the delicate cheeks which they did cool,  
 And what they undid did.  
 Her gentlewomen, like the Nereides,  
 So many mermaids, tended her I' the eyes,  
 And made their bends adornings: at the helm

<sup>15</sup> Ver Shakespeare III, 3, vv. 158-168.

A seeming mermaid steers: the silken tackle  
 Swell with the touches of those flower-soft hands,  
 That yarely frame the office. From the barge  
 A strange invisible perfume hits the sense  
 Of the adjacent wharfs. The city cast  
 Her people out upon her; and Antony,  
 Enthroned i'th' market-place, did sit alone,  
 Whistling to the air; which, but for vacancy,  
 Had gone to gaze on Cleopatra too,  
 And made a gap in nature (II, vv. 191-218).

En esta descripción la figura de Cleopatra es elidida recurriendo a la hipotiposis, estrategia que busca hacer vívido a los ojos aquello que no está<sup>16</sup>, a través de la recreación de una escena que adquiere plasticidad y visualidad, así como densidad dramática. Esto, a través de la rememoración del desplazamiento de la barca que, como advierte Plett, por la presencia de símiles y metáforas, de verbos kinésicos y sensaciones acústicas, olfatorias y táctiles, se densifica sinestésicamente<sup>17</sup>. La escena se carga de vivacidad, y la barca por sí sola adquiere realidad visual e imaginaria, tal como si se tratara de un trono o arco del triunfo de un *tableau vivant*. Enobarbus, cual comentarista de las escenas movientes en las procesiones callejeras, enlaza el continente —la barca— y el contenido —la reina— en una sola poderosa imagen que se levanta en el tablado como una pintura en perspectiva. Así como las esculturas y edificios arquitectónicos contenían sus estatuas mudas que comunicaban una imagen de largueza, generosidad y otras virtudes, así la barca y Cleopatra se convierten en una síntesis de Alejandría como mundo voluptuoso que corrobora la percepción de la reina como «triumphant lady».

<sup>16</sup> Heinrich Plett identifica la importancia de la hipotiposis en la composición renacentista, atrayendo las observaciones de Erasmo de Rotterdam y George Puttenham. El primero señala «We shall enrich speech by description of a thing when we do not relate what is done, or has been done, summarily or sketchily, but place it before the reader painted with all the colors of rhetoric, so that at length it draws the hearer or reader outside himself as in the theatre. The Greeks call this ὑποτύποισις from painting the picture of things». Por su parte, George Puttenham en *The Arte of English Poesie* (1589) identifica la *enargeia* con la *hipotiposis* «as the device of counterfeit representation, which, requires great cunning, wit and invention, especially since it often involves fabricating something that has never existed and will never» (Plett, 2012, pp. 21 y 25).

<sup>17</sup> Plett, 2012, p. 29.



Central en la construcción de esta imagen son los últimos versos sobre el efecto que ella produce en Antony y los habitantes, mismo arrobo en el que quedan capturados los espectadores del teatro. La intención perseguida reside en la comparación de la reina con la pintura de esa Venus. La analogía busca en primer lugar, excusar las adjetivaciones por cuanto la diosa romana es, de manera ejemplar, la figura mítica que provee la tradición literaria —y pictórica en el Renacimiento— que sintetiza la belleza, seducción y pasión. La equivalencia entre Cleopatra y Venus viene a reforzar la comparación entre Antony y Marte establecida inicialmente por Philo: «his goodly eyes, / That o'er the files and musters of the war / Have glow'd like plated Mars» (I, 1, vv. 2- 3). La asociación entre ambas parejas potencia la condición extraordinaria de las figuras en la escena, elevándolas como un *tableau vivant*, imagen reconocible para la audiencia si consideramos que en el matrimonio de Charles the Bold y Margarite de York en 1468, se levantaron *tableaux vivants* de diversas parejas míticas: Adán y Eva, Ester y Jerjes, y Cleopatra junto a Alejandro Magno<sup>18</sup>.

En segundo lugar, la comparación con la pintura instala el tópico de *ut pictura poesis* relevando el ingenio del poeta y la dimensión plástica de la écfrasis en el teatro como espectáculo verbal. Con ello, Shakespeare ratifica el poder de la imaginación y la superioridad del arte frente a la naturaleza, en la línea de Sidney. Por otra parte, la evocación del artificio pictórico refuerza a Cleopatra como un constructo de la imaginación elaborado por las letras. Esto, por cuanto sus características en el imaginario inglés ya estaban delineadas desde el poema visionario de Chaucer *The Legend of Good Women* (circa 1386), la traducción de Thomas North en 1575 de *Vida de Antonio* de Plutarco, la traducción de Mary Sidney en 1592 de la pieza francesa *Marc Antoine* de R. Garnier y, finalmente *The Tragedy of Cleopatra* (1594) de Samuel Daniel<sup>19</sup>. La comparación por tanto con esa Venus artística excusa la necesidad de ver un ícono materializado escénicamente, resolviendo la incongruencia que significa para el espectador ver a un actor masculino encarnar un rol que en su interacción con otros se muestra muy

<sup>18</sup> Kernodle, 1944, p. 68. Bronfen a propósito de la popularidad en la equivalencia entre Cleopatra-Venus y Antony-Marte, destaca la elaboración de dos estatuillas de marfil por Leonard Kern en 1650, señalando «Although the tittle given is *Anthony and Cleopatra*, the couple could just as easily recall images of *Venus and Mars*» (2003, p. 141).

<sup>19</sup> Estas últimas, tragedias para ser leídas y no representadas.

cercano a los espectadores como una mujer hábil, intrigante, vengativa y despechada. La discrepancia entre el ícono imaginario y el personaje queda hábilmente formulada en la ironía metateatral de Cleopatra al exponer su preocupación por cómo será representada en Roma, y por extensión, en las tablas renacentistas<sup>20</sup>. De esta manera, Shakespeare construye un personaje en un doble nivel. Por un lado, una dimensión mítica nutrida por la tradición y que forma parte del imaginario, convocando al espectador a completar la imagen mental desde la écfrasis. Y por otro, una dimensión real y cercana, reconocible en un referente contextual, Elizabeth I, a partir de los diversos paralelismos entre ambas reinas<sup>21</sup>.

Finalmente, la caracterización de Antony y su lugar en el Imperio es central. Las cadenas egipcias han subyugado al mejor de los romanos, feminizándolo y rebajándolo en sus virtudes marciales, volviéndolo irreconocible para sus pares al punto de describirlo como «a man who is the abstract of all faults / That all men follow» (I, 4 vv. 8- 9). Su decadencia es objeto de preocupación porque deja un vacío en el entramado arquitectónico y en el cuerpo político de Roma: si Caesar es la cabeza del Imperio, Antony es su brazo derecho y corazón. La insistencia en el cuerpo político se enraíza en la concepción organicista del poder y se vincula con la elaboración crítica de las figuras de autoridad, como ya hemos visto en Caesar<sup>22</sup>. Si bien en esta obra el mundo está repartido entre los triunviros, el lisonjero Lepidus se pliega según conveniencia al más poderoso o al más querido. Esta antítesis define el lugar de Caesar y Antony entre los romanos, como lo refiere Enobarbus: «Hoo! hearts, tongues, figures, scribes, bards, poets, cannot / Think, speak, cast, write, sing, number—hoo!— / His love to Antony. But as for Caesar, / Kneel down, kneel down, and wonder» (III, 2, vv. 15-17). Solo tras el suicidio de Antony, Octavius reconocerá la grandeza de su compañero y la imposibilidad de compartir el espacio terrestre<sup>23</sup>. Cleopatra por su parte, también retratará al corazón

<sup>20</sup> Ver Shakespeare, V, 2, vv. 215-220.

<sup>21</sup> Para la relación entre ambas reinas, ver Bronfen, 2016.

<sup>22</sup> La visión organicista del poder fue difundida en el siglo XII por John of Salisbury en *Policraticus*. En el V libro recupera la imagen del cuerpo como *res pública* tomada de Plutarco (ver *Policraticus*, pp. 60-61). Shakespeare la recrea en *Coriolanus* cuando los ciudadanos discuten sobre la visión del Estado romano utilizando para ello la metáfora del cuerpo, refiriéndose a la cabeza, ojo, lengua, brazos y piernas del poder.

<sup>23</sup> Ver Shakespeare, V, 2, vv. 35-48.

de Roma bajo la forma del sueño, ya que su grandeza y magnanimidad solo pueden caber en el espacio de la imaginación:

His face was as the heavens, and therein stuck  
 A sun and moon, which kept their course and lighted  
 The little O, the earth. [...]  
 His legs bestrid the ocean, his reared arm  
 Crested the world: his voice was propertied  
 As all the turned spheres, and that to friends;  
 But when he meant to quail and shake the orb,  
 He was as rattling thunder. For his bounty,  
 There was no winter in't; an autumn 'twas  
 That grew the more by reaping: his delights  
 Were dolphin-like, they showed his back above  
 The element they lived in. In his livery  
 Walked crowns and crownets. Realms and islands were  
 As plates dropped from his pocket (V, 2, vv. 78- 91).

Para Thorne, el sueño como medio expresivo se inscribe dentro de lo que ella llama una retórica visionaria, elaborada a través de la iteración de ciertas figuras retóricas, en particular de la hipérbole como medio amplificatorio. Esto, por cuanto en la retórica renacentista, la hipérbole permite trasladar la idea mental de un valor a una forma visualizable<sup>24</sup>. La grandeza de Antony se retrata como un coloso a través de la hipérbole que, integrando enumeraciones, analogías y metáforas, hacen trascender la silueta humana a un plano de la imaginación y de la mitología. La enumeración de las partes de su cuerpo en analogía con la naturaleza establece la relación entre el micro y el macrocosmos, formando una sola entidad. Así, la écfrasis evoca las ingentes proporciones de la estatua de Helios en Rodas, y permite caracterizar la estampa de Antony como un *tableau vivant*, transportando su figura a una dimensión mítica e imaginaria. A su comparación con Marte y también con Atlas por su espíritu belicoso y su fortaleza, se suma esta analogía con el coloso de Rodas que agrega la largueza y prodigalidad. Con ello, su degradación previa producto de la lascivia e intemperancia es sustituida por la máxima virtud que debe alcanzar un gobernante, la magnanimidad, cualidad que Caesar no posee.

<sup>24</sup> Thorne recupera la acepción de hipérbole descrita por Henry Peacham en *The Garden of Eloquence* (2000, p. 185).

El sueño como forma retórica visionaria era un procedimiento familiar para el público renacentista como se advierte en *The Legend of Good Women* de Chaucer y también como recurso presente en algunos textos de los *Specula Princeps* como en *The Mirror for Magistrates* (1559) de William Baldwin. La vinculación con el género político didáctico nos parece central en la intención que subyace en el sueño de Cleopatra. En el segundo libro de *The Book of Governour* (1531) de Sir Thomas Elyot, se enumeran las virtudes de un gobernante —afabilidad, benevolencia, liberalidad, amistad, fortaleza, justicia, paciencia— que se sintetizan en la más importante de todas, majestad. En este catálogo, continencia y sobriedad son las últimas mencionadas en tanto defectos de carácter, y no son relevantes si no empañan el brillo de la majestad y las otras virtudes. Nos parece entonces que la insistente denostación con que se caracteriza la licencia pasional de Antony responde a una estrategia dramática para intensificar la ponderación de sus más nobles atributos romanos como la magnanimidad y prodigalidad. El *tableau vivant* que se despliega a la vista del espectador a través de la retórica de Cleopatra comunica al espectador el ideal de un gobernador que relativiza la victoria de Caesar.

A lo largo de la pieza los amantes se han descrito a sí mismos como cuerpos y espacios conquistados por la fuerza de la pasión correspondida. La preocupación de Caesar por la historia y su deseo de construir una estampa omnímoda de sí como un arco de triunfo, se extingue con el suicidio de la pareja. Su muerte refuerza la autoconciencia de la victoria sobre Octavius, vista como una conquista de sí mismos como exclaman ambos: «I am a conqueror of myself» (IV, 4, v. 62), «Not Caesar's valour hath o'erthown Antony, / But Antony's hath triumphed on itself» (IV, 15, vv. 14-15). El dictamen final de reunir los cadáveres en el monumento funerario hace que éste aparezca como el último *tableau vivant* de la pieza para los espectadores. Cuando el más noble de los hombres y la mujer más fascinante desaparecen, la escena queda vacía y el paisaje solo puede realizarse en la imaginación o en el féretro que la atesora.

*PHÈDRE*

En contraste con el drama shakespeariano, la tragedia raciniana se caracteriza por su apego irrestricto a las unidades de tiempo y lugar, valoradas por las poéticas clasicistas de la época. En Racine, la concentración obedece a una decisión compositiva y poética, donde «la reducción de los *ornements* solo intensifica la sustancia que queda»<sup>25</sup>. A diferencia de la expansión del mundo en *Antony and Cleopatra*, la contención es la matriz que organiza a *Phèdre*. El escenario recrea la cámara del palacio real, locación predilecta del teatro raciniano<sup>26</sup>. De acuerdo con Julianne Vogel, la estrechez del espacio se densifica en la utilización de la luz construyendo una anti-perspectiva en la utilización barroca del claroscuro, volviendo la iluminación una fuerza hostil que empuja a los personajes desde un fondo tenebroso hacia el centro del escenario<sup>27</sup>. En la misma línea, Roland Barthes dirá que lo tenebroso raciniano es «a la vez pintura y teatro, cuadro viviente, movimiento detenido»<sup>28</sup>. Una vez en el centro, la mirada del espectador se enfoca en la figura, ajeno a toda distracción por la ausencia de maquinaria o trompe-l'œil. Como advierte Lehmann, el personaje raciniano se vuelve objeto-sujeto de la mirada que cobra realidad a través de la palabra. En el escenario del Bourgoigne, los cuerpos hablan y «la controlada musicalidad del verso alejandrino, la retórica artificial de su discurso, recuerdan permanentemente lo exhibido, la artificialidad, el carácter simbólico del suceso escénico»<sup>29</sup>. Esta dimensión monumental y artificial de figuras parlantes, recuerda el simbolismo de las estatuas movientes de los *tableaux vivants* que comunican sugestivamente un mundo y sentido que se despliega a través de ellas.

A la cámara vacía acuden por turnos los ocho personajes de la tragedia. Las treinta escenas concisas dispuestas en forma concatenada —*liaison de scènes*— impulsan vertiginosamente la acción a través de las revelaciones entre las figuras reales y sus sirvientes. Los confidentes impelen el habla y acicatean decisiones, mientras las figuras regias

<sup>25</sup> Lehmann, 2017, p. 331.

<sup>26</sup> *Andromaque* es la única pieza con un decorado en perspectiva de un lienzo pintado con el mar.

<sup>27</sup> Vogel, 2018, p. 64.

<sup>28</sup> Barthes, 1992, p. 64.

<sup>29</sup> Lehmann, 2017, p. 328.

develan sus deseos y temores. Así, si bien la comparecencia de interlocutores es austera, la escena se densifica como un receptáculo de secretos, confesiones e intrigas.

Trézène no es un paisaje sino un «rivage malheureux des bords dangereux», un falso asilo al que todos los personajes han sido trasplantados: Thésée y Aricie son oriundos de Atenas, e Hippolyte es hijo de amazona extranjera. Los tres no habitan el palacio, Aricie por prohibición real, Hippolyte por encono de la reina y Thésée permanece ausente en sus aventuras marítimas. La reina cretense, coronada en Atenas y traída a la «amaible Trézène», es la única que languidece oculta en el interior de palacio. La escena se convierte en un espacio ambivalente que se densifica en la permanente alusión al exterior, convirtiéndose en un punto de fuga para la imaginación de los personajes y del espectador que completa el paisaje de un mundo más vasto que la oclusiva cámara<sup>30</sup>. Con ello, el palacio se convierte en una arquitectura arcana<sup>31</sup>, rodeada de zonas misteriosas, un lugar claustrofóbico frente a los espacios abiertos de los bosques y el mar que rodean a Trézène y los míticos lugares asociados a las figuras de la trama, el laberinto de Creta y el Hades.

La pieza abre con el diálogo entre Hippolyte y Thérámène acerca del posible paradero del rey ausente. La enumeración de lugares que hace el sirviente —el istmo de Corinto, los mares Jónico y Egeo, Epiro, la Hélide y el Ténaro—, aparece como un lienzo o mapa de realización para el joven, en tanto los «heureux climats» contrastan con el asfixiante palacio. Igualmente, para Phèdre el bosque que cobija los encuentros de Hippolyte y Aricie es un espacio imaginario de libertad, impedido para ella. Por otro lado, la recurrente mención a la mítica ribera del Aqueronte sirve como contrapunto y proyección del palacio. En el pasado Thésée viajó hasta la oscuridad del Hades para derrotar monstruos y en el presente es el único espacio que Phèdre logra imaginar como posible destino futuro.

Como señala Hammond, el universo lingüístico de Racine se caracteriza por la restricción y recurrencia terminológica que busca

<sup>30</sup> Para Vogel las piezas de Racine responden al concepto de «Schwellendrama», dramas de umbral que detienen a los personajes en su entrada al escenario. Racevski, referido en Vogel, considera la escena raciniana como espacio liminal entre el sí mismo y lo otro, entre lo que está en la escena y fuera de ella, entre existencia y olvido (2018, p. 66).

<sup>31</sup> Vogel, 2018, p. 65.

focalizar la atención del destinatario<sup>32</sup>. La repetición del léxico, en posiciones distintas dentro del discurso, es una matriz compositiva para urdir y desanudar la trama dentro de un marco de referencias limitado. Asimismo, la iteración de términos y su encadenamiento dentro de un mismo campo semántico consigue un determinado efecto en la creación de una atmósfera a través de imágenes antitéticas, sostenidas en la acción de ocultar y develar y materializadas en la cámara y en los espacios abiertos evocados. De allí la fuerza centrífuga y centrípeta de la escena, por cuanto se vuelve una bisagra que impele la fuga, expresada en la cadena de los términos *partir, fuir, exil*; pero al mismo tiempo una cárcel política y moral con prohibiciones, recreada en la iteración de las palabras *joug, fers, captif, chaîne, esclavage y tombe*.

Caracterizábamos al inicio a las dos obras como tragedias nominalistas, acepción tomada de Barthes. El crítico la utiliza para describir a *Phèdre* como la tragedia del habla aprisionada en que la revelación sella su destino<sup>33</sup>. Recuperamos la acepción de tragedia nominalista en un sentido diferente para caracterizar la imagen sincrética que se despliega entre el personaje y su espacio como un *tableau vivant*.

La imagen del palacio como cárcel se intensifica con la figura del laberinto, contenida ya en la primera mención sobre *Phèdre* como «la fille de Minos et de Pasiphaé». La alusión a su estirpe divina y monstruosa atrae el mito a la imaginación de la escena: el simbolismo de la luz y la oscuridad como nieta de Helios e hija de Minos, la naturaleza abyecta de los amores de Pasiphaé y el Toro, el laberinto construido para ocultar el fruto de la aberración, el Minotauro. La asociación entre *Phèdre* y el Minotauro es persistente a lo largo de la pieza. Monstruosa será el adjetivo que califica su pasión y figura, ya sea en su auto caracterización como en la que otros hacen. En su confesión a Hippolyte ella dirá : «Digne fils du héros qui t'a donné le jour, / Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite» (II, 5, vv. 700-701)<sup>34</sup>.

La equivalencia entre la monstruosa *Phèdre* y el Minotauro se activa para el espectador en la primera aparición de la reina sobre escena. Cual animal apresado, se desplaza pesarosa y gravemente desde la oscuridad hacia el centro aquejada de un «douleur profonde». El mal,

<sup>32</sup> Hammond, 2014.

<sup>33</sup> Barthes, 1992, p. 150.

<sup>34</sup> Racine, *Phèdre*, p. 255. En adelante se cita por esta edición indicando número de acto, escena y versos.

«un désordre éternel règne dans son sprit» se muestra como la lucha en su interior, el extravío de sí misma en el laberinto de su mente y alma. Cuando Lehmann señala que en el teatro de Racine «el espacio no distrae de la palabra, sino que permite exponer la intimidad de los procesos anímicos»<sup>35</sup>, advertimos que el extravío interior de Phèdre se vuelca en escena en la imagen del laberinto que alberga el debate trágico del personaje: «Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes / Vont prendre la parole, et prêts à m'accuser» (III, 3, vv. 854-855). Cual tableau vivant, el palacio se convierte en la concreción del alma y del mal del personaje, materialización visual del laberinto de secretos, intrigas y perjuros. La construcción arcana se signa como un enigma dispuesto dialécticamente en la oposición ocultar y develar construida por dos cadenas semánticas: la primera asociada al campo de la ocultación, la segunda a la visión. La primera refuerza la atmósfera cerrada y deyectiva a través de los términos cacher, peser, dominer, tenir, étouffer y en la recurrencia de dos imágenes de menor proporción, pero igualmente significativas: la tumba y la urna. El palacio se convierte así en un monumento funerario, imagen prospectiva del destino que Phèdre anticipa, el Hades:

Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.  
 Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale;  
 Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains:  
 Minos juge aux enfers tous les pâles humains.  
 Ah! combien frémira son ombre épouvantée,  
 Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,  
 Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,  
 Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!  
 Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?  
 Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible;  
 Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,  
 Toi-même de ton sang devenir le bourreau...  
 Pardonne. Un dieu cruel a perdu ta famille:  
 Reconnaiss sa vengeance aux fureurs de ta fille (IV, 4, vv.  
 1277-1290).

El campo de la visión se construye insistentemente a través de los términos voir, regarder, montrer, image, yeux, lumière. La luz hiere

<sup>35</sup> Lehman, 2017, p. 338.



los ojos en tanto hace viva la imagen del objeto de la pasión. En su revelación a CEnone, Phèdre manifiesta el tormento de ver al hijo en los rasgos del padre, duplicación que funcionará como estrategia cuando se confiese ambiguamente con Hippolyte:

Que dis-je? il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.  
 Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux:  
 Je le vois, je lui parle; et mon cœur... Je m'égare,  
 Seigneur; ma folle ardeur malgré moi se déclare.  
 [...]  
 Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée:  
 Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,  
 Volage adorateur de mille objets divers,  
 Qui va du dieu des morts déshonorer la couche;  
 Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,  
 Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,  
 Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi.  
 Il avait votre port, vos yeux, votre langage;  
 Cette noble pudeur colorait son visage,  
 Lorsque de notre Crète il traversa les flots,  
 Digne sujet des vœux des filles de Minos.  
 Que faisiez-vous alors ? pourquoi, sans Hippolyte,  
 Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite?  
 Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors  
 Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords? (III, 3, vv.  
 853-856).

La revelación adopta la forma de una visión cifrada, una écfrosis ambivalente entre lo explícito y lo oculto, a través de la concentración figural en la imagen del laberinto<sup>36</sup>. Desde el sujeto-objeto de su mirada en cuyo porte y estampa ve la figura del padre, se abre a la ensoñación aparentemente nostálgica de un Teseo joven, proyectando paradójicamente un retrato imaginario del hijo. Recurriendo a la plasticidad y la comparación, el cuadro evocado resume todos los elementos del mito: el arribo de Teseo a Creta, la seducción de las hijas de Minos, el tránsito por el laberinto, la victoria sobre el Minotauro. La imagen

<sup>36</sup> Si bien el pasaje está ya presente en *Fedra* de Séneca, Racine amplifica la versión latina otorgándole a la forma de la revelación un nuevo sentido dramático. Para las relaciones intertextuales entre ambos poetas, ver Bold, 2001.

sincrética del héroe y el mito se compara con la representación de los dioses y la pintura evocada se materializa en la escena con el posesivo *votre*, atrayendo la estampa mítica a su reflejo en el presente de la escena e imaginando un destino diferente si el padre hubiese sido el joven. Con ello, Phèdre nominaliza su historia, la del pasado y del presente, sintetizada en el conquistador y el monstruo, otrora Thésée y el Minotauro, ahora Hippolyte y ella misma. La écfrasis toma la metáfora arquitectónica del laberinto, tropo literario que condensa el extravío y la perdición<sup>37</sup>. En el lenguaje cifrado de Phèdre aparece como recurso para imaginar el único lugar posible para el idilio en que ella fuese la guía de los oscuros caminos de la pasión<sup>38</sup>. Ante la perturbación del joven en esta sinuosa representación, no queda más que iluminar la oscuridad con toda la radicalidad de la aseveración: «Ah, cruel! tu m'as trop entendue! / Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur» (II, 5, vv. 670-671). La confesión lejos de traer el sosiego y la libertad moviliza a los personajes a través del recorrido intrincado de la peripecia: nuevas revelaciones y omisiones concluirán con el perjuro, la maldición del padre, el destierro y muerte desgarrada de Hippolyte, la confesión final de Fedra y su suicidio. Sus últimas palabras confirman la oscuridad en la que siempre se ha mantenido y que la conducen al Hades imaginado:

Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage  
 Et le ciel et l'époux que ma présence outrage;  
 Et la mort à mes yeux déroband la clarté,  
 Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté  
 (V, 7, vv. 1641-1644).

Si para la concepción de la época «parler, c'est agir», en el escenario vacío del Bourgogne, la figura de Phèdre cohesiona la intriga y atención del espectador, levantándose como un *tableau vivant* que signa su nombre, su historia y pasión como un laberinto. Como señala Lehmann: «en las obras de Racine la pasión es el único lugar en el que sujeto puede buscarse y perderse»<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> La imagen del extravío no es exclusiva para Phèdre, también para Hippolyte como resultado del amor que siente por Aricie: «Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus, / Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus» (II, 2 vv. 548- 549).

<sup>38</sup> Bold, 2001, p. 427.

<sup>39</sup> Lehmann, 2017, p. 320.

En estas dos tragedias hemos examinado cómo el espacio imaginario se despliega desde el discurso y caracterización de sus personajes. La escena vacía de los teatros se anima con imágenes que adoptan la forma y efecto de los *tableaux vivants*, los que condensan simbólicamente la acción de sus protagonistas y comunican el triunfo o fracaso de sus empeños. Si el drama del siglo xvii explora la naturaleza, alcances y límites de la acción individual, los arcos de triunfo, tronos y monumentos funerarios immortalizan en escena las acciones de Caesar, Antony, Cleopatra y Phèdre. La monumentalidad de las *figuras movientes* cristalizadas en los *tableaux* contribuye al efecto que persigue la tragedia tanto en Inglaterra como en Francia: deleitar y advertir sobre los peligros del poder y de la pasión.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *Sobre Racine*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- BEVINGTON, David, «“Above the Element they lived in”: the Visual Language in *Antony and Cleopatra*, acts 4 and 5», en *Antony and Cleopatra. New Critical Essays*, ed. Sara Munson, New York, Routledge, 2005, pp. 121-139.
- BOLD, Stephen, «The Anxiety of Senecan Influence in Racine, or Phèdre in the Labyrinth», *Romanic Review*, 92.4, 2001, pp. 417-432.
- BRONFEN, Elizabeth, «Cleopatra’s Venus», en *Ancient Worlds in Film and Television: Gender and Politics*, ed. A. Renger y J. Solomon, Leiden, Brill, 2003, pp. 137-150.
- BRONFEN, Elizabeth, «Hybrid Spaces in *Antony and Cleopatra*», en *Shakespeare and Space. Theatrical Exploration of the Spatial Paradigm*, London, Palgrave, 2016, pp. 103-120.
- HAMMOND, Paul, «The Rhetoric of Space and Self in Racine’s *Bérénice*», *Seventeenth Century French Studies*, 36.2, 2014, pp. 141-156.
- HISCOCK, Andrew, *The Uses of this World. Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Jonson*, Cardiff, University of Wales Press, 2004.
- JOHN OF SALISBURY, *Policraticus. The Statesman Books*, ed. Murray F. Markland, New York, Frederick Ungar Publishing, 1979.
- KAHN, Coppélia, «Shakespeare’s Classical Tragedies», en *The Cambridge Companion to Shakespeare*, ed. Claire McEachern, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 204-223.
- KARIMI, M. A., «*Tableaux Vivants*: Their Structure, Themes, and Rhetorical Functions», *Southern Speech Communication Journal*, 42.2, 1977, pp. 99-113.

- KERNODLE, George, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance* Chicago, Chicago University Press, 1944.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Tragedia y teatro dramático*, México, Paso de Gato, 2017.
- MULLANEY, Steven, *The Place of the Stage. License, Play and Power in Renaissance England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- ORGEL, Stephen, *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, California, California University Press, 1975.
- PLETT, Heinrich, *Enargeia in Classical Antiquity and Early Modern Stage. The Aesthetics of Evidence*, Boston, Brill, 2012.
- RACINE, Jean, *Phèdre*, en *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
- SHAKESPEARE, William, *Antony and Cleopatra*, ed. John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- THORNE, Alison, *Vision and Rhetoric in Shakespeare. Looking through Language*, London, Palgrave Macmillan, 2000.
- VOGEL, Julianne, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018.
- WEST, William, «The Idea of a Theater: Humanist Ideology and the Imaginary Stage in Early Modern Europe», *Renaissance Drama*, 28, 1997, pp. 245-248.
- WILSON, John Dover, «Introduction», en William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, ed. John Dover Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. VII-XXXVI.