

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018





CENTRO DE LETRAS HISPANOAMERICANAS

Facultad de Humanidades / UNMDP
Portal de Encuentros

Actas del VI Congreso Internacional

Celefhis

de Literatura

ISBN 978-987-544-817-9

La belleza y la espada: un abordaje del personaje de Semíramis en *La hija del aire* de Calderón de la Barca

Guadalupe Sobrón Tauber

UNMDP

El barroco español nos ha brindado una infinidad de personajes teatrales complejos, críticos y multifacéticos. Semíramis, protagonista de *La hija del aire*, es un claro ejemplo de ello. En el presente trabajo, mediante el análisis del texto dramático, se dará cuenta del universo que nos ofrece el personaje, en tanto se inserta en el mundo poético e ideológico de Calderón de la Barca, y pone en crisis los límites que lo circundan respecto a las esferas de lo femenino y lo masculino.

La hija del aire se compone por dos piezas teatrales de tres jornadas cada una, cuya continuidad está determinada por su protagonista. El extenso recorrido que le ofrecen las dos acciones dramáticas diferentes permite observar un proceso de consolidación del personaje dividido en dos etapas marcadas. En la primera, se hace presente una doncella vulnerable y presa, en búsqueda de la libertad. En la segunda, en cambio, encontramos una reina viuda, abocada a la posesión y deseo del poder. Desde este planteo, los ejes de la libertad y el poder, propios del universo calderoniano (Arrellano), estructuran tanto las obras como a su protagonista.

La primera imagen de Semíramis es en estado de agitación y “*vestida de pieles*” (Calderón de la Barca: 71), como indica la didascalia, presentando así un ser bestializado desde la imagen inicial. Al respecto resulta pertinente el trabajo de Santiesteban Oliva que, en referencia a Semíramis y otros personajes del mundo poético

de Calderón, introduce la noción del monstruo, relacionándola con una serie de rasgos que los acompañan desde su pasado y se consolidan en las acciones dramáticas (307 y ss). También Francisco Ruiz Ramón, en su “Introducción” a la obra, aplica para Semíramis esa terminología (14 y ss). Este sentido de lo monstruoso, entendido como lo “no-humano”, es tomado como marco para nuestro abordaje.

En la didascalía mencionada, el vestuario propone una imagen que colabora con la deshumanización. En consonancia con el planteo de Santiesteban Oliva, se presentan signos de lo monstruoso en la construcción del pasado de la doncella: el nacimiento violento, el eclipse y la muerte de su madre durante el parto, la profecía del caos. A su vez, cabe mencionar, que la cuestión del *fatum* y la predestinación en la obra se profundiza por la presencia del elemento mítico, que sitúa desde su concepción a “la hija del aire” en medio de la tensión entre Venus y Diana. Pero lo esencialmente particular de Semíramis, respecto a otros personajes calderonianos que comparten dichos rasgos como Segismundo, reside en ser consciente de estos y sus implicancias como designios. Entonces, si bien desde el vestuario se muestra bestial, Semíramis desde el discurso da cuenta de un pensamiento profundo y reflexivo cifrado en lo racional, como se ve en el siguiente pasaje:

Porque es error /temerle; dudarle basta./¿Qué importa que mi ambición /digan que ha de despeñarme /del lugar más superior, /si para vencerla a ella /tengo entendimiento yo? /Y si ya me mata el verme /de esta suerte, ¿no es mejor /que me mate la verdad,/que no la imaginación? /Sí; que es dos veces cobarde /el que por vivir murió; /pues no pudiera hacer más /el contrario más atroz, /que matarle, y eso mismo /hizo su mismo temor. (Calderón de la Barca: 74, v. 146-166)

El fragmento da cuenta del enfrentamiento entre el *fatum* y su libre albedrío. Ella, desde la conciencia de su pasado, defiende la posibilidad de decidir su futuro. Plantea el problema de la libertad, tanto desde el conflicto dramático y material

inmediato -la prisión- como en la propia facultad individual de ser responsable de su destino. A su vez, el tono del parlamento muestra una actitud confrontativa ante la voz externa que la somete. Semíramis no responde a la pasividad femenina de la época, sino que en su discurso de gran densidad ideológica y de intenso caudal combativo nos presenta una fisura en su consolidación como mujer. Al respecto resulta ilustrativa la siguiente reflexión realizada tras ser rescatada por Menón:

Mi albedrío, ¿es albedrío
libre o esclavo? ¿Qué acción,
o que dominio, elección
tiene sobre mi fortuna,
que solo me saca de una
para darme otra prisión? (109, v. 1139-1144)

En la primera pieza, la libertad aparece como centro de la conflictividad del personaje. En la cita se enfatiza el problema de su lugar como mujer en tanto objeto de amor de Menón, homologando entonces su nueva posición a la prisión de la que fue liberada. La traslación de sentido pone en manifiesto una insatisfacción constante. Y es a partir de ello que en Semíramis surge la ambición, sujeta a la búsqueda de afirmarse en y por sí misma. Cuando Menón deja de ocultarla y el rey Nino se enamora de ella, rechaza al primero para convertirse en reina, llevando a cabo la acción inicial que la conduce hacia el poder.¹

Al concluir la pieza se hace presente una Semíramis que fue despojada de su monstruosidad salvaje para encontrarse y definirse como reina. Aquí se abre la nueva

¹ Es interesante observar que en la primera obra, si bien se sostiene argumentalmente en base a Semíramis, la acción dramática se desarrolla más como una disputa entre el rey y su súbdito por una mujer que por las búsquedas de ella. El casamiento de Nino y Semíramis será la consecuencia del abuso de poder que él ejerce como rey para desplazar a Menón. Semíramis, si bien acepta y se muestra a gusto con la posibilidad de ser reina, está al margen de la discusión e incluso en la mayoría de las escenas no es consciente de que ambos hombres disputan su mano.

etapa. La didascalía inicial de la segunda pieza muestra una clara oposición a la primera presentación:

Salen músicos y soldados. Suenan cajas y trompetas y salen Astrea con un espejo, Libia con una fuente, y en ella una espada; Flora con otra y en ella un sombrero; todos los músicos descubiertos; detrás de ellos, Semíramis, vestida de luto, suelto el cabello, como vistiéndose, y todas las mujeres sirviéndola. (199)

El cambio es total. Todos los signos escénicos -entendidos desde la semiología teatral de Kowzan- se ponen en función de mostrar el poder y la naturaleza doble de la nueva Semíramis, distanciada de aquella cubierta de pieles. Las acciones de los personajes, los objetos, la música, todo presenta esa grandilocuencia. A su vez se desarrollan dos campos semánticos, enlazados en el espacio circundante y privado de la reina. Por un lado el femenino, en la acción del peinarse, el sombrero, el espejo y las doncellas. Por otro, el de la guerra, en la fanfarria, los soldados y la espada. Al respecto, Ruiz Ramón considera la coexistencia de esos elementos como signos de la naturaleza centáurica de Semíramis, que responden tanto a la dualidad de los mundos de Venus y de Diana como su naturaleza andrógina (32). Ahora posee una identidad sólida cuya monstruosidad ya no se da por su ropaje, sino que pervive en la ambición, el poder como gobernante y la fuerza guerrera, puntos que exceden a su condición como mujer.

La mirada externa aparece también como agente determinante en la consolidación del personaje. Para ello, Lidoro y la voz del pueblo son centrales, dado que, a pesar de los éxitos de Semíramis como gobernante y líder militar, no pueden reconocerla en el poder por ser mujer y su ilegitimidad dentro del linaje real, asunto agravado por la presencia de Ninias en edad de gobernar.

Aun así, ella insiste en el conservar su reinado hasta el punto de hacerse pasar por el legítimo heredero. El vínculo con su hijo lleva al máximo la conflictividad entre

lo masculino y lo femenino dentro personaje. Él, adjetivado como “afeminado” y reflejo físico de su madre, aparece para reforzar el carácter masculino de Semíramis. Ella misma enuncia:

que, yo mujer y el varón
yo con valor y él con miedo,
yo animosa y el cobarde,
yo con brío, él sin esfuerzo,
vienen a estar en los dos
violentados ambos sexos (212, v. 429-434)

Mediante el juego de antítesis se hace explícito el cruce de identidades que los define, intercambiando los lugares de la mujer y el varón. La inversión que se presenta funciona también como un cuestionamiento de los parámetros de poder, ya que lleva a la pregunta de si efectivamente la dureza de Semíramis como reina es mejor que la piedad de Ninias, o viceversa. Ella se posiciona de una forma masculina y se considera gobernante por sobre mujer: “Mi ser era mi Reino,/ sin ser estoy, supuesto que no reino./ Mi honor mi imperio era,/ sin él, honor no tengo [...]” (274, vv. 2166-2169). Aquello que la constituye como humana, el ser y el honor, se desplaza de la sensibilidad femenina y se centra en el poder. Su ser se aleja del deber para poder desplegarse. Pero, a su vez, la necesidad de ser se superpone a la de la ambición, haciendo de ese incumplimiento del deber una necesidad existencial. Todas las dimensiones como mujer son descuidadas en pos de volver al punto en el que ha hallado su plenitud y libertad: el reinar.

Si observamos ambas obras, la libertad inalcanzable para la primera Semíramis, para la segunda es posible al morir su esposo y convertirse en gobernante de un pueblo. Por ello, la identidad del personaje se cifra en lo masculino, como un camino hacia la libertad de acción. El travestismo que realiza para tomar el lugar de su hijo enfatiza y potencia ese punto, como bien indica Escalonilla López, al dar cuenta de la profundidad

del juego histriónico propuesto. Semíramis al fingir ser su hijo que finge ser valiente, llega a una plenitud psicológica (Escalonilla López: 482-483). Lo que nos propone la crítica es observar que el nuevo aspecto ficcional le permite ejercer su verdadera naturaleza implacable y poderosa. El “teatro dentro del teatro”, tópico puramente barroco, la lleva a superar la noción de farsa como fingimiento y profundizar la tensión entre la dicotomía del ser y el parecer. Es en el mundo de la representación donde el ser tiene lugar. Al respecto coincidimos con Ruiz Ramón al afirmar que “Calderón teatraliza sutilmente (para los espectadores) la dialéctica interna del Poder en donde identidad y diferencia, ser y apariencia, rostro y máscara son intercambiables y funcionales” (40). Desde ese lugar, su muerte en batalla es especialmente valiosa, como rey guerrero, a la vista de los otros personajes; de manera que su vida concluye con una identidad otra, a través de la cual ha sido plena y sólo descubierta en la *anagnórisis* final. En concordancia, es pertinente recuperar su último parlamento:

Yo no te saqué los ojos,
yo no te di aquel veneno,
yo, si el Reino te quité,
ya te restituyo el Reino.
Dejadme, no me aflijáis:
vengados estáis, pues muero,
pedazos de corazón
arrancándome del pecho.
Hija fui del Aire, ya
en él hoy me desvanezco. (320, v.3276-3285)

El delirio complejiza la muerte. Ante los dos primeros destinatarios evocados - Menón y Nino, respectivamente-, Semíramis se declara inocente de las acusaciones, que durante las obras siempre fueron emitidas por voces externas y, en el caso de la segunda, sin tener materialización dentro de la acción dramática. En el tercer caso, cuyo destinatario es Ninias, aparece la confesión, que le permite redimirse. Reconoce la

usurpación del poder, a la cual sólo renuncia a través de la muerte. Por otro lado, si bien se menciona su pasado mitológico para regresar a él -rigiendo entonces el *fatum* contra el que se opuso en inicio- no es menor notar que la trama argumentativa de los versos desmiente sus crímenes predichos, a excepción de aquel que ha sido para recuperar el poder.

A modo de conclusión, resta decir que la muerte lleva consigo una síntesis de la configuración del personaje. Nos habla de un mal ejercicio del libre albedrío pero no de una determinación fatídica. La imposibilidad de romper esa dimensión monstruosa, es decir, de “humanizarse”, debido al voluntario incumplimiento de su deber como mujer y madre, es la causa directa de la muerte, respondiendo al universo moral calderoniano en el que se inserta. Aun así, es importante remarcar que no hay un castigo absoluto en este final, dado que si bien Semíramis muere como consecuencia necesaria a sus acciones, también se la exculpa de las primeras acusaciones y, al morir en batalla, defendiendo a su pueblo, obtiene un final honorífico masculino a pesar de su condición femenina. Vemos entonces que esta mujer, cargada de la contradicción barroca, nos propone una problematización no sólo del albedrío y el poder como universales, sino de los límites sociales ficcionalizados en la obra y las determinaciones identitarias que se niega a cumplir, para convertirse, simultáneamente, en la doncella y en el guerrero, sin dejar nunca de ser el monstruo que los aúna.

Referencias bibliográficas

- Arellano, Ignacio (2006). “Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia” en *El escenario Cósmico. Estudios sobre la comedia en Calderón*. Madrid: Universidad de Navarra – Iberoamericana, 17- 32.
- Calderón de la Barca, Pedro (2002) [1653]. *La hija del Aire*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Díez Borque, José María (1976). “Introducción biográfica y crítica” en Pedro Calderón de la Barca. *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Ediciones Castalia, 7-54.
- Escalonilla López, Rosa Ana (2006) [2000]. “Teatralidad y escenografía del recurso del

travestismo en el teatro de Calderón de la Barca”. Edición digital a partir de *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 9, Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 477-509. Última consulta el 23 de febrero de 2007, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html>

Kowzan, Tadeuz. (1997) “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”. En M. C. Bobes Naves (comp.) *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco Libros, 121- 153.

Núñez del Prado y Clavell, Sara (2000). “Ideología dominante y teatro en la España del siglo XVII: Calderón de la Barca y la transmisión de valores” en María Gómez y Patiño (coord.). *Calderón, una lectura desde el siglo XXI*. Alicante: Instituto alicantino de Cultura, 107-130.

Ruiz Ramón, Francisco (2002). “Introducción”, en *La hija del Aire*. Madrid: Cátedra, 9-63.

Santesteban Oliva, Héctor (2003). “Paralelismos monstruosos calderonianos. Segismundo, Semíramis, Aquiles; monstruos de *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El monstruo de los jardines*”. En Aurelio González y otros (coords.). *Estudios de teatro áureo. Texto, espacio y representación: Actas selectas del X Congreso de la AITENSO*. México: UAM, 307-315.