

Jesús G. Maestro  
**El personaje nihilista**  
*La Celestina y el teatro europeo*





Jesús G. Maestro

**El personaje nihilista**  
*La Celestina* y el teatro europeo

Iberoamericana · Vervuert · 2001

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Cataloguing-in-Publication-Data  
A catalogue record for this publication is available from Die Deutsche Bibliothek.

© Iberoamericana, 2001  
Amor de Dios, 1 — E-28014 Madrid  
Tel: +34 91 429 35 22  
Fax: +34 91 429 53 97  
iberoamericana@readysoft.es  
www.iberoamericanalibros.com

© Vervuert, 2001  
Wielandstr. 40 — D-60318 Frankfurt am Main  
Tel: +49 69 597 46 17  
Fax: +49 69 597 87 43  
info@iberoamericanalibros.com  
www.vervuert.com

ISBN 84-95107-95-3 (Iberoamericana)  
ISBN 3-89354-137-3 (Vervuert)

Depósito Legal: NA-359 2001

Maquetación: OK Diseño, S. L.  
Impreso en España por Digitalia, Pol. Ind. Mutilva Baja (Navarra). Tel.: 948 15 25 60  
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

A Olga Gugliotta,  
tan cerca del Bien, tan lejos del Mal,  
que ha puesto los *Números*,  
en este mundo de *Letras...*,  
tan lejos del Bien, tan cerca del Mal...



L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée; et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement; mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine [...]. C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle.

MOLIÈRE, *Dom Juan*, 1665 [V, 2]

Entfliehe dem Entstandnen!

Johann Wolfgang von GOETHE, *Faust*, 1832 [II, 6276]

— El nihilista es un hombre que no se doblega ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio como artículo de fe, por grande que sea el respeto que se dé a este principio.

— Y qué, ¿eso está bien? —interrumpió Pável.

— Según para quién, tiito. Para unos es muy bueno y para otros resulta muy malo.

Ivan TURGUIÉNEV, *Padres e hijos*, 1862 [V]

Es kommt in der ganzen Entwicklung der Moral keine Wahrheit vor: alle Begriffs-Elemente, mit denen gearbeitet wird, sind Fiktionen, alle Psychologica, an die man sich hält, sind Fälschungen; alle Formen der Logik, welche man in dies Reich der Lüge einschleppt, sind Sophismen. Was die Moral-Philosophen selbst auszeichnet: das ist die vollkommene Absenz jeder Sauerkeit, jeder Selbst-Zucht des Intellekts: sie halten "schöne Gefühle" für Argumente: ihr "geschwellter Busen" dünkt ihnen der Blasebalg der Gottheit... Die Moral-Philosophie ist die scabreuse Partie in der Geschichte des Geistes. Das erste große Beispiel: unter dem Namen der Moral, als Patronat der Moral ein underhörter Unfug ausgeübt, thatsächlich eine *décadence* in jeder Hinsicht.

Friedrich NIETZSCHE  
*Nachgelassene Fragmente*, Frühjahr 1888 [14, § 115]

Se preparan hechos en los que la honradez será un estorbo.

Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Lope de Aguirre*, 1941 [I, 3]



# ÍNDICE

PREFACIO.....	13
1. INTRODUCCIÓN	
1.1. El concepto de nihilismo.....	17
1.2. Nihilismo y literatura.....	20
1.3. El problema hermenéutico de una interpretación nihilista de la literatura.....	36
2. TRAGEDIA, COMEDIA Y CANON EN <i>LA CELESTINA</i>	
2.1. Preliminares.....	41
2.2. La experiencia trágica.....	42
2.3. Lo cómico y la comedia.....	52
2.4. El canon y la preceptiva.....	60
3. EL PERSONAJE NIHILISTA Y <i>LA CELESTINA</i>	
3.1. Atributos literarios del personaje nihilista.....	65
3.2. El lenguaje del personaje nihilista.....	68
3.3. El discurso subversivo del personaje nihilista: la desmitificación.....	76
3.4. El nihilismo de Celestina.....	82
4. EL PERSONAJE NIHILISTA Y LA TRADICIÓN TEATRAL EUROPEA	
4.1. Preliminares.....	93
4.2. La recuperación de la <i>Weltliteratur</i> .....	95
4.3. El bulero y la Comadre de Bath en <i>The Canterbury Tales</i> de G. Chaucer.....	110
4.4. El teatro cervantino: <i>La Numancia</i> y <i>La Gran Sultana</i> .....	117
4.5. La tragedia de Shakespeare: <i>King Lear</i> y <i>Timon of Athens</i> .....	124
4.6. La comedia de Molière: <i>Dom Juan</i> y <i>Le Misanthrope</i> .....	134
4.7. Fausto, Goethe y Mefistófeles.....	152
4.8. La poética de la experiencia trágica en <i>Woyzeck</i> de G. Büchner. Hacia el nihilismo del teatro contemporáneo.....	167
4.9. El personaje nihilista en los dramas de G. Torrente Ballester.....	182
4.10. El nihilismo de Samuel Beckett: <i>Acte sans paroles</i> y <i>Breath</i> .....	187
BIBLIOGRAFÍA	
Bibliografía literaria.....	197
Bibliografía metodológica.....	198



## PREFACIO

Quien está acostumbrado al mal busca, donde quiera que sea, algo que dañar. En un determinado momento de la relación entre Fausto y Mefistófeles, este último dice al sabio doctor que la verdad es el peor de todos los recursos (*Wahrheit..., der schlechteste Behelf*). Sin duda tenía razón: el diablo —admitámoslo— sabe lo que dice; sobre todo, sabe *por qué* lo dice.

Este libro está dedicado precisamente a algunos de los personajes más diabólicos, perversos o simplemente malvados, de la literatura dramática europea. "Lo peor de cada casa...", diríamos con palabras sencillas. El rasgo común que se ha pretendido identificar y explicar en cada uno de ellos ha sido su discurso nihilista, es decir, la expresión lingüística y literaria que los convierte, con frecuencia desde una estética propia de la experiencia trágica, en construcciones formal y funcionalmente negadoras de cualquier orden o realidad trascendente.

El lector observará que este libro tiene cinco capítulos o partes. La primera, a modo de introducción, trata de delimitar el concepto de nihilismo en relación con el discurso filosófico y el discurso literario. Los capítulos dos y tres se refieren esencialmente a *La Celestina*, de Rojas, una de las pocas obras de la literatura española que ofrece referentes nihilistas. El apartado cuarto abandona sensiblemente la hispanística para adentrarse en el ámbito de la literatura europea, en lo concerniente a determinadas obras teatrales de autores más o menos relevantes en la configuración moderna y contemporánea del personaje nihilista: Chaucer, Shakespeare, Molière, Büchner, Goethe, Beckett... Finalmente, el epígrafe quinto da cuenta de la bibliografía literaria y metodológica.

De nuestro trabajo se desprenden algunas convicciones que el lector, si tiene paciencia y buena voluntad, podrá ir comprobando y discutiendo consigo mismo a lo largo de la lectura. En primer lugar, se observa que en el teatro español apenas hay personajes ni discursos nihilistas: quien los pretenda habrá de ir a buscarlos a otras literaturas europeas. Por otra parte, se

advierte que el personaje nihilista incurre casi siempre en una forma de conducta moralmente proscrita, pero que pese a todo lleva hasta sus últimas consecuencias, a veces con éxito, otras sin razón, otras incluso contra ella. El personaje nihilista constituye en este sentido la conciencia poética de una heterodoxia, de una provocación moral, expresada durante siglos por la literatura de Occidente, y no sin causas que la hagan comprensible.

Las características observadas permiten confirmar que el drama —sólo desde el Renacimiento— ofrecerá frente a otros géneros literarios el mejor formato para la expresión del discurso (*lexis*) y la acción (*fábula*) del personaje nihilista, al menos hasta la renovación de la novela y las formas narrativas de la literatura del siglo xx.

El teatro europeo occidental tiene su origen en el teatro griego clásico, concretamente en la tragedia, como forma dramática que subraya la dimensión luctuosa de la vida humana. Este teatro que magnifica y humilla al hombre, que se burla de él tanto como de sus más nobles cualidades e impulsos, ha sido con frecuencia enemigo de la moral —desde que la moral existe, por supuesto—, lo que equivale a afirmar que los moralistas también han sido convictos enemigos del teatro. Y el teatro se ha defendido; y los moralistas también. Filosofías y religiones han tratado repetidas veces de desautorizar el teatro, de exterminarlo incluso, sustituyéndolo por doctrinas que pretenden fundar una humanidad armónica, no conflictiva. No debe sorprendernos, pues, que el teatro, nacido del mito y de la religión, acabe desembocando en el nihilismo, negación absoluta de toda moralidad y de toda realidad trascendente. ¿Acaso estamos ante una suerte de admonición o execración del drama frente a los imperativos de la moralidad?

La expresión formal del nihilismo evoluciona visiblemente en la literatura europea: desde la construcción de personajes cuyo referente verbal y funcional es un comportamiento que niega cualquier forma de alteridad o de diferencia, hasta la reproducción, mediante signos literarios diversos, de un mundo esencialmente nihilista, en el que incluso lenguaje y personaje quedan desamparados, excluidos, anulados.

Siempre quedará pendiente, no obstante, a los ojos de los justos —en este caso de los puristas—, un problema hermenéutico, y es el que atañe a la justificación de una interpretación nihilista de la literatura anterior a la Ilustración y el Romanticismo europeos. En este sentido, al lado de las interpretaciones posibles, el lector hallará los hechos literarios, obstinados como las palabras mismas que les dan forma objetiva. Y el lector, que es sabio, y por tanto indulgente, sabrá juzgar la pertinencia de cada interpretación. ¿Acaso no ha existido desde siempre una vaga idea acerca de la nada, sugerida por el discurso literario antes que por ningún otro, y que sin embargo sólo en la Edad Contemporánea, en la libertad de una experiencia trágica no manipulada por dioses terribles —sino por seres humanos aún peores—, posterior a la Ilustración e incluso al Romanticismo, recibe por vez primera un nom-

bre propio que desde Nietzsche conocemos como *nihilismo*? Quizá todo es justificable, aunque nada lo sea de cualquier manera.

Bochum, 25 de julio de 2000  
Jesús G. Maestro

Quiero agradecer, muy de corazón, la ayuda ofrecida (y recibida) por los profesores Gero Arnscheidt, Tadeusz Kowzan, Felipe B. Pedraza, José María Pozuelo, Maria Grazia Profeti, Fernando Romo y Manfred Tietz en la elaboración de estas páginas. El orden alfabético no altera el sincero y gran afecto que unánimemente les profeso, y del que aquí deseo dejar constancia.



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. EL CONCEPTO DE NIHILISMO

Nihilismo es todo aquello que de alguna manera puede identificarse con la *negación* de una *realidad trascendente*, con frecuencia de orden moral o epistemológico. Nos adentramos de este modo en un discurso de negación cuyo deseo es el de combatir la existencia de realidades absolutas. Dos son los objetivos fundamentales de este imperativo de negación: la ética y el conocimiento humanos, es decir, el comportamiento moral del hombre y sus posibilidades de interpretación.

No cabe duda de que la negación, en sus causas y en sus fines, de cualquier forma de orden moral que sirva de referencia o fundamento a la vida del ser humano proporciona también la liberación de determinados obstáculos que, de reconocerse como existentes, impedirían el desarrollo de ciertas formas de conducta. Si no hay valores moralmente objetivos, capaces de distinguir el bien del mal, cualquier acción humana puede justificarse desde la legitimidad inmanente del impulso personal que la genera.

Esto explica que la mayoría de los personajes nihilistas de la literatura europea hayan hecho de su vida literaria un obstinado ejercicio de maldad y subversión. Si el nihilista niega el conocimiento, lo hace ante todo para confundir la interpretación del bien y del mal, es decir, para negar las posibilidades de un conocimiento moral de los actos humanos, y legitimar de este modo, inmanentemente, su propia forma de conducta. La maldad sólo puede justificarse, pues, en la negación de la ética, en la confusión de los fundamentos del bien y del mal. Tales son los principios del nihilismo —morales y epistemológicos—, cuyas consecuencias, no obstante, resultan formalmente mucho más imprevisibles y complejas. Si metafísicamente no se reconoce la existencia de ninguna lógica ni fundamento en la causalidad, desarrollo y finalidad de las acciones y formas de conducta humanas, el único resultado posible será la negación de la vida y de sus posibilidades de comprensión

causal y evolución lógica. Nihilismo es, en suma, negación absoluta de referentes posibles, cuyo límite es la disolución del ser en la nada.

Conviene distinguir en este sentido entre la idea y su realización, es decir, entre la idea o noción de nihilismo y las diferentes formas de expresión que este concepto ha podido adquirir en diversos momentos, a través de diferentes géneros de escritura, entre los cuales se hallan, como más sobresalientes, el *discurso literario* y el *discurso filosófico*.

La idea o concepto de nihilismo se ha expresado, tanto en la literatura como en la filosofía, a través de formas diversas que, no obstante, conservan entre sí una evidente homogeneidad, y cuya consideración panorámica facilita sin duda su interpretación.

Con frecuencia el nihilismo se ha expresado como una visión o concepción del mundo determinada por un *pesimismo* o escepticismo radicales. En otros casos, el nihilismo se ha manifestado a través de una percepción *aniquilacionista* del género humano, orientada en última instancia a consumir una pretensión apocalíptica del mundo físico, en el que finalmente todo ha de ser destruido, porque nada vale la pena<sup>1</sup>. También ha sido frecuente hallar determinadas formas de conducta que encuentran en el nihilismo su fundamento único y final, como es el caso de la *misanropía* más extrema, desde la que se pretende la negación del prójimo, o incluso el exterminio de la alteridad humana, la clausura, en definitiva, de cualquier forma de vida que no sea asimilable a la propia identidad. Muchos protagonistas shakespearianos, como Timón de Atenas, el propio Coriolano, y especialmente Edmundo en la tragedia *King Lear*, se han identificado, más o menos intensamente, en algún momento de su trayectoria literaria, con formas de conducta próximas a las que aquí apuntamos.

<sup>1</sup> Un ejemplo célebre de esta concepción de nihilismo, como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo cuarto de este libro, es el que representa Mefistófeles en el *Faust* de Goethe. Interpretaciones semejantes ofrecerá el nihilismo ruso del último tercio del siglo XIX. Así, Bakunin consideraba que toda forma de creación sólo era posible a partir de una previa destrucción absoluta. Dimitri Ivanovitch Pissarév (1840-1868) dejó escrito que "todo lo que pueda romperse, hay que romperlo; lo que aguante el golpe, será bueno; lo que estalle, será bueno sólo para la basura. En todo caso, hay que dar golpes a derecha y a izquierda: de ello no puede resultar nada malo" (tomamos la cita de J. Ferrater Mora, 1979: 289). De 1862 es la novela de Iván Turguiéniev *Padres e hijos*, en la que leemos, en el diálogo que enfrenta al joven e inteligente Evgueni Bazárov con el viejo y frustrado Pável Kirsanov: "Actuamos en virtud de aquello que consideramos útil —replicó Bazárov—. En los tiempos actuales lo más útil es la negación, por eso negamos [...]. Y yo le daré a usted la razón —añadió levantándose— cuando me muestre al menos una sola institución en nuestra vida actual, familiar o social, que no merezca un completo y total rechazo" (I. Turguiéniev, 1862/1990: 97-102). Dos años más tarde, en *Memorias del subsuelo* [1864], F. Dostoievski escribirá: "Estoy seguro de que el hombre no renunciará jamás al verdadero sufrimiento, es decir, a la destrucción y al caos" (F. Dostoievski, 1864/1998:53).

Desde el punto de vista de la razón práctica, el nihilismo adquiere importantes implicaciones en el ámbito de la ética, cuyas repercusiones más inmediatas se manifiestan en la sociología, la ideología y la crítica de valores o axiología. Las implicaciones políticas y religiosas de este planteamiento se han puesto en evidencia muchas veces a lo largo de los dos últimos siglos, especialmente a través de corrientes como el *anarquismo* y el *ateísmo*. En el terreno de la ética, el nihilismo ha propugnado siempre la negación absoluta de todo orden moral vigente, desde la desvalorización, la desmitificación o simplemente la deconstrucción de fundamentos sociales, políticos o religiosos.

En nuestra modernidad más inmediata —y así lo hace constar la literatura contemporánea—, el nihilismo ha tomado a menudo como forma de expresión la ignorancia más indolente: el ser humano responde desde la insensibilidad, la indiferencia o la impasibilidad a la mayoría de los estímulos que proceden de sus circunstancias culturales y sociales más cercanas. La falta de perspectivas vitales satisfactorias en el trabajo, la familia (cuando existe) o el grupo social (sindicato, gremio, empresa, partido político, credo religioso, secta...); la superficialidad de las sociedades tecnológicamente más avanzadas, que desemboca con frecuencia en la soledad, el silencio, el abandono o el aislamiento del ser humano —en medio de la multitud—; la inutilidad de muchos de los conocimientos adquiridos a lo largo de las distintas instituciones educativas —desde las enseñanzas básicas hasta las universitarias— por las que debe transitar la infancia y juventud de una persona; el inanimismo y la alienación que caracterizan buena parte de las acciones humanas contemporáneas, sumidas en labores mecánicas e irreflexivas, de un ritmo tan inalterable como indolente, así como la impotencia y la abulia (cuando no incompetencia) de los estados y sociedades modernos en la solución de problemas decisivos para el futuro de la Humanidad, como la masificación, el terrorismo o la contaminación, han conseguido que, en medio de una intensa ansiedad y una excitada y artificial euforia sociales, la experiencia cotidiana de la vida del hombre degenera en condiciones extremas de insensibilidad e impasibilidad. Desde la minusvaloración o incluso la negación del conocimiento, la convivencia, o el orden moral posible, el siglo xx ha asistido, en muchos casos indolentemente, a la tolerancia de la ignorancia, de la violencia, o simplemente de la arbitrariedad más injusta, como una experiencia habitual e incluso inocente. He aquí las condiciones más adecuadas para hablar de la experiencia inconsciente de un sinsentido: se ignora el significado de un mundo sin dioses, es decir, de una vida sin responsabilidades trascendentes.

En este sentido, podría hablarse de “expresiones negativas de la existencia”, que se manifestarían a través de diversas limitaciones humanas, como la abulia, la impotencia o la incompetencia, formas de conducta que en definitiva representan respectivamente la negación de la *voluntad* de ser y de

actuar, la anulación de *posibilidades* que permiten al individuo vivir en condiciones de desarrollo o progreso, y la limitación del *conocimiento* humano en cualquiera de sus ámbitos o disciplinas. El ejercicio de la Voluntad (Schopenhauer) y del Poder (Nietzsche), en relación con las posibilidades del conocimiento desinteresado (Aristóteles) y del conocimiento desde el sujeto (Kant), constituye la expresión más rotundamente contraria a cualquier forma o manifestación de nihilismo contemporáneo, y a la inversa: no hay condiciones humanamente más adecuadas a una concepción nihilista del mundo que aquellas en las que dominan la anulación de la voluntad (abulia), la inoperancia de las facultades humanas que han de actuar en la resolución de problemas urgentes (impotencia), y la ignorancia de los conocimientos necesarios al progreso humano en un momento decisivo de su desarrollo (incompetencia).

Al menos pueden reducirse a dos las realizaciones principales del nihilismo. En primer lugar, es posible hablar de una interpretación epistemológica y metafísica del nihilismo, desde la cual se proclama la inexistencia de causas primeras y finales en relación con la vida humana, que en última instancia carecería por completo de sentido trascendente, o al menos de un sentido trascendente comprensible; desde esta perspectiva, cualquier realidad metafísica sería considerada siempre como una vana ficción. En segundo lugar, el nihilismo también ha admitido una realización ética y social muy relevante, desde la que se propugna el rechazo y la negación de todo orden moral trascendente al individuo, así como de toda causalidad o finalidad ética, social o política en la organización de un estado o comunidad humana; en consecuencia, no se admite la posibilidad de identificar criterios esencialmente válidos en un orden moral vigente, lo que induciría al rechazo o negación de toda institución ética; no sería posible, pues, hablar de valores morales como valores objetivos. En este sentido, el nihilismo se configura ante todo como el predicado de una negación cuya intención social y epistemológica destruye, antes que referentes u objetos (reales o imaginarios), los *juicios* o interpretaciones que fundamentan tales *referentes*.

## 1.2. NIHILISMO Y LITERATURA

El nihilismo se ha manifestado en la literatura preferentemente bajo la modalidad de la experiencia trágica, con frecuencia se ha objetivado formalmente en discursos poéticos y narrativos de esta naturaleza, y sobre todo en espectáculos teatrales en los que la tragedia desempeña un papel fundamental.

La experiencia trágica de la Edad Contemporánea sitúa al sujeto protagonista en un espacio cuya nota más destacada es la ausencia de referentes,

reales o imaginarios, de cualquier forma de orden moral trascendente. Ante la imposibilidad de reconocer hechos, referencias o síntomas que justifiquen la existencia de un fundamento primigenio, de una causalidad primera, en la conformación del orden moral, cualquier referente de esa hipotética ordenación se disipa y se destruye, y en consecuencia no es posible identificar ningún sentido en la finalidad de los actos y voluntades humanas. En ausencia de causas primeras, ninguna causalidad posee coherencia o sentido específicos. Así es como sobreviene el nihilismo en una de las formas estéticas que, como la tragedia, estuvo determinada en sus orígenes por las realidades que podríamos imaginar más alejadas de la idea del vacío o de la nada: el ritual mítico y la experiencia religiosa.

El teatro griego es un discurso intermediario entre el mito<sup>2</sup> y el ritual<sup>3</sup> por una parte, y la literatura dramática por otra. En las formas primitivas y originarias del teatro griego se observan al menos dos características principales: la ausencia de un repertorio, y la presencia de caracteres rituales recurrentes y estables. Originariamente, las formas teatrales pretendían presentar y explicar la vida humana a través de modelos o prototipos relativamente codificados (dioses, héroes, hipóstasis), que expresaban problemas públicos, sociales, políticos. La representación de atributos o impulsos individuales no

<sup>2</sup> El mito en Grecia se convierte en tema de literatura y de enseñanza: se manifiesta en la épica, la lírica y el teatro, permite explicar el significado de la vida humana, y estimula la creación literaria y la configuración de un pensamiento. La otra forma de enseñanza, además del mito, era para los griegos la *parénesis*, es decir, las máximas. El mito griego es ante todo expresión de un mito antropomórfico. En las culturas orientales, los personajes heroicos, que sufren, mueren, resucitan —como Osiris entre los egipcios— eran dioses. En Grecia, salvo excepciones, quien sufre y muere es el hombre, el ser humano que a través de determinados hechos adquiere un estatuto heroico. Para los griegos, el dios es inmortal, y por tanto no conoce el sufrimiento, e incluso si se implica en una acción trágica será para proporcionar ventura a su protagonista humano, como sucede en tantos episodios de la *Iliada*. Los mitos griegos adoptan, pues, una expresión completamente humana o antropomórfica —salvo pequeñas excepciones en dioses inferiores—, y en esto se diferencian de los cultos orientales, cuyos dioses con frecuencia disponían de atributos físicos propios de animales, como cabezas de perro o gato. Desde el punto de vista mítico, la aportación esencial de los griegos a la cultura europea ha sido la codificación del mito en torno al ser humano como protagonista y al hecho heroico como tema. El mito griego es un mito humano, no divino; y es un mito heroico, no cotidiano. La épica circunscribía la expresión mítica a los hechos de lucha. El teatro, sobre todo la tragedia, tenderá a hacerlo hacia las nefastas consecuencias del exceso o *hybris*.

<sup>3</sup> La fiesta es el impulso del que emana la expresión del mito y la celebración de sus rituales (F. Rodríguez Adrados, 1972). La fiesta es una forma de vida en la que no se desarrollan incidencias propias de la vida normal; instituye un tiempo y un espacio diferentes, incluso también unas normas particulares de conducta. Todo lo que la vida corriente limita o incluso reprime puede estar permitido en la *fiesta* —risa, dolor, sexo, temor...—, donde se desarrollan los impulsos humanos más personales, expresivos y libres. En la *fiesta* la vida es algo *fabuloso* y *teatral*. La libertad pública y la libertad interior coinciden: hay una comunidad humana inexistente en otros contextos.

tenía lugar, y los problemas personales no se planteaban, de modo que tampoco interesaba la libertad formal en la representación del lenguaje, la música, la indumentaria, etc., que resultaban habitualmente codificados bajo la expresión de máscaras, cantos tradicionales o formas poéticas reconocidas. El teatro griego partió de todas estas convenciones y fue progresivamente modificándolas, mediante la innovación, la desritualización y la modernidad<sup>4</sup>.

El teatro europeo moderno se representará en un mundo sin dioses, con frecuencia sin héroes, e incluso sin modelos humanos definitivos, pero a pesar de todo los temas fundamentales de la vida del hombre seguirán siendo intensamente explorados. Pese a ser un teatro que nace de la religión existente en la Grecia clásica, basada en el mito y el ritual, y desposeída del estatus normativo característico de las tradiciones judía, islámica y cristiana, el teatro europeo ha evolucionado hacia la desmitologización de sus formas y sus temas. ¿Cómo y por qué se produce este fenómeno?

El teatro contemporáneo no trata temas relacionados con el mito: más bien ha experimentado una desmitificación. Por otra parte, su representación no está circunscrita ni a un espacio o lugar sagrado, ni a un tiempo o un período festivo de celebración ritual. El teatro ha abandonado sus antiguas formas rituales (música, danza, cantos corales), y ha experimentado un alejamiento de lo sagrado, mediante la negación del mito, la introducción de temas y personajes de la vida corriente, y la creación de prototipos anti-heroicos.

La desmitologización, o disolución del discurso mítico, se ha manifestado en la historia de la humanidad desde épocas muy tempranas. En este sentido, sería posible reconocer al menos tres grandes períodos de desmitologización en la cultura europea.

El primero de estos momentos correspondería, ya en el siglo V antes de Cristo, al primer moralismo griego, que comienza con Hesíodo y prosigue con Arquíloco, Esquilo, el pensamiento socrático y la obra platónica, así como con otros filósofos como Jenofonte y Heráclito. El moralismo pagano reducirá el comportamiento humano a dos formas principales de conducta: el bien y el mal. Evidentemente, con la llegada de los moralistas llegaron tam-

<sup>4</sup> Entre los elementos religiosos y rituales de la tradición en que se inscribe el teatro griego puede reconocerse la indumentaria de los héroes (coturno, máscaras, falos en la comedia); la escena que se llena de dioses, de seres teriomorfos como los sátiros y los coros animalescos de la comedia; la música heredada de las antiguas danzas religiosas, así como los coros formados por personas del mismo sexo o de la misma edad; el teatro como celebración oficial, organizada por el estado; un público formado por todos los miembros de la ciudad, todo el pueblo de Atenas; el teatro como lección transmitida a través de un ejemplo de implicaciones míticas; la presencia de temas estrechamente vinculados con los impulsos vitales más humanos (justicia, opresión, relación con los dioses, los sexos, las generaciones, las instituciones humanas...); las celebraciones corales, miméticas y dialógicas, próximas en cierto modo a las que siglos atrás habían dado origen a la lírica, etc.

bién los problemas. El moralismo introduce explicaciones racionales de la vida humana, se convierte en un enemigo de la interpretación mítica y acabará exigiendo al ser humano un comportamiento normativo en el que el mito y el teatro resultan inconvenientes<sup>5</sup>.

Una segunda corriente de desmitologización surge inicialmente con el cristianismo. La desmitologización moralista cristiana desacredita el mito como forma de conducta moral, y por supuesto desautoriza esencialmente el mito pagano como forma de explicación de la vida humana. El cristianismo sólo reconocerá valores morales, y considerará ante todo que sólo una experiencia, la del pecado, puede impedir al hombre el acceso a una vida trascendente. Desde este contexto, heredero de una tradición hebrea, se exige al ser humano una conducta moralmente normativa y escrupulosamente sancionadora. Sin embargo, el mito reaparecerá, debidamente cristianizado, en la Europa del Renacimiento como un complemento y una expresión de la historia sagrada, la teología y la leyenda cristiana.

El cristianismo nació en el seno de una tradición popular judía que no disponía, ni deseaba, ninguna experiencia del teatro. El moralismo hebreo, como más tarde el moralismo cristiano, educa al hombre para rogar constantemente el favor divino en beneficio de la vida, una vida sin duda religiosamente custodiada<sup>6</sup>. La religión de la que nació el teatro griego no fue una religión como la cristiana, es decir, normativa —que tiene con el teatro una relación muy limitada—, sino completamente popular, lúdica incluso, y abierta a la vida humana en momentos esenciales de su expresión pasio-

<sup>5</sup> Los escritos morales contra el teatro comienzan con Platón, quien en varios fragmentos de su *República* (377 c ss., 597 e ss.) proscribía radicalmente las formas dramáticas, basándose en dos argumentos: en primer lugar, por su expresión mimética, que aleja doblemente al ser humano de su acercamiento a la verdad; en segundo lugar, porque presenta modelos moralmente débiles, al tratarse de un espectáculo que ante todo pretende intensificar las pasiones, en lugar de atemperarlas. Sólo en las *Leyes* (800 d) Platón parece suavizar levemente esta actitud.

<sup>6</sup> "La visión moralista del cristianismo desaprobaba los géneros que realmente estaban vivos: el mimo y la pantomima [...]. En principio, hubo una oposición frontal a lo que quedaba del teatro. La habría habido igualmente, sin duda, frente a la tragedia, que representaba el espectáculo del dolor humano que el cristianismo quería curar con la esperanza de la otra vida; pero la tragedia ya no existía. La habría habido frente a la comedia aristofánica (no comprendida, en realidad, hasta el siglo XIX) e incluso frente a su continuadora, pero ya no existían. La oposición fue, principalmente, frente al mimo y frente a todos los restos de las festividades populares. Así ya en Tertuliano, así en el canon del III Concilio de Toledo (586 d. C.) que dice que debe exterminarse la costumbre de los bailes y los cantos en las iglesias. Así en las *Partidas* (I, tít. VI, 34) que estatuyen que los sacerdotes no deben representar farsas burlescas en las iglesias, ni permitirles dentro, ni asistir a las que hagan otros. Durante mucho tiempo hubo una gran desconfianza respecto al teatro [...]. La Iglesia temía al teatro, que creaba un ambiente de expectación y fiesta y tendía a introducir motivos profanos. A reconstruir la unidad de la vida humana, como en Grecia y Roma, donde diversos géneros acompañaban a la tragedia y aun tendían a fundirse con ella" (F. Rodríguez Adrados, 1999: 70-71 y 73).

nal. La nueva cultura que surge en Europa a finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento irá descubriendo, muy paulatinamente, en el teatro —griego, latino y románico—, un medio de expresión dotado de un amplio repertorio de vitalidad y espontaneidad humanas. No obstante, pese a contar el teatro con frecuencia con un apoyo social mayoritario, el control de las instituciones religiosas será cada vez más intenso, y la representación de los espectáculos acabará cediendo al cabo a los imperativos eclesiásticos en casi toda la Europa de la Edad Moderna, sobre todo en la España de la segunda mitad del siglo xvii, donde en poco menos de un siglo asistimos al nacimiento y desaparición de un "nuevo arte" de hacer comedias, cuyas fórmulas no eran precisamente las de una sociedad abierta a la Ilustración.

Una tercera corriente de desmitologización la encontramos en el siglo xx. Surge esencialmente de una cultura laica, y se manifiesta sobre todo a través del discurso literario. Su principal forma de expresión es la *desmitificación*, es decir, la expresión de una devaluación esencial en la percepción de los mitos clásicos de la cultura europea. Los moralismos socrático y cristiano habían disuelto completamente las estructuras y los discursos míticos a los que se enfrentaba su propio pensamiento; no trataban de *desmitificar* el mito, sino de evitarlo, desautorizarlo o aniquilarlo. Sin embargo, la desmitificación que se manifiesta a lo largo de buena parte de la literatura europea del siglo xx necesita el mito clásico para desnudarlo, para desposeerlo cotidianamente de sus atributos heroicos y superiores; necesita del mito tradicional para devaluarlo, en una palabra, para *existencializarlo*, para dotarlo de una existencia contemporánea.

Así se explica en las literaturas de nuestro tiempo esa suerte de descrédito de las excelencias sociales, de la magnificación del sujeto, heredada de las culturas clásicas, como un ser superior, demasiado perfecto en su virtud o en su corrupción, en sus deseos de individualismo o en sus impulsos de seducción. La desmitificación deroga excelencias humanas, echa por tierra prestigios ancestrales, desenmascara fielmente toda una serie de creencias en modelos ideales de virtud o inteligencia, de poder, piedad o tolerancia. El mito, en su origen, no estaba humanizado como lo estaba el ser humano. Y hoy más que nunca la literatura y el teatro insisten en que el héroe no es de una pieza, sino que se trata de algo humano, demasiado humano. En este contexto, el poeta de la Edad Contemporánea encuentra cada vez más posibilidades literarias para exponer ante el público la pervivencia del mito como una realidad existencialmente humana. El mito (clásico) se existencializa, pues, cuando el héroe (contemporáneo) se humaniza.

Toda desmitificación conlleva un descrédito del referente, una desautorización del ser empírico al que remite literariamente el personaje mítico<sup>7</sup>. La

<sup>7</sup> Una de las características míticas del héroe es su exclusión de todo lazo social o familiar en algún momento de su vida. El héroe carece de atributos existenciales, de condiciones particulares de vida, de circunstancias vitales que lo vinculen a necesidades humanas inme-

desmitificación trata de poner al descubierto los impulsos genuinos de la acción que enmascara toda fábula heroica, en la que el personaje protagonista, con todos sus atributos y cualidades, se imponía como realidad indiscutible. La desmitificación constituye con frecuencia un discurso disolvente, reaccionario, crítico, cuyo límite es sin duda el nihilismo (Dostoievski) o el juego (Torrente Ballester). Naturalmente la desmitificación admite grados de intensidad, desde el descrédito de los prestigios humanos hasta la negación de cualesquiera valores y principios morales, metafísicos o epistemológicos. Indudablemente, hemos de admitir que el relato mítico ha contribuido decisivamente a confirmar un determinado orden moral y político, que con frecuencia constituía la principal fuente de fortaleza en la solidaridad social de un grupo humano. Si el mito ratifica y sacraliza las instituciones humanas, desde los derechos de propiedad hasta la magia, la desmitificación introduce la desacralización y del desprestigio de todo cuanto existe, reduciéndolo a una vanidosa mixtificación mundana de la vida social e individual.

Nacido de las antiguas religiones, el teatro ha disuelto todos sus primitivos referentes míticos en la vida cotidiana de todos los días. El mito es sin duda la esencia de un mundo radicalmente opuesto a cualquier forma de nihilismo. La vigencia del mito y de su celebración ritual ratifica la pervivencia de una sociedad que se afirma en la creencia de sus valores imaginarios y poéticos, sobre los que fundamenta la legitimidad de una determinada realidad trascendente. Nada más alejado del nihilismo, pues, que el origen helénico del teatro europeo. Piénsese, por ejemplo, que el coro del teatro griego nunca abandona al personaje; coexiste estrechamente con él en una intensa relación emocional, para acompañarle como héroe (Teseo en las *Oscoforias*), para auxiliarle en la invocación a un dios (*himnos cléticos*), o para honrar la memoria de un héroe muerto (*treno*). El personaje protagonista tiene su origen, en cierto modo, en una suerte de primer coreuta que alcanza una independencia verbal y espacial, para desarrollar una acción privilegiada y convertirse de este modo en un personaje de grandeza heroica. El héroe no es separable del coro, es decir, del *kosmos*, síntesis de un universo inconcebible sin la palabra y el

diatas. Por el contrario, el héroe desmitificado se caracteriza porque todas las cualidades que necesita para su éxito o fracaso son cualidades existenciales, íntimamente ligadas a problemas personales de subsistencia cotidiana, familiar, social. Las acciones heroicas transcurren narrativamente en un mundo ficcional de episodios y acontecimientos sobrenaturales. Se objetivan de este modo ideas populares relativas a fenómenos naturales o históricos, en los que es posible identificar los fundamentos de una ideología, una cultura o una civilización. El antihéroe, por el contrario, se caracteriza sobre todo por estar obligado a vencer dificultades exclusivamente naturales, ordinarias, existenciales, es decir, propias de la complejidad de la vida humana contemporánea, en las que el hombre se ve inmerso en una sociedad que le supera en todos los órdenes (administración, política, cultura, economía, ideologías, credos religiosos, problemas laborales, etc.) y en medio de la cual le resulta francamente difícil reconocerse como persona.

canto, sin el *logos* y la *armonía*. Sin embargo, el teatro moderno, sobre todo en la Edad Contemporánea, presentará personajes que se encuentran separados de todo, personajes sumidos en la soledad y el silencio. El personaje que huye por vez primera de su prójimo, negándose a la sociedad, no sólo se convierte en el primer misántropo, sino también en el primer ejecutor de un discurso formal y funcionalmente nihilista cuyo límite es la negación absoluta de cuanto ha sido llamado a la existencia.

En consecuencia, si en sus orígenes más genuinos el teatro fue la expresión humana más radicalmente alejada de cualquier forma de nihilismo, ¿cómo se explica entonces que, con el paso del tiempo —y antes incluso que en otros géneros—, las formas dramáticas expresen, de modo más o menos intenso, rasgos propios de un discurso nihilista? ¿Es acaso el drama un género literario y una forma de espectáculo especialmente sensible a las posibilidades expresivas, de afirmación o de negación, de un mundo metafísico, de una realidad trascendente? ¿Cómo justificar la evolución de una tradición teatral que, nacida esencialmente del mito y del ritual, alcanza en el siglo XX formulaciones como las de Samuel Becket en obras como *Breath* o *Actes sans paroles*, donde la inferencia metafísica y el sentido trágico de la experiencia humana consisten precisamente en la negación de toda realidad trascendente? ¿Acaso puede admitirse que si el triunfo de la moralidad socrática, primero, y cristiana, después, destruye el genuino origen mítico del teatro, es porque, en cierto modo, desde esa particular forma de concebir la moralidad se habían previsto también determinadas condiciones y posibilidades de nihilismo?

En realidad, como reconocen la mayor parte de los estudiosos, la idea de la nada no desempeñó en la filosofía griega ningún papel esencialmente relevante, pues el pensamiento griego —como señaló Xavier Zubiri— es ante todo “una filosofía desde el ser”. No obstante, esto no significa que no sea posible hablar de la idea de la nada como un concepto que, a través de diversas formas, sí fue efectivamente planteado por algunos pensadores de la Grecia clásica, si bien ninguno de los textos aducidos puede en absoluto llevarnos a pensar en sus autores como precursores del nihilismo moderno. Cuando en la filosofía griega se plantea el problema de la nada, el concepto suscita con frecuencia reflexiones que se sitúan, no siempre con claridad definitiva, entre los ámbitos de la lógica de la filosofía y el ejercicio de la argumentación retórica. En Gorgias y en Pirrón, por ejemplo, podría hablarse de “nihilismo”, pero sólo en términos muy concretos y puntuales, y exclusivamente a propósito de la negación de la posibilidad de existencia de algo permanente o esencial dentro de la multiplicidad o el cambio<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> “Ciertos filósofos (como Gorgias) sostuvieron que nada existe, que si algo existe es incognoscible y que si es cognoscible es inexpresable, pero no sabemos aún si se tratara de tesis filosóficas o de ejercicios retóricos. Otros mantuvieron que solamente puede hablarse con sentido del ser, ya que, como afirmaba Parménides (y los eleatas), sólo el ser es, y el no

En su obra *De rerum natura*, Lucrecio no sólo describe el funcionamiento de la naturaleza y sus leyes causales, sino que pretende sobre todo desmitificar el poder de una realidad trascendente al ser humano, y *negar* en consecuencia la intervención de los dioses en la vida del hombre, liberando de este modo al individuo de cualquier temor metafísico hacia la divinidad. La obra de Lucrecio no es en absoluto nihilista desde la perspectiva de una naturaleza cuyo funcionamiento responde causalmente a una finalidad vitalista y regeneradora. Sin embargo, no cabe duda de que la negación de toda intervención divina en el curso de los asuntos y voluntades humanas no era, ni en el paganismo romano del siglo I a. C., ni en la latinidad cristiana, y aún menos en los siglos de la Reforma y Contrarreforma religiosas, una negación banal. No cabe hablar tampoco de nihilismo epistemológico, pues *De rerum natura* constituye ante todo una larga reflexión que describe y comprende la lógica y las causalidades que rigen los procesos de la naturaleza, pero sí es indudable que la consecuencia que se deriva de tal reflexión desemboca en una forma terrible de negación: aquella que desmitifica y destruye cualquier tipo de creencia religiosa o supersticiosa, al identificar Lucrecio estas actividades humanas con un discurso científicamente insostenible y retóricamente fabuloso. He aquí la formulación de uno de los principios fundamentales de esta obra.

Jamás cosa alguna se engendró de la nada, por obra divina. Pues ésta es la razón del temor que a todos los mortales esclaviza, que ven acaecer en la tierra y en el cielo muchos fenómenos cuyas causas no pueden comprender en modo alguno, e imaginan que son obra de un poder divino. Así, una vez persuadidos de que nada puede crearse de la nada, podremos descubrir mejor lo que buscamos: de dónde puede ser creada cada cosa y cómo todo sucede sin intervención de los dioses<sup>9</sup>.

Como más tarde ha de escribir Petrarca, y poco después el propio Fernando de Rojas a partir de las fuentes petrarquistas, Natura es "madre de todo"<sup>10</sup>. El conocimiento de la naturaleza, de sus leyes y causas, se convierte

ser no es; a diferencia de Gorgias se declara aquí que el no ser no se puede ni conocer ni siquiera enunciar. Ello implica en ciertos casos (como sucedió entre los megáricos) que solamente se admitieran como proposiciones que poseían sentido aquéllas que se referían a algo existente; las proposiciones sobre lo que no es no son, propiamente hablando, proposiciones" (J. Ferrater Mora, 1999: 595).

<sup>9</sup> Cfr. T. Lucrecio Caro, *De rerum natura / De la naturaleza*, Barcelona, Bosh, 1985, págs. 88-89. Edición bilingüe, con introducción y notas de Eduard Valenti Fiol, revisadas por José Ignacio Ciruelo Borge: "Nullam rem e nilo gigni diuinitus umquam. / Quippe ita formido mortalibus continet omnis, / quod multa in terris fieri caeloque tuentur / quorum operum causas nulla ratione uidere / possunt ac fieri diuino numine rentur. / Quas ob res ubi uiderimus nil posse creari / de nilo, tum quod sequimur iam rectius inde / perspiciemus, et unde queat res quae creari / et quo quaeque modo fiant opera sine diuom" (I, 150-158).

<sup>10</sup> Cfr. Lucrecio, *op. cit.*, I, 56; pág. 80: "La Naturaleza crea los seres" (*unde omnis natura creet res...*)

en la única alternativa sería en lo que se refiere al conocimiento humano, con el fin de superar los equívocos y las fábulas que, de fundamento religioso o supersticioso, amedrentan a las personas: "Este terror, pues, y estas tinieblas del espíritu, necesario es que las disipen, no los rayos del sol ni los lúcidos dardos del día, sino la contemplación de la Naturaleza y la ciencia"<sup>11</sup>.

El pensamiento de Lucrecio insiste constantemente en dos postulados fundamentales: ni el mundo ha sido creado por los dioses, ni en el curso y procesos de la vida humana interviene realidad metafísica alguna: "Imaginar que los dioses lo han dispuesto todo en interés de los hombres —escrib—, es desviarse, parece, en todos los puntos muy lejos de la verdadera doctrina [...]. El mundo no ha sido creado para nosotros por obra divina [...]"<sup>12</sup>. Si te has penetrado bien de estas verdades —prosigue más adelante—, al punto la Naturaleza se te parecerá libre, exenta de soberbios tiranos, obrando por sí sola, espontáneamente, sin participación de los dioses"<sup>13</sup>. Es

<sup>11</sup> Cfr. Lucrecio, *op. cit.*, I, 146-148; págs. 86-87: "Hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest / non radii solis neque lucida tela diei / discutiant, sed naturae species ratioque". Hemos visto que Lucrecio se declara partidario del principio *ex nihilo nihil fit* (vs. 150-210). Este principio, racionalmente inatacable, es objeto de una interpretación sensiblemente diferente por la tradición religiosa judía y por la teología y filosofía cristianas, desde las que se considera que cuanto existe ha sido creado de la nada por la mediación de un poderoso dios (*ex nihilo fit ens creatum*). Según este principio, de la nada nada adviene, pues aceptar lo contrario supondría negar el principio de causalidad y rechazar cualquier forma de interpretación basada en esta lógica de la percepción, en favor de la superstición y el engaño. Del mismo modo Lucrecio sostiene que nada de cuanto existe en la naturaleza puede desaparecer definitivamente, pues la naturaleza transforma sus elementos, pero jamás los destruye. Ambos razonamientos son paralelos, y responden a un mismo principio: desde el punto de vista de la causalidad y el materialismo de los procesos naturales nada puede surgir de la nada y nada puede disolverse en la nada. Todos los procesos naturales responden a una causalidad mecánica y a una finalidad igualmente precisa. Resulta evidente que no es posible atribuir a Lucrecio ninguna actitud nihilista desde el punto de vista del orden natural, pues toda su obra constituye una explicación causal del mismo. Algo bien distinto sucederá respecto a las intervenciones de los dioses en el curso de la vida humana, que Lucrecio negará constantemente, apoyándose en el dinamismo de la naturaleza y en su legalidad inmanente. De este modo, una aparición *ex nihilo* o una aniquilación absoluta sólo pueden explicarse como algo milagroso, es decir, fabuloso: "La Naturaleza disuelve cada cosa en sus elementos, pero no la aniquila. Pues si algo existiera que fuera mortal en todas sus partes, perecerían de repente las cosas, arrebatadas a nuestra vista" (cfr. Lucrecio, *op. cit.*, I, 215-218; págs. 92-93: "Huc accedit uti quicque in sua corpora rursum / dissoluat natura neque ad nilum interemat res. / Nam si quid mortale <e> cunctis partibus esset, / ex oculis res quaeque repente erepta periret"). Para Lucrecio la nada absoluta sólo podría sobrevenir si la naturaleza dejara de existir, es decir, de *funcionar*, lo que el autor considera una experiencia materialmente imposible.

<sup>12</sup> Cfr. Lucrecio, *op. cit.*, II, 174-176 y 180-181; págs. 170-171: "Quorum omnia causa / constituisse deos cum fingunt, omnibu' rebus / magno opere a uera lapsi ratione uidentur / ... / nequaquam nobis diuinitus esse creatam naturam mundi".

<sup>13</sup> Cfr. Lucrecio, *op. cit.*, II, 1090-1093, págs. 230-231: "Quae bene cognita si teneas, natura uideatur / libera continuo dominis priuata superbis / ipsa sua per se sponte omnia dis agere experts".

ésta una reflexión antiteológica, que atribuye el origen vital del mundo a las propiedades de la materia, y niega en consecuencia cualquier forma de intervención sobrenatural, metafísica o divina<sup>14</sup>.

En este contexto epicureísta, la idea de la muerte está completamente desposeída de sentido trágico. Se trataría simplemente del cese de las funciones materiales del organismo humano, una suerte de "dispersión" —que no aniquilación— de la materia que lo constituye.

Nada es, pues, la muerte, y en nada nos afecta [...]. Debe pensarse, en efecto, que la muerte significa mucho menos aún para nosotros, si puede haber un menos de lo que evidentemente no es nada. Pues a la muerte sigue un mayor desorden y dispersión de la materia; y nadie, despertando, se levanta, una vez le ha alcanzado la fría interrupción de la vida<sup>15</sup>.

No hay una valoración moral que sancione dramáticamente el fin de la vida del hombre sobre la tierra, pues todo forma parte de un proceso natural, mecánico, material, inmutable en sus procesos lógicos y causales, dentro de los cuales el nacimiento y la muerte de los seres humanos ocupan el lugar necesario en las atribuciones de la naturaleza. No hay motivo para consideraciones trágicas, porque no hay razones para interpretar la vida como una experiencia trágica, sino simplemente como un hecho material, causal y lógico, determinado físicamente por un nacimiento, un desarrollo y un cese, que no son, al fin y al cabo, sino una sucesión inalterable de transformaciones orgánicas. No se desprende, pues, de la obra de Lucrecio —acaso las páginas finales, dedicadas a la descripción de la peste, constituyan una excepción— una expresión del sentido trágico de la vida humana. Tampoco se concibe la vida del hombre como una experiencia absurda o sin sentido, pues mientras el ser vive, cumple con un cometido y una finalidad orgánica, tal como los procesos naturales lo disponen. No cabe hablar en absoluto de nihilismo existencial, ni mucho menos, lo cual es sin duda una reflexión romántica y contemporánea, sino de procesos naturales, determinados por las propiedades de la materia, y dentro de los cuales la vida del hombre es un elemen-

<sup>14</sup> Así explica Lucrecio la *génesis* de la vida: "Sobre todo, siendo este mundo una creación natural: los mismos átomos, chocando entre sí espontáneamente y al azar, después de haberse unido de mil maneras en encuentros casuales, vanos y estériles, acertaron por fin algunos a agregarse de modo que dieran para siempre origen a estos grandes cuerpos, tierra, mar, cielo y raza de seres vivientes", cfr. Lucrecio, *op. cit.*, II, 1058-1063, págs. 228-229: "Cum praesertim hic sit natura factus, et ipsa / sponte sua forte offensando semina rerum / multimodis temere incassum frustra que coacta / tandem coluerunt ea quae coniecta repente / magnarum rerum fierent exordia semper, / terrai maris et caeli generisque animantum".

<sup>15</sup> Cfr. Lucrecio, *op. cit.*, II, 830 y III, 926-930, págs. 228-229 y 304-305: "Nil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum / ... / Multo igitur mortem minus ad nos esse putandumst, / si minus esse potest quam quod nil esse uidemus; / maior enim turbae disiectus materiai / consequitur leto nec quisquam expergitus extat, / frigida quem semel est uitai pausa secuta".

to más: el único orden inmutable es el orden natural, nunca antes el orden moral.

Un discurso de desmitificación domina en suma toda la obra de Lucrecio<sup>16</sup>. Hay en su escritura una rotunda desacralización del Hades o Aqueronte, es decir, del Infierno —si seguimos la nomenclatura cristiana—, como lugar metafísicamente destinado a las penalidades de ultratumba<sup>17</sup>. En conclusión, el epicureísmo de la obra desemboca en una manifiesta indolencia e indiferencia hacia cualquier forma de realidad metafísica, hasta el punto de que el autor, Lucrecio, muestra su incomprensión más rotunda ante cualquier expresión humana de agradecimiento o culto a los dioses.

Decir, por otra parte, que en interés de los hombres quisieron los dioses crear esta esplendorosa naturaleza del mundo; que por tal razón es justo alabarlos como una meritoria obra divina y creerlo eterno e inmortal; que este mundo, edificado por antiguo designio de los dioses en favor de la raza humana y fundado en la eternidad, es sacrílego quererlo conmovido de sus cimientos por fuerza alguna, o atacarlo de palabra y subvertir el universo entero desde sus bases; imaginar unas cosas y otras del mismo tenor es, Memmio, pura locura<sup>18</sup>.

En la literatura clásica de influencia estoica y epicúrea son frecuentes las aseveraciones que descartan para el ser humano una vida ultraterrena. En *Las Troyanas* de Séneca, el estásimo primero (vs. 371-408) reproduce una expresiva intervención del coro, que desconfía de la autenticidad de la aparición del alma de Aquiles, y niega toda forma de existencia más allá de la muerte. Es especialmente relevante el contenido de los últimos versos.

<sup>16</sup> Pese a la dedicatoria inicial que hace a la diosa Venus, y que una lectura posterior convierte en expresión irónica, *De rerum natura* remite constantemente a la desmitificación de los dioses y de cualesquiera fuerzas o referentes metafísicos, desde las penalidades del infierno hasta las grandes concepciones mitológicas sobre el origen del mundo y de los mismos dioses, pues “todo esto, por bello y bien ideado que sea, está, sin embargo, muy lejos de la verdad” (cfr. Lucrecio, *op. cit.*, II, 644-645; págs. 200-201: “Quae bene et eximie quamuis dispoa ferantur, / longe sunt tamen a uera ratione repulsa”).

<sup>17</sup> “Y ciertamente, las cosas, cualesquiera que sean, que dicen haber en el profundo Aqueronte, las hallamos todas en la vida [...]. Cerbero también y las Furias y la privación de luz y el Tártaro vomitando horriblas llamas por sus fauces, ni existen en sitio alguno ni existir pueden en verdad” (cfr. Lucrecio, *op. cit.*, III, 978-979 y 1011-1013; págs. 306-307 y 308-309: “Atque ea nimirum quaecumque Acherunte profundo / prodita sunt esse, in vita sunt omnia nobis / ... / Cerberus et Furiae iam uero et lucis egestas, / Tartarus horriferos eructans fucibus aestus, / qui neque sunt usquam nec possunt esse profecto”).

<sup>18</sup> Cfr. Lucrecio, *op. cit.*, III, 156-165; págs. 424-425: “Dicere porro hominum causa uoluisse parare / praeclaram mundi naturam propteraeque / adlaudabile opus diuom laudare decere / aeternumque putare atque inmortalis futurum, / nec fas esse, deum quod sit ratione uetusta / gentibus humanis fundatum perpetuo aeuo, / sollicitare suis ulla ui ex sedibus umquam / nec uerbis uexare et ab imo euertere summa, / cetera de genere hoc adfingere et addere, Memmi, / desuperest”).

Tras la muerte nada hay y la misma muerte no es nada,  
 es la meta final de una veloz carrera:  
 que dejen de esperar los ambiciosos y de temer los que están angustiados,  
 el tiempo nos devora en su avidez, y el caos.  
 La muerte es una sola, ataca al cuerpo  
 y no perdona al alma: el Ténaro y el reino  
 sometido a un señor inapelable y Cérbero,  
 el guardián que custodia el umbral infranqueable,  
 son huesos dichos, palabras sin sentido,  
 fábulas semejantes a una pesadilla.  
 ¿Quieres saber en dónde vas a yacer después que te hayas muerto?  
 En donde yace lo que no ha nacido<sup>19</sup>.

Pese a todas estas consideraciones, que emanan de la cultura clásica, el nihilismo, como sistema de pensamiento, experimenta un desarrollo que se sitúa inequívocamente en el discurso filosófico y literario de la Edad Contemporánea<sup>20</sup>.

Las primeras manifestaciones del nihilismo, como corriente de pensamiento contemporáneo, se desarrollan en la Rusia de mediados del siglo XIX, sobre todo entre 1860 y 1870, en círculos intelectuales frecuentados por figuras como Dobroliubov, Thernychewski y Pisarev. Estos autores desarrollan un pensamiento muy determinado por la sociología, la psicología y la religión, orientado precisamente hacia la renovación de las estructuras científicas que harían posible la construcción de una nueva sociedad. El contexto científico y cultural en el que desarrollan sus planteamientos está caracterizado por la presencia de un pesimismo metafísico evidente, que es consecuencia de los excesos y decepciones derivados de las filosofías positivistas, de naturaleza comtiana, a los que se añade, a lo largo del siglo XIX, el escepticismo ya existente frente a los valores tradicionales del orden estético, moral y teológico. Surge de este modo una corriente de pensamiento de raíces románticas, basada en la supremacía del individualismo y próxima a una percepción anarquista del mundo, que se orienta, en suma, a la destrucción de la idea de Estado y a la negación de sus fundamentos políticos y morales. Se afirma en este sentido la inexistencia de una finalidad en las acciones huma-

<sup>19</sup> Séneca, *Las Troyanas*, en *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1987, vol. I, vs. 397-408, pág. 207 (1ª ed., 1ª reimpr.). Traducciones, introducciones y notas por Jesús Luque Moreno.

<sup>20</sup> Diferentes autores han coincidido en afirmar que el término *nihilismo*, en un sentido epistemológicamente moderno, fue utilizado por vez primera por William Hamilton, en sus *Lectures on Metaphysics*, al designar con él la negación de una realidad sustancial. Las corrientes filosóficas de la Edad Contemporánea han hablado de "nihilismo epistemológico" a la hora de interpretar el pensamiento de Hamilton, y no han soslayado la evidente relación que puede establecerse entre la postura del pensador inglés y las aseveraciones de Gorgias y Pirrón acerca de un escepticismo epistemológico, según el cual "nada existe", pues si algo existiera no se podría conocer, y aunque fuera cognoscible, resultaría inexplicable, inexpressable o incommunicable.

nas, y la ausencia, por consiguiente, de toda causalidad o lógica en el desarrollo de cualesquiera actos o proyectos previstos por el individuo. No hay un sentido final que justifique o sancione el comportamiento y las formas de la conducta social. No existe, ni en sus causas ni en sus fines, ningún orden moral que sirva de fundamento o referencia a la vida del hombre. "Si Dios no existe —dirá Dostoievski— todo está permitido". La novela de Ivan Turguéniev *Padres e hijos* (1862) participa de esta corriente de pensamiento, próxima al nihilismo ruso, y la anticipa intensamente a través del joven Evguie-ni Bazárov, al discutir la autoridad del antiguo régimen como único fundamento posible del orden moral.

A comienzos del siglo XIX, A. Schopenhauer había considerado que toda existencia expresa y refleja un impulso irracional e incesante de voluntad. Advertía además que en la vida todo es lucha, y de forma particular en la vida humana, donde los momentos de enfrentamiento y sufrimiento oscilan entre el dolor del deseo, por ausencia o carencia, y el dolor de la inanidad o inacción, por aburrimiento o satisfacción de las necesidades. En consecuencia, la voluntad se interpreta como causa de egoísmo y agresión humana, y la vida, sometida inevitablemente a los impulsos de la voluntad, se convierte en un "error", en un "castigo o expiación"<sup>21</sup>.

Años después F. Nietzsche expresará la idea de nihilismo de forma muy clara en el célebre fragmento 125 de *Die fröhliche Wissenschaft* [*La gaya ciencia*] (1892), texto que toma como punto de partida el concepto de la *ausencia* —ausencia total de causas primeras en el orden moral—, de modo que la metafísica no será en adelante más que una mera ficción, una ausencia in-

<sup>21</sup> "Kein Wille: keine Vorstellung, keine Welt. Vor uns bleibt allerdings nur das Nichts. Aber das, was sich gegen dieses Zerfließen ins Nichts sträubt, unsere Natur, ist ja eben nur der Wille zum Leben, der wir selbst sind, wie er unsere Welt ist. Daß wir so sehr das Nichts verabscheuen, ist nichts weiter als ein anderer Ausdruck davon, daß wir so sehr das Leben wollen und nichts sind als dieser Wille und nichts kennen als eben ihn [...]. Dennoch ist diese Betrachtung die einzige, welche uns dauernd trösten kann, wann wir einerseits unheilbares Leiden und endlosen Jammer als der Erscheinung des Willens, der Welt, wesentlich erkannt haben und andererseits bei aufgehobenem Willen die Welt zerfließen sehen und nur das leere Nichts vor uns behalten" (cfr. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819], en *Sämtliche Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, vol. 1, págs. 557-558; Libro IV, §71). Trad. esp. en *El mundo como voluntad y como representación*, Barcelona, Orbis, 1985, vol. 1, págs. 214-215: "Sin voluntad no hay representación, ni universo. Entonces, indudablemente, no queda ante nosotros más que la nada. Mas no olvidemos que lo que se rebela en nosotros contra semejante aniquilamiento es la Naturaleza, que no es otra cosa que la voluntad de vivir, esencia del hombre y del universo. Este horror de la nada no es más que una manera diferente de expresar que queremos con ardor la vida, que no somos ni conocemos más que la voluntad de vivir [...]. La única perspectiva que puede consolarnos lentamente, cuando nos hallamos convencidos de que el inexorable dolor y la infinita miseria son la esencia de este fenómeno de la voluntad que llamamos mundo, es ver al mundo desvanecerse, quedando sólo ante nosotros la nada, cuando la voluntad ha llegado a suprimirse a sí misma".

sondable y absoluta de razones finales, que cercenan cualquier posibilidad social o individual de interpretar la conducta humana.

DER TOLLE MENSCH. Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage eine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: "Ich suche Gott! Ich suche Gott!" — Da dort gerade Viele von Denen zusammen standen, welche nicht an Gott glaubten, so erregte er ein grosses Gelächter. Ist er denn verloren gegangen? sagte der Eine. Hat er sich verlaufen wie ein Kind? sagte der Andere. Oder hält er sich versteckt? Fürchtet er sich vor uns? Ist er zu Schiff gegangen? ausgewandert? — so schriegen und lachten sie durcheinander. Der tolle Mensch sprang mitten unter sie und durchbohrte sie mit seinen Blicken. "Wohin ist Gott? rief er, ich will es euch sagen! Wir haben ihn getödtet, — ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir diess gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Giebt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? Hören wir noch Nichts von dem Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? — auch Götter verwesen! Gott ist tod! Gott bleibt tod! Und wir haben ihn getödtet! [...]. Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Grüfte und Grabmäler Gottes sind?"<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882, 1887<sup>2</sup>], en *Sämtliche Werke*, III, München - Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag Gruyter, 1988, págs. 482-483. Trad. esp. de Luis Jiménez Moreno, *El Gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, págs. 155-156: EL HOMBRE LOCO. ¿No habéis oído hablar de aquel hombre loco que, con una linterna encendida, en la claridad del mediodía, iba corriendo por la plaza y gritaba: "busco a Dios"? Y ¿que precisamente arrancó una gran carcajada de los que allí estaban reunidos y no creían en Dios? ¿Es que se ha perdido?, decía uno. ¿Se ha extraviado como un niño?, decía otro, o ¿es que se ha escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Ha emigrado?, así gritaban riendo unos con otros. El hombre loco saltó en medio de ellos y los taladró con su mirada. "¿Adónde se ha ido?", exclamó, "voy a decíroslo. *Lo hemos matado nosotros*. Vosotros y yo. Todos somos sus asesinos, pero ¿cómo hemos hecho esto? ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Quién nos ha dado una esponja capaz de borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho para desprender esta tierra del sol? ¿Hacia adónde se mueve ahora? ¿Hacia adónde nos movemos nosotros, apartándonos de todos los soles? ¿No nos precipitamos continuamente?, ¿hacia atrás, adelante, a un lado y a todas partes? ¿Existe todavía para nosotros un arriba y un abajo?, ¿no vamos errantes como a través de una nada infinita?, ¿no nos absorbe el espacio vacío?, ¿no hace más frío? ¿No viene la noche para siempre, más y más noche? ¿No se han de encender linternas a mediodía? ¿No oímos todavía nada del rumor de los enterradores que han enterrado a Dios? ¿No olemos todavía nada de la corrupción divina? También los dioses se corrompen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios está muerto!, y inosotros lo hemos matado! [...]. ¿Qué son, pues, estas iglesias ya, sino las sepulturas y los monumentos funerarios de Dios?"

La ausencia de un Dios en el mundo real tiene como consecuencia la disolución inevitable de todo cuanto se hacía depender de Él en la organización moral, social o política, de la vida humana. La alienación del hombre moderno consiste en la ignorancia de la ausencia. En este sentido, a propósito del pensamiento nietzscheano, y de la interpretación de nuestra sociedad actual, se advierte que "la modernidad es la época del nihilismo, la época en la que lo real deviene fábula. Puede caracterizarse como época del fragmento y el simulacro en la medida en que ambos aparecen como residuos de una totalidad desvanecida por ausencia de referentes de sentido" (A. Ortiz-Osés, 1986: 576).

El pensamiento de Nietzsche pretende confirmar la inquietud que emana de las palabras del Dios veterotestamentario, quien consideraba el conocimiento humano como una seria amenaza de su poder divino. Inmortalidad y conocimiento humanos constituyen en cierto modo una alternativa a la existencia y el dominio de los dioses (*Génesis*, 3, 22), tal como pretenden demostrar los mitos de la caja pandórica y de la expulsión del bíblico Paraíso Terrenal.

La filosofía de Nietzsche constituye una suerte de disolución de los principales programas filosóficos de su época, los de la Ilustración y el Romanticismo, que a lo largo del siglo XIX concluyen una larga serie de frágiles transformaciones. El discurso de Nietzsche reconoce el fracaso de la razón ilustrada en su pretensión de explicar y orientar la experiencia humana, cada vez más compleja, lo que desemboca inevitablemente en el pesimismo de fines del siglo XIX. La acción racional, orientada a dominar y transformar la naturaleza, se manifiesta ahora en forma de frutos inesperados, que el marxismo teórico tratará de explicar como la dominación y la transformación del ser humano bajo el peso de un mundo técnico, mecanizado y materialista<sup>23</sup>.

Nietzsche percibe la ausencia de los antiguos dioses y su incapacidad para sustituir las terribles realidades de un universo en el que el ser humano no tiene especiales privilegios. Es la era de la desmitificación. Las pretensiones edificantes de los grandes sistemas de pensamiento, como el hegeliano, resultan agriamente desenmascaradas por Nietzsche: la experiencia se torna incierta, así como sus posibilidades de interpretación racional. Se produce una reificación o fosilización de los diferentes órdenes morales, y la experiencia humana se sorprende a sí misma en ausencia de todos sus fundamentos metafísicos tradicionales, de modo que apenas conserva una vaga imagen de sus referentes originarios, primigenios, que han sido reducidos a distintas formas positivas de representación.

<sup>23</sup> En su obra póstuma *La voluntad de poder* (*Der Wille zur Macht*, 1901), Nietzsche se refiere a lo que él mismo llama "nihilismo europeo", expresión con la que designa el estado final de un desarrollo histórico sin salida, que caracteriza a la civilización europea de finales del siglo XIX. El cristianismo y la modernidad han imbuido a Europa una moral y una metafísica que han hecho perder a sus pueblos los auténticos valores de fuerza, espontaneidad y vitalidad que habían poseído originariamente, en favor de otros valores identificados con la razón, la humildad, la técnica, la equidad...

El pensamiento de la tragedia, con toda su sabiduría trágica (*tragische Weisheit*), no tiene ahora como finalidad exorcizar el temor o conjurar la piedad que provoca la vivencia de un hecho trágico, pues no se trata ya de asimilar en la catarsis el furor de tales experiencias, ni se pretende tampoco la armonía de las antinomias, sino su exhibición, su expresión radical e irresoluble: su denuncia. La tragedia mayor del hombre no es "haber nacido", sino vivir sin causas trascendentes. El destino de la naturaleza y los seres humanos está determinado trágicamente, desde el momento en que no se perciben fundamentos causales o finales capaces de ordenar la existencia humana de un modo coherente, estable o definitivo. El único fundamento posible es el nihilismo.

La irracionalidad de lo real es, para Nietzsche, un hecho. La naturaleza, el mundo real, se rige a través de procesos en absoluto racionales: no hay orden lógico posible, no hay causas fundamentales, no hay valores finales objetivos. La irracionalidad de cuanto existe puede afrontarse mediante la potenciación de sus fuerzas inmanentes. Nietzsche desarrolla de este modo una auténtica fenomenología de la conciencia nihilista; su pensamiento no es simplemente la formulación de una negación, sino más bien la descripción fenomenológica de sus consecuencias. Se desemboca así en la destrucción de toda teología y ordenación moral del mundo, en el nihilismo, como naturaleza viva sin fundamento (*Abgrund*). Sólo prevalece una *nada* estoica y fabulosa. *La gaya ciencia* constituye en este sentido un discurso que derrota todos los prestigios humanos en su crítica de la mixtificación del mundo, en su disolución de las utopías tradicionalmente más necesarias, y en su negación sin redención de todas las ilusiones e ideales del hombre contemporáneo. El nihilismo es el único destino, y por tanto la única verdad<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Las ideas nihilistas de Nietzsche han sido recogidas por pensadores posteriores, como M. Heidegger, G. Bataille, E. M. Cioran y J. P. Sartre, y han sido objeto de interpretaciones que tienden a considerar desde diferentes puntos de vista la *destrucción* de la metafísica tradicional, lo que ha conducido a reflexionar sobre la "aniquilación", "descomposición" o "destrucción" de casi todos sus fundamentos en la organización de la vida moderna. Las filosofías antiguas, apoyándose con frecuencia en la metafísica, y muy al contrario que el existencialismo moderno, habían tratado de explicar la esencia del ser como una realidad lógica e incluso matemática, y habían pretendido inútilmente, a partir de este planteamiento, deducir de la esencia del ser humano su existencia. La metafísica antigua estimaba inadecuadas para acceder al conocimiento esencial del ser todas las cualidades relativas a la *duración* y la *existencia*, por considerarlas contingentes. En el siglo xx, numerosas corrientes de pensamiento han defendido que toda forma de Existencia constituye en sí misma un obstáculo, una objeción, una resistencia, ante cualquier actitud o intención nihilista. Sin embargo, si toda forma de Existencia humana (Heidegger) es *objeto* de una "duración" (Bergson), cuyo final o cese es la muerte, esa misma Existencia es además *sujeto* de una "angustia" (Kierkegaard), cuya experiencia determina la interpretación de la propia existencia del sujeto a lo largo del tiempo. Heidegger, por su parte, advierte que la nada no es algo que pueda entenderse o considerarse como una experiencia posible, sino como aquello que posibilita el *no* y la negación de la existencia, y que en consecuencia constituye su principal forma de amenaza. Esta percepción existencial de la nada se realiza, según Heidegger, a tra-

### 1.3. EL PROBLEMA HERMENÉUTICO DE UNA INTERPRETACIÓN NIHILISTA DE LA LITERATURA

Concluamos esta introducción con una breve reflexión metodológica, relativa a un problema hermenéutico que no debemos eludir: el de la posibilidad de una interpretación nihilista de la literatura *anterior* a la Ilustración y el Romanticismo.

Sin duda es posible analizar, de forma metodológicamente coherente, el sentido que autores modernos han conferido en sus obras a un sentimiento de nihilismo o de vacío existencial, tan característico por ejemplo en la concepción del personaje literario del siglo xx. Otra cuestión muy distinta es pretender una interpretación análoga en las literaturas clásicas de la Edad Moderna. Sin duda no es un asunto menor el que aquí planteamos. ¿Es posible hermenéuticamente una interpretación nihilista de la literatura escrita con anterioridad a la configuración moderna del concepto de nihilismo? ¿Es metodológicamente coherente el uso de ideas contemporáneas para explicar el *sentido* de textos originariamente anteriores al desarrollo de tales ideas? Pues quizá todo dependa del modo de hacerlo, aunque sin duda alguna semejantes interrogantes exigen una consideración. Como hemos dicho anteriormente, acaso todo sea justificable, pero desde luego nada lo es de cualquier modo.

Podríamos preguntarnos en primer lugar si es científicamente legítimo hablar de nihilismo con anterioridad a Nietzsche. También podríamos interrogarnos hasta qué punto es posible hablar de una lectura existencialista de *La Celestina*. Y de seguir por este camino también tendríamos que considerar en qué medida la lectura de los dramas históricos de Goethe, por ejemplo, puede influir en cualquiera de nosotros a la hora de releer las tragedias shakespearianas, o los autos calderonianos, así como la influencia que éstos a su vez pueden provocarnos en las condiciones de recepción de cualesquiera otros autores y textos anteriores a ellos. En todo caso, es un hecho cierto que investigadores como Michael Allen Gillespie y Esperanza Gurza se han ocupado, respectivamente, de interpretar el *Nihilism before Nietzsche*<sup>25</sup> y el existencialismo<sup>26</sup> de los personajes de *La Celestina*, ejemplos que pueden proponerse —entre otros varios— por venir más al caso con el tema del presente libro.

Por otro lado, son numerosos los autores que se han ocupado de reflexionar acerca de la fiabilidad de la investigación histórica, al advertir que

vés de la *angustia*. Vid. a este respecto el opúsculo de M. Heidegger sobre el nihilismo (1929), así como las célebres páginas de *Ser y tiempo* (1927) —comentadas recientemente por Priscila N. Cohn en su trabajo sobre la filosofía de Heidegger titulado *A través de la nada—*, y su escrito *Sobre la cuestión del ser* (*Zur Seinsfrage*, 1955).

<sup>25</sup> Cfr. la edición de este libro en Chicago, University of Chicago Press, 1996.

<sup>26</sup> Cfr. su *Lectura existencialista de 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1977.

cuanto más nos alejamos en el tiempo de los objetos y acontecimientos que estudiamos, menos seguros resultan nuestros conocimientos. En este sentido, estudiosos como D. Fokkema consideran que "la investigación histórica se funda en gran parte en aproximaciones y el único consuelo que puede tener el historiador es el de determinar el grado de aproximación de estas aproximaciones, en otras palabras, el de establecer una certidumbre progresiva" (D. Fokkema, 1989/1993: 394). En efecto, la investigación científica de los fenómenos culturales trata de subsanar las posibles deficiencias de sus procesos interpretativos. Al menos dos posturas u orientaciones de la investigación histórica plantan cara al arduo problema hermenéutico. Por un lado, se encuentran los denominados *presentistas*, que, apoyados en presupuestos del pensamiento idealista, consideran que el investigador está condicionado por los conocimientos adquiridos desde el presente y no le es posible sobrepasar los límites de su saber actual para reconocer y comprender las normas y valores del pasado. Según esta teoría, no sería posible reconocerse en los acontecimientos de la historia, porque exploramos el pasado con medios lingüísticos y conceptuales modernos, lo que impide al lector contemporáneo comprender y asimilar en sí misma la experiencia histórica como tal (Erich Auerbach, Rene Wellek y Austin Warren...) Por otro lado, los *historicistas*, apoyados en presupuestos epistemológicos que sirven de base a criterios positivistas, están seguros de ser capaces de reconstruir los juicios de valor de una determinada época. Evitan construir réplicas de las condiciones y modos actuales de pensamiento a partir de documentos históricos (que según los historicistas es lo que hacen los presentistas). Tratan de demostrar, en suma, cómo ha sido posible, en otros momentos de la civilización humana, pensar y sentir de modo diferente de como se hace en la actualidad (Cunningham)<sup>27</sup>.

El pensamiento de H. G. Gadamer (1960) ha tratado de demostrar cómo la interpretación hermenéutica se apoya en los fenómenos históricos (obras transmitidas), y hasta qué punto su conocimiento está determinado por el efecto de éstos en la historia (*Wirkungsgeschichte*). La teoría hermenéutica de H. G. Gadamer (1960) y la estética de la recepción de H. R. Jauss (1977) consideran que en la lectura de un texto convergen siempre las interpretaciones precedentes depositadas en la tradición histórica. La conciencia histórica

<sup>27</sup> Autores como Ankersmit han insistido en que, históricamente, el pasado se manifiesta por medio de entidades que no forman parte y que no remiten incluso a los fenómenos actuales o a los aspectos de estos fenómenos. Por su parte, investigadores como Eibl, Ibsch y Schram establecen una diferencia importante entre explicación (*erklären*), relación establecida entre los "hechos", por medio de hipótesis que muestran las regularidades entre ellos, y comprensión (*verstehen*), reconstrucción de las relaciones que un intérprete establece o ha establecido entre los "hechos", por medio de sus hipótesis sobre las regularidades, a fin de resolver un problema. Los fenómenos naturales se explican; los fenómenos culturales se explican y se comprenden.

efectual es un momento de la realización de la comprensión, es decir, una conciencia de la situación hermenéutica, que presenta en cada caso caracteres propios y hace prácticamente imposible un saber objetivo de ella, por lo que ser histórico significa no poder resolverse nunca totalmente en auto-transparencia<sup>28</sup>.

Es objeto de la hermenéutica todo lo que ya no está de manera inmediata en su mundo originario y ya no se expresa en él. El arte no es un mero objeto en la experiencia humana, y su comprensión implica siempre una mediación de la historia, que la hermenéutica puede abordar desde modelos interpretativos diferentes. Así es como la hermenéutica, como preceptiva de la comprensión e interpretación de textos, se convierte en una disciplina que dispone las normas que ha de seguir, en sus diferentes posibilidades de comprensión e interpretación, el conocimiento del *sentido* del discurso verbal en las obras de arte de la literatura escrita.

Todo lenguaje, toda forma de lenguaje, necesita ser interpretado. Se interpreta desde el ser, es decir, desde lo que se es, porque inevitablemente interpretamos desde lo que somos. La escritura carece habitualmente de referentes reales inmediatos, y podríamos decir que está desposeída de una realidad inmediatamente comprensible, desposeía incluso de una *identidad*; en consecuencia, ante la escritura sólo existe, junto a las normas de una in-

<sup>28</sup> La hermenéutica de F. Schleiermacher representa en cierto modo, al final del siglo XVIII, la culminación de un proyecto esencialmente humanista y filológico en el curso de una dilatada tradición precedente. Uno de los aspectos canónicos de la teoría de la interpretación de F. Schleiermacher se basa en la siguiente afirmación, subrayada recientemente de E. D. Hirsch (1972/1997: 140), según la cual, "todos los elementos de un texto dado que requieran una interpretación más detallada deben ser explicados y definidos exclusivamente a partir del dominio lingüístico común al autor y al público original" (cfr. F. Schleiermacher, *Hermeneutik*, en H. Kimmerle (ed.), Heidelberg, 1959, pág. 90). Desde este principio se rechaza todo valor científico en la interpretación alegórica de los textos, tan frecuente hasta la Ilustración europea en la exégesis cristiana, y queda justificado epistemológicamente el camino hacia una hermenéutica basada en el análisis objetivo del documento histórico y filológico. A lo largo del siglo XIX, la hermenéutica romántica tratará de prolongar la tradición humanista, vinculando la presencia del *autor* a las posibilidades de comprensión de la *escritura*, bajo la afirmación de que el sentido original (autorial) de un texto constituye siempre la base interpretativa más segura. Con la llegada del siglo XX, el pensamiento de M. Heidegger (1957) pone de manifiesto las dificultades del conocimiento humano para reconstruir con la exactitud deseada cualquier circunstancia histórica distante de nuestro tiempo o existencia presente. Todas las interpretaciones humanas son históricamente variables, lo que equivale a afirmar que la existencia histórica del hombre complica cualquier forma de conocimiento estable y seguro acerca de realidades precedentes. La reconstrucción exacta del pasado se considera imposible; el debate entre *historicistas* y *presentistas* alcanza una nueva formulación. Ideas de esta naturaleza alcanzarán gran repercusión y desarrollo en el pensamiento hermenéutico de H. G. Gadamer (1960), y desembocarán, de la mano de la lingüística, con la llegada de los formalismos y estructuralismos de la segunda mitad del siglo XX, en la denominada "muerte del autor" (R. Barthes, 1968).

terpretación posible, la experiencia personal, subjetiva, del lector. En efecto, entre el sujeto y la escritura se interponen numerosas experiencias: lecturas, vivencias, interpretaciones... Sin embargo, la relación —conjunción— entre experiencia y escritura resulta siempre conflictiva. La escritura tiene sus propias leyes, y ante ella la hermenéutica es una forma más de experiencia, esta vez en la distancia. En el lugar de las "cosas", en el lugar de la materia del mundo, sólo hay palabras, es decir, formas —de expresión humana— susceptibles de sentido.

No afirmaremos absolutamente que los textos a los que nos referiremos a continuación constituyan hoy, o en la época en que fueron escritos, obras literarias nihilistas, pero sí trataremos de justificar en algunos de ellos, allí donde el texto lo autorice, la posibilidad de interpretar, desde el saber y la perspectiva que nos brindan la literatura y la teoría literaria contemporáneas, una *lectura nihilista*.



## 2. TRAGEDIA, COMEDIA Y CANON EN LA CELESTINA

*Diese Völker machten mit der heroischen Epoche, welche ohne Zweifel die höchste ist, die erschungen werden kann, den Anfang; als sie in keiner menschlichen und bürgerlichen Tugend mehr Helden hatten, dichteten sie welche; als sie keine mehr dichten konnten, erfanden sie dafür die Regeln; als sie sich in den Regeln verwirrten, abstrahierten sie die Weltweisheit selbst; und als sie damit fertig waren, wurden sie schlecht...*

Heinrich von KLEIST  
*Betrachtungen über den Weltlauf, 1810<sup>1</sup>*

### 2.1. PRELIMINARES

La estética que amalgama formalmente los principios de la experiencia trágica y de la experiencia cómica es la estética que fundamenta los orígenes del teatro moderno. Esta forma estética jamás dispuso, durante la Edad Antigua, el Medioevo y el Renacimiento, de una poética de la literatura o del drama sobre la que justificar sus modos y procedimientos de composición, a diferencia del discurso trágico, considerado durante siglos como el prototipo de los principios generales de la interpretación poética y retórica de la literatura. Precisamente es esta modalidad estética, amalgama de experiencias trágicas y cómicas, y carente a fines del siglo xv de toda justificación en la teoría poética, la que utiliza Fernando de Rojas para expresar y fundamentar la esencia de *La Celestina*, primera obra literaria de la Edad Moderna europea en la que se plantean dramáticamente conflictos que ninguna poética de la literatura podría haber justificado, ni formal ni funcionalmente, desde los presupuestos entonces vigentes sobre los conceptos de tragedia, comedia y canon.

<sup>1</sup> Vid. en Helmut Sembdner (ed.), *Sämtliche Werke und Briefe* von Heinrich von Kleist, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962, vol. 2, pág. 327. Trad. esp. de Jorge Riechmann: "Consideraciones sobre el curso del mundo", en *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión, 1987, págs. 49-50: "Estos pueblos se estrenaron con la época heroica, que sin lugar a dudas es la más alta que puede alcanzarse; cuando ya no tenían héroes en ninguna virtud cívica ni humana, los inventaron como figuras artísticas; cuando ya no eran capaces de crear arte, inventaron las reglas para ello; cuando ya se hacían un lío con las reglas, abstraieron la sabiduría universal misma; y cuando hubieron cumplido lo anterior, se corrompieron por completo". Una primera versión de las ideas desarrolladas a continuación puede verse en nuestra introducción al volumen *Tragedia, comedia y canon*, citado en la bibliografía.

A continuación, trataremos de reflexionar precisamente sobre los conceptos de tragedia, comedia y canon en *La Celestina*, desde presupuestos actuales de la teoría de la literatura, con el fin de determinar, en el marco supeuestamente "canónico" de lo trágico y lo cómico, la construcción del *personaje nihilista*, es decir, del personaje que con sus palabras y acciones, con su lenguaje y sus obras, niega o destruye la validez y la legitimidad de un orden moral trascendente, desde el cual se exige y se afirma tanto la interpretación de sus discursos (*lexis*) como la justificación de sus formas de conducta (*fábula*).

## 2.2. LA EXPERIENCIA TRÁGICA

Todas las interpretaciones de lo trágico son insuficientes, y con frecuencia resultan conflictivas entre sí. El propio Fernando de Rojas, en el "Prólogo" de *La Celestina* recogido en la edición de Valencia de 1514<sup>2</sup>, reconocía la posibilidad de este conflicto de interpretaciones en la escritura literaria, de modo que a causa de las anotaciones hechas al texto de su "comedia" por diferentes impresores, y a raíz de los comentarios que el mismo autor declara haber recibido, justifica la denominación de *tragicomedia* con las siguientes palabras: "Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llaméla tragicomedia" (F. de Rojas, *La Celestina*, "Prólogo" de 1514)<sup>3</sup>.

Como sabemos, fue M. Menéndez Pelayo quien, en sus *Orígenes de la novela*, señaló que la primera referencia al concepto de "tragicomedia" en la literatura europea se registra en el prólogo al *Anfitrión* de Plauto: "Ya sé lo que os gustaría: haré una mezcla, una tragicomedia; no, es que hacer que sea todo el tiempo una comedia, viniendo reyes y dioses, la verdad, no me pare-

<sup>2</sup> Las primeras versiones de *La Celestina* presentan dieciséis actos, frente a las ediciones posteriores, al menos a 1502, que introducen cinco actos más desde el primitivo auto XIV, con las que se inicia la serie de las *tragicomedias*. El "Prólogo" de Rojas al que aquí nos referimos posiblemente fue redactado para versiones de *La Celestina* aparecidas en 1502, o incluso antes, en 1500. Vid. a este respecto, entre otros, M. Ferreccio Podestà (1965) y C. L. Penney (1954).

<sup>3</sup> Seguimos en las citas del texto de Fernando de Rojas la edición de D. S. Severin de *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1997 (pág. cit. 81); en adelante indicaremos sólo el número del auto correspondiente a la cita. En el momento de entregar a la imprenta este trabajo sigue en prensa la edición de *La Celestina* (Barcelona, Crítica) prologada y anotada por P. Botta, P. Díaz-Más, F. Lobera, C. Mota e I. Ruiz Arzálluz, con estudio preliminar de F. Rico, por lo que lamentablemente no hemos podido consultarla.

ce ni medio bien. Vamos a ver, como también hay un papel de esclavo, haré que sea una tragicomedia, como acabo de decir [...]. ¡Poned atención, que merecerá la pena el ver aquí a Júpiter y a Mercurio haciendo de comediantes!"<sup>4</sup>. Tales son las palabras del autor, con objeto de justificar decorosamente la participación de los dioses en la acción de una obra cómica, que por ello mismo, al implicar a una deidad, había de recibir el calificativo de "trágica"<sup>5</sup>. Sin embargo, el contexto de Rojas es muy diferente del de Plauto. La obra del autor latino es una comedia en la que intervienen personajes que representan deidades; a su vez, la de Rojas es una obra que se ha calificado de comedia con final de tragedia, en la cual el papel de un orden moral trascendente y monoteísta resulta con frecuencia discutido. También se ha insistido en que la denominación genológica de "comedia" implicaba en el mundo de Rojas no sólo una forma dialogada, sino también un contenido *exclusivamente* cómico.

Característica de la civilización europea occidental hasta casi su decadencia, la tragedia, como género literario y como forma de espectáculo, es herencia de la Grecia clásica. De la definición que da Aristóteles de la tragedia<sup>6</sup> en su *Poética* sólo nos interesa ahora retener dos conceptos, que hacen referencia al *personaje*, como sujeto de la experiencia trágica, y a la *acción*, como fábula que estructura una relación causal de acontecimientos trágicos. No vamos a considerar aquí ni el concepto de *mímesis* como principio generador del arte, ni la experiencia de la *catharsis* como consecuencia final de la tragedia, pues no creemos que hayan sido éstos los móviles que impulsan la obra de Rojas<sup>7</sup>, sino que vamos a referirnos a las condiciones esenciales de la *expe-*

<sup>4</sup> Cfr. Plauto, *Anfitrión*, en *Comedias*, Madrid, Gredos, 1992, vol. 1, págs. 51 y 53. Introducción, traducción y notas de Mercedes González Haba.

<sup>5</sup> F. Castro Guisasaola (1924: 51-53) cree que Rojas toma el término "tragicomedia" de la dedicatoria de Carlos Verando a su obra *Fernandus Servatus* (1493): "potest enim haec nostra, ut Amphitruonem suum Plautus appellat, Tragicocomedia nuncupari, quia personarum dignitas et Regiae majestatis impia illa violatio ad Tragediam, jucundus vero exitus rerum ad comediam pertinere videantur". Sobre las posibles causas que han podido motivar en Rojas la elección de la "tragicomedia" como género híbrido, vid. D. S. Severin (1978-1979). Acerca del tópico de la fatalidad en la experiencia trágica de *La Celestina*, cfr. D. W. McPheeters (1954) y K. K. Phillips (1974).

<sup>6</sup> "Es, pues, la tragedia, imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones" (Aristóteles, *Poética*, 1449 b 24-28).

<sup>7</sup> Como M.R. Lida (1962), creemos que no hay aristotelismo en *La Celestina*; de opinión contraria es M. Marcales (1985, I: 93, 182; II: 225, 229). Que en la tragedia no haya de haber nada inexplicablemente extraordinario, casual o ilógico, sino que todo haya de ser verosímil y causal, y que todo haya de responder a una lógica de la verosimilitud, la causalidad y la funcionalidad de los hechos que articulan la *fábula*, no tiene por qué entenderse necesariamente en Rojas como el seguimiento de un imperativo aristotélico, sino simplemente como la percepción y el reconocimiento de una poética característica del mundo antiguo, medie-

*riencia trágica*, tal como se conciben no sólo desde una *poética*, sino también desde una *filosofía*, de lo trágico.

En primer lugar, la experiencia trágica es, en su sentido genuino y helénico, la experiencia de un *sufrimiento*. La tragedia ha sido desde siempre representación de un sufrimiento humano, asociado con frecuencia a un impulso de heroísmo desde el que este sufrimiento se supera y dignifica. Hay en toda tragedia una reflexión sobre la capacidad de la persona para experimentar el dolor, así como la constitución de una sabiduría del sufrimiento.

En segundo lugar, es de advertir que en todo hecho trágico subyace, con mayor o menor intensidad, una *inferencia metafísica*, una implicación en una realidad trascendente a lo humano, y que lo meramente humano no puede explicar ni interpretar de forma absoluta o definitiva. En cierto modo, la tragedia no tiene sentido si no existe una amenaza posible después de la muerte, y no hay que olvidar que el nihilismo es una de las amenazas más radicales. Toda tragedia concita una inquietante relación entre el hombre y el dios. Esta vinculación era en el mundo griego una relación conflictiva y trágica, pues establecía entre hombres y dioses la existencia de un orden frágil y azaroso. Para el mundo cristiano medieval la misma relación constituía un orden perfecto y absoluto, y sin embargo, en el siglo XV, esta estabilidad desaparece dramáticamente, sobre todo para el mundo judío hispánico.

En tercer lugar, para que un hecho cualquiera pueda alcanzar en nuestra conciencia la expresión de hecho trágico es absolutamente imprescindible una *acción voluntaria* por parte del ser humano. El hombre ha de actuar, en principio, libre y voluntariamente, y con su acción ha de provocar un conflicto que, merced a la causalidad de los hechos, desemboca en el sufrimiento del propio ser humano.

En cuarto lugar, hallamos que en toda acción trágica subyace una cita con el *conocimiento* y sus límites. La verdad es más intensa que el mero conocimiento: la verdad que justifica la tragedia es superior e irreductible al saber humano, lo trasciende y lo supera, haciendo inexplicable la causalidad de los hechos. Éste es el pensamiento helénico sobre la tragedia; el judaísmo, sin embargo, considera, de forma muy semejante al cristianismo<sup>8</sup>, que existe una clarísima relación racional y directa entre la acción humana y sus posibilidades de conocimiento. Para el mundo griego, la distancia entre acción

val y renacentista, evidentemente muy anterior en siglos a la llegada de la estética romántica. Sobre los conceptos de lo *maravilloso* y lo *extraordinario* en la *Poética* de Aristóteles, vid. los trabajos de F. Romo Feito y M. José Vega Ramos, recogidos en Maestro (ed., 2000a).

<sup>8</sup> "La redención cristiana se opone al saber trágico. La posibilidad auténtica de salvación elimina los atolladeros sin salida. De ahí que no exista propiamente una tragedia cristiana. En el drama cristiano el misterio de la redención es fundamento y ámbito del acontecer, y el saber trágico está de más desde el principio debido a la experiencia de consumación y salvación mediante la gracia" (K. Jaspers, 1948/1995: 54).

y conocimiento constituye un "abismo irónico" (G. Steiner, 1961/1991: 12). En la experiencia trágica, el personaje alcanza un conocimiento sobre el mundo y sobre sí mismo que antes ignoraba, ciertamente, pero lo alcanza a cambio de sacrificios supremos, e irreversibles. La educación y formación del personaje trágico está determinada por la experiencia de una desgracia que en modo alguno es evitable, así como por la vivencia de un patetismo plenamente consciente; la plenitud de la experiencia trágica —es decir, la *tragedia absoluta*— se consume en la muerte, pero también en el castigo y sufrimiento de la vida consciente, en soledad, sin redención ni justicia posible.

En quinto lugar, podría señalarse que toda experiencia trágica tiene su origen más primitivo en alguna forma de protesta y *rebeldía*<sup>9</sup>. La tragedia es expresión de un sacrificio humano, que se esgrime como protesta ante condiciones extremas de opresión que ahogan o limitan la vida de los hombres. Toda tragedia expresa las posibilidades de un desorden, de una entropía cuyo espíritu protesta indignado. El discurso trágico trata de justificar, en cierto modo, el ideario de una rebelión.

En sexto lugar, conviene considerar uno de los atributos esenciales del sufrimiento que la realidad trascendente impone al protagonista del hecho trágico: el *castigo*. Los acontecimientos trágicos se suceden de forma inexorable, y, ante la incapacidad humana para explicar y justificar su causalidad, se perciben como absurdos, a veces como irónicos. Las consecuencias de lo trágico imponen un castigo excesivo, así como la pérdida, sin compensación ni redención posibles, de cualidades esenciales a la existencia del ser humano.

En séptimo lugar, finalmente, no podemos olvidarnos del *lenguaje*. Todo cuanto sucede en la tragedia sucede dentro del lenguaje. La acción trágica se objetiva esencialmente en las palabras. La acción total se da dentro del lenguaje, y todo salvo el lenguaje del ser humano es en la tragedia economía de medios. El verso fue prácticamente hasta la Edad Contemporánea el discurso de la tragedia; el uso de la prosa es relativamente reciente, y en cierto modo está asociado a las formas que conducen a su decadencia<sup>10</sup>. En buena medida el verso representa para la tragedia la *forma clásica*; la prosa, su *forma abierta*.

<sup>9</sup> El personaje de la tragedia antigua manifiesta, si bien no en todos los casos, *rebeldía* frente al orden moral trascendente; en el contexto de la tragedia moderna, esta rebeldía del sujeto se transforma con frecuencia en una *subversión* moral —y con frecuencia sólo emocional— del orden social. *Prometeo*, de Esquilo, es una de las tragedias que mejor expresa el espíritu de rebeldía en que se objetiva la experiencia trágica. El sufrimiento de Prometeo no se exterioriza como sumisión hacia los dioses, sino que se manifiesta y se expresa como obstinación, como rebelión; las tentativas de la libertad humana, que no sus resultados, triunfan sobre la causalidad de los designios divinos.

<sup>10</sup> "Por un lapso de más de dos mil años la noción de verso fue casi inseparable de la de teatro trágico. La idea de 'tragedia en prosa' es singularmente moderna y, para muchos poetas y críticos, sigue resultando paradójica" (G. Steiner, 1961/1991: 199).

Se observará que *La Celestina* de Rojas es una obra en la cual la experiencia trágica de los personajes no se identifica rigurosamente con las formas canónicas de la poética y la filosofía de lo trágico que acabamos referir. Hay una suerte de heterodoxia y desavenencia insoluble entre la obra de Rojas, la poética de la tragedia de Aristóteles y la filosofía de lo trágico de F. Schelling, por aludir en último término a uno de los testimonios más relevantes del Romanticismo europeo acerca de la filosofía de la experiencia trágica<sup>11</sup>. Decíamos más arriba, a propósito de la *Poética* de Aristóteles, que el personaje trágico ha de ser inevitablemente culpable de un crimen —error o exceso (*hybris*)—, si bien esta culpabilidad del sujeto no radicaba en la consciencia o intención de su voluntad, sino en la fatalidad, en la imposición de una irónica añagaza, una burla del destino, que emana de un orden moral trascendente.

Es, pues, *voluntad* del destino, del orden moral superior encarnado en los dioses o en el espíritu objetivo —y no del propio sujeto—, que el sujeto mismo yerre, se equivoque, se exceda..., y sucumba. He aquí la inferencia metafísica de lo trágico: la voluntad del orden moral trascendente. Para los románticos, sin embargo —y esta lectura pesa enormemente sobre la Edad Contemporánea a la hora de interpretar obras como *La Celestina*<sup>12</sup>—, la esencia de la experiencia trágica emana de la existencia de un conflicto real entre la *libertad* de la voluntad del sujeto y la *causalidad* objetiva e inmutable de un orden moral trascendente, que impone al ser humano el inevitable desenlace de una serie de hechos previamente determinados.

<sup>11</sup> No hay que olvidar que desde Aristóteles se cuenta con una Poética de la tragedia, pero sólo desde F. Schelling se cuenta con una Filosofía de lo trágico. La tragedia era para Aristóteles un *objeto* de conocimiento —no una *idea* sobre la que especular o filosofar sin referentes—, delimitado entre otros por dos principios fundamentales: la *mimesis* como origen del arte y la *catarsis* como su efecto. F. Schelling considera que en lo trágico se da una pugna entre la libertad subjetiva y la necesidad objetiva. Es posible distinguir dos etapas en el pensamiento filosófico de Schelling sobre lo trágico. La primera etapa estaría representada por sus *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, escritas en 1795, en las que se confrontan las doctrinas de Spinoza y Kant; la segunda etapa está constituida por sus *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1856-1861), lecciones impartidas en 1802-1803, en las que sigue concibiendo lo trágico como un fenómeno dialéctico.

<sup>12</sup> Como le sucede a todo texto clásico, *La Celestina* sobrepasa en cada acto de lectura todas sus primigenias significaciones. No es posible olvidar sus implicaciones en la comedia humanística (M. R. Lida, 1962), así como sus posibles afinidades con una intención inicial de filosofía moral, desde la que se rechaza y condena toda concepción de amor concupiscente y heterodoxo. Sin embargo, la moralidad y la filosofía de la tragicomedia no se perciben hoy día como en los siglos xv y xvi; la interpretación contemporánea de la literatura antigua está determinada por la lectura ilustrada y romántica de la experiencia humana, que relaciona ineludiblemente la vivencia amorosa de los protagonistas con el desenlace trágico de los hechos, fruto de un destino adverso y de una condición humana existencialmente vulnerable. Desde el romanticismo europeo, la experiencia personal del dolor en la existencia humana pesa mucho más que cualquier forma de castigo o lección moral de época.

Desde este punto de vista, donde no interviene la posibilidad de ejercicio de la libertad humana no hay tampoco posibilidad de experiencia trágica. Todo lo que es empíricamente necesario o causal lo es porque existe otra cosa, una realidad trascendente, que lo hace posible. La causalidad empírica se manifiesta como instrumento de esa causalidad superior o absoluta que la motiva, fundamenta y justifica. Una de las ideas que a lo largo de estas páginas trataremos de demostrar consiste precisamente en afirmar que la acción y el discurso, es decir, la *fábula* y la *lexis*, de determinados personajes de *La Celestina*, sin llegar a negar la existencia del orden moral trascendente desde el que se juzgan sus actos, discuten duramente la legitimidad de sus valores más fundamentales, rebelándose frente a ellos incluso con su propia vida, como es el caso de Melibea.

Sea como fuere, en la literatura del mundo antiguo, la *acción* o *fábula* siempre está motivada por una materialidad exterior al sujeto, y siempre procede de un orden trascendente al personaje, al que se convierte en protagonista de unos hechos cuyo desenlace, al margen de las tentativas de la libertad individual del sujeto, está predeterminado y sancionado por el destino. Shakespeare coloca esa necesidad o causalidad del crimen en la violencia de pasiones humanas indomables; Rojas, por su parte, la había situado entre la fragilidad y la perversión de seres humanos completamente corruptibles.

Sin embargo, el tipo de planteamientos propios de la experiencia trágica de la Antigüedad —el error humano o *hybris* estaba dispuesto por la causalidad de los dioses— no es compatible con el cristianismo. Esto explica que en las tragedias de Shakespeare la desgracia no esté determinada por una imposición irrevocable del destino sobre el hombre, sino por la seducción o influencia que determinados poderes perversos pueden ejercer sobre el ser humano. En la obra de Shakespeare, la causalidad de los hechos trágicos recae sobre el sujeto en la medida en que es el propio sujeto quien se deja influir por sentimientos perversos, o quien se resiste a su seducción, de modo que sólo el personaje es, en última instancia, el responsable de sus propios actos, así como de las consecuencias trágicas que se derivan de sus acciones más personales. La moral cristiana siempre tienta antes de premiar, perdonar o castigar; los dioses griegos, muy al contrario, estimulaban la libertad humana con el fin de que el sujeto se esforzara en evitar inútilmente el error que, previamente dispuesto, le haría sucumbir de forma definitiva e irreversible. En Shakespeare la causalidad del mal, así como su responsabilidad, recae finalmente en el sujeto, pero sólo en la medida en que el propio ser humano compromete su libertad con el ejercicio y la ansiedad de poderes subversivos respecto al orden moral vigente. Banquo no se deja engañar por la voz de las brujas, pero Macbeth sí; en consecuencia, no es el destino o la realidad trascendente, sino el sujeto, el que decide. Este planteamiento es enormemente importante para comprender cómo está construida la *fábula* de *La Celestina*, pues en cierto modo Rojas lo reproduce de forma muy seme-

jante a la que se desarrollará en la tragedia europea posterior a la segunda mitad del siglo XVI.

En la tragedia moderna y contemporánea, pese a la fuerza de toda inferencia metafísica —no hay tragedia sin espectros—, todas las formas de lucha proceden del mundo real, y todas ellas se encuentran fundamentadas en la realidad. El principal impulso dinámico de la tragedia moderna lo representa la *libertad* en lucha con la *libertad*, es decir, el enfrentamiento de la libertad personal en su lucha contra la libertad ajena. Lo que se pone a prueba en la obra de Shakespeare, como en *La Celestina* de Rojas, como en la *Nuñancia* de Cervantes, no es ante todo el imperativo de un orden moral trascendente al individuo, sino más bien el influjo y la seducción de impulsos eminentemente humanos, que ponen de relieve, a la vez que permiten verificarlas, todas las posibilidades de la acción personal del sujeto frente a una doble y radical polaridad: de un lado, la ansiedad humana y sus impulsos más inmediatos (ambición, dominio, lascivia, avaricia, poder, etc...); de otro lado, la sanción que, frente a los resultados del comportamiento humano, emanará del orden moral trascendente, ante el que cada individuo habrá de rendir cuentas.

A diferencia de los antiguos, la totalidad no reside desde la Edad Moderna en una suerte de *universalidad concentrada*, en una unidad estable, sino en una pluralidad, en una crisis permanente de equilibrios, tan perceptible como inagotable. En la tragedia antigua, el poder de los dioses y del destino inmovible “jugaban” con la libertad del individuo; en la tragedia moderna, el sujeto dispone de posibilidades propias para el desarrollo de la acción, y su libertad sólo está condicionada por la naturaleza y sus procesos como conjunto insuperable de causalidades. En consecuencia, en la tragedia moderna no existe una sola y única forma para la acción: el desarrollo de la voluntad humana no está determinado por un destino único, de modo que la acción humana es superior e irreductible al desenlace de una única solución. El sujeto sabe que, si su voluntad le incita a subvertir el orden moral trascendente, dispondrá al menos de libertad suficiente para decidir sobre los procedimientos de su propia derrota.

Los personajes shakespeareanos son conscientes de ambos imperativos: posibilidad de subvertir la moral vigente y convicción de los riesgos seguros de ser destruidos en su tentativa de enfrentarse al orden moral. Los personajes de Rojas sólo son conscientes del primero de estos impulsos, y disfrutan con su ejercicio, embriagados en una especie de ingenua perversión; cuando descubren las consecuencias reales de la subversión moral que han generado es ya demasiado tarde: de ninguna manera pueden evitar la causalidad de los hechos, y en cierto modo no alcanzan a explicárselos. Celestina jamás hubiera supuesto que habría de morir apuñalada por sus propios “mochachos”; Elicia, sin duda, tampoco. Pleberio y Alisa están en todo momento muy lejos de imaginar el comportamiento de Melibea, y Calisto pro-

tagoniza todos los hechos de la obra sin ser consciente en ningún momento —pese a ser advertido en varios— de las verdaderas intenciones de cuantas personas tratan con él a lo largo de historia. Por su parte, Pármeno y Sempronio degeneran progresivamente, sin reflexionar en ningún momento sobre los impulsos que acaban por convertirles en vulgares asesinos, cuyo final será una vergonzosa ejecución pública.

No obstante, entre los diferentes personajes, Melibea se configura, por la forma de su muerte, como el más trágico de todos ellos. Los rasgos de su posición social son los propios de una clase dominante, nueva oligarquía burguesa y mercantil, firmemente urbana. Pleberio se nos presenta como una especie de constructor, fabricante, comerciante...; Melibea se siente cómoda en esa clase social, y se nos muestra acostumbrada a mandar y ser obedecida; incluso tiene relaciones con la cultura y las lecturas clásicas que le proporciona su padre. Y sin embargo, Melibea pone de manifiesto las mínimas posibilidades de libertad de una mujer de su tiempo y sociedad, no sólo para elegir amante (sólo sus padres hablan de marido), sino para organizar de otro modo sus relaciones sociales y sexuales (no maritales)<sup>13</sup>. Melibea ha pretendido una independencia frente a sus padres, y frente a su sociedad, que consigue en parte desde la rebeldía y la insumisión nunca declaradas previamente. Pero ni sus principios ni sus fines conducen al éxito, sino a una desesperación que sólo desemboca, como única salida posible, en la muerte voluntaria. Ahora bien, su suicidio, ¿es una última forma de rebeldía, de insumisión ante la vida, de protesta radical frente al mundo? ¿Es acaso una oscura forma de venganza y desafuero ante el orden moral trascendente que le ha tocado vivir?

Melibea, antiheroína de dimensiones heroicas, como la ha denominado la crítica actual, es el personaje que mejor concentra, en el momento de su muerte, la intensidad de la tragedia en que se consuma la experiencia de *La Celestina*. El soliloquio de Melibea, con el que comienza el auto X, es sumamente revelador acerca de la consciencia de este personaje sobre sus propias posibilidades de acción. Melibea reflexiona tardíamente, pero reflexiona al cabo; es el único personaje que, además de Celestina y de Areúsa, piensa por sí mismo. De hecho, en *La Celestina* sólo son personajes femeninos los que desarrollan una conciencia solvente de su propia personalidad:

¡O lastimada de mí, o mal proveída donzella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina quando de parte de aquel señor cuya vista me cativó me fue rogado, y contentarle a él, y sanar a mí, que no

<sup>13</sup> El retrato físico de Melibea se corresponde con el canon medieval de belleza (A. S. Michalski, 1964), y concretamente con el concepto medieval de *Natura naturans*, según interpreta O. H. Green (1946) las palabras iniciales de Calisto: "en dar poder a natura de que tan perfecta hermosura te dotase...". Cfr., sobre las descripciones de Melibea a lo largo de la obra, entre otros, los trabajos de St. Gilman (1972), P. Heugas (1969) y L. Sletsjöe (1962).

venir por fuerza a descubrir mi llaga quando no me sea agradescido, quando ya desconfiando de mi buena respuesta aya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Cuánta más ventaja toviere mi prometimiento rogado que mi affrecimiento forçoso! ¡O género femenino, encogido y frágile! ¿por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quexoso ni yo penada (X).

En el monólogo de su suicidio, Melibea<sup>14</sup> no manifiesta mala conciencia ni idea alguna de pecado, ni tampoco el consiguiente arrepentimiento; es más, exige y desea ser enterrada junto a Calisto<sup>15</sup>. La soledad es una de las características del héroe trágico<sup>16</sup>, y Melibea no se sustrae a ella: "De todos soy dexada; bien se ha adereçado la manera de mi morir". Paralelamente, no hay tragedia sin culpa, es decir, no hay experiencia trágica sin un sujeto consciente —más tarde o más temprano— de su propia responsabilidad individual, de su propia culpabilidad en unos hechos cuyas consecuencias, de forma irreversible, afectan a seres supuestamente inocentes: "Estos son dignos de culpa<sup>17</sup>, éstos son verdaderos parricidas, que no yo; que con mi pena, con mi muerte, purgo la culpa que de su dolor [se refiere a sus padres] se me puede poner".

No obstante, ¿qué concepto de libertad tiene Melibea?: "Tú, Señor, que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad". Parece que su idea de libertad, determinada por las posibilidades de la voluntad individual, resulta cautivada sensorialmente, físicamente, por su amor hacia Calisto; porque el discurso de Melibea sigue, y afirma a continuación que "cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto cavallero, que priva al que tengo con los bivos padres". Con su suicidio Melibea subordina todas las ansias de vida a su relación con Calisto, de modo que, muerto Calisto, ella renuncia a continuar viviendo, incluso a pesar del amor por sus padres.

Paralelamente, Melibea hace un elogio de Calisto que apenas coincide con la persona real del joven; Melibea revela con esas palabras un desconocimiento de la auténtica personalidad de Calisto, una equivocada imagen de

<sup>14</sup> El célebre parlamento de Melibea está constituido por un soliloquio inicial desde el que se introduce el monólogo propiamente dicho, que comienza justo cuando su padre está al pie de la torre desde la que habla la joven.

<sup>15</sup> No obstante, el hecho del suicidio, al margen de sus discutidas motivaciones judías, excluyó definitivamente al suicida de la comunidad cristiana, entre los vivos y entre los muertos, y por supuesto le negaba absolutamente todo perdón.

<sup>16</sup> Precisamente la soledad del protagonista trágico hace posible el predominio del soliloquio sobre cualquier otra forma de discurso dramático. Acerca de la diferencia entre soliloquio y monólogo en el teatro clásico, vid. cap. IV de nuestro trabajo *Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 2000.

<sup>17</sup> Melibea acaba de referirse a una serie de personajes de la historia y la mitología clásicas caracterizados por haber asesinado a sus padres, esposas o hermanos.

su pretendiente. Su lenguaje construye un retrato vivamente idealizado del patán que fue Calisto, al que identifica con el dechado del caballero virtuoso, noble y enamorado característico del amor cortés; una vez más, y ahora precisamente en uno de los momentos más trágicos de la obra, se restablece de nuevo la expresión paródica de la conducta de Calisto:

Yo fui ocasión que los muertos toviessen compañía del más acabado hombre que en gracias nació. Yo quité a los vivos el dechado de gentileza, de invenciones galanas, de atavíos y bordaduras, de habla, de andar, de cortesía, de virtud. Yo fui causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada (XX).

Sin embargo, la interpretación que hace Melibea ante su padre de los hechos acaecidos es una de las más claras y sinceras de cuantas hemos oído a lo largo de la tragicomedia.

Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme, que descubrió su pasión a una astuta y sagaz mujer que lamavan Celestina. La qual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho, descubría a ella lo que a mi querida madre encobría; tobo manera cómo ganó mi querer. Ordenó cómo su desseo y el mío oviessen effecto. Si él mucho me amava, no bivió engañado. Concertó el triste concierto de la dulce y desdichada execución de su voluntad. Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con scalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito; perdí mi virginidad. *Del qual deleytoso yerro de amor gozamos quasi un mes* (XX).

Melibea es el único personaje que, finalmente, se comporta con plena sinceridad, consigo mismo y ante su padre, Pleberio, que representa para ella la máxima autoridad del orden moral; en este sentido, Melibea es el único personaje que adquiere una condición plenamente trágica, al asumir por completo, y de forma absolutamente sincera, su responsabilidad en los hechos. Melibea es quizás el más "inocente" —dentro de lo que cabe— de todos los personajes de la obra, y sin duda constituye el prototipo literario más alejado de lo que aquí denominaremos *personaje nihilista*, pues aunque su suicidio constituye una ofensa contra los valores cristianos, su acción no está motivada por un deseo de negar el orden moral trascendente contra el que, inevitablemente, se rebela en el acto mismo de decidir y ejecutar su propia muerte. Su voluntad última de que "sean juntas nuestras sepulturas; juntas nos hagan nuestras obsequias", puede entenderse como la ingenua solicitud de un deseo imposible, pues, como sabemos, a los suicidas ni se les respetaban las últimas voluntades, ni se les enterraba en sepultura cristiana.

Y no obstante, Melibea pide indulgencia a su padre, y está segura de justificarla: "No culparás mi yerro". Con plena conciencia —"Todo se ha hecho a mi voluntad"—, Melibea adopta la decisión inalterable de suicidarse, y declara rotundamente que nada podrá modificar ni interrumpir esta deci-

sión: "están cerrados los oydos al consejo". De "forzada y alegre partida" califica su voluntaria muerte.

Melibea justifica su decisión de suicidarse<sup>18</sup> en el hecho de que Calisto, su amor irrenunciable, ha muerto. El amor hacia sus padres, y hacia futuras posibilidades en la vida, no basta para animarla a continuar viviendo.

Pues ¿qué crueldad sería, padre, mío, muriendo él despeñado, que biviessi yo penada? Su muerte conbida a la mía. Combídame y fuerça que sea presto, sin dilación; muéstrame que ha de ser despeñada por seguille en todo. No digan por mí 'a muertos y a ydos'. Y assí contentarle he en la muerte, pues no tove tiempo en la vida (XX).

Parece que Melibea se niega a seguir viviendo en condiciones contrarias, o simplemente adversas, a sus convicciones y deseos más personales; no hay en ella voluntad de vida acaso porque no le queda posibilidad de acción, es decir, posibilidad para actuar ante la vida con la autenticidad que desea. No hay esperanza para *ser* como de veras *quiere ser*, y no está dispuesta a seguir fingiendo. Melibea expresa con su muerte su disensión con el orden moral vigente; no lo niega, lo discute.

Invocando al fundamento supremo del orden moral vigente —Dios—, Melibea se suicida rebelándose no obstante contra los imperativos más trascendentes de ese orden moral: "Dios quede contigo y con ella —dice a su padre a propósito de su madre—; a Él offrezco mi alma". Melibea se suicida enfrentándose contra la moral que fundamenta la organización de un mundo como el que le ha tocado vivir, es decir, rebelándose contra todo cuanto ha justificado y ha hecho posible lo que le ha sucedido.

En Melibea no hay nihilismo, ni tampoco comicidad alguna —es posiblemente el personaje menos cómico de la obra, y el que más veces mienta a Dios, y no en vano precisamente—; en sus palabras y hechos todo apunta hacia una conciencia trágica que resulta paulatinamente mejor expresada, y en la que se sanciona una desavenencia crítica, una profunda disensión, entre la realización de los impulsos humanos y los límites de la libertad; una libertad cuyas rígidas condiciones dificultan la convivencia, cuya expresión burocrática convierte a la justicia en un mecanismo de prejuicios, y cuya cerrazón moral hace del amor algo tan subvertido que humanamente parece una experiencia imposible y a veces casi excepcional.

### 2.3. LO CÓMICO Y LA COMEDIA

Si admitimos que todas las interpretaciones de lo trágico son con frecuencia insuficientes, no es menos cierto que cualquier interpretación de lo

<sup>18</sup> Cfr., sobre el suicidio de Melibea, las opiniones críticas de autores como D. E. Gulstad (1978-1979), U. López Morales (1976: 236) y G. A. Shipley (1985).

cómico, una vez contrastada, resulta inevitablemente incompleta. A lo largo de la Edad Contemporánea se han formulado importantes teorías sobre la interpretación de la experiencia cómica, y quizá las más destacadas sean las de H. Bergson (1899), S. Freud (1905) y M. Bajtín (1965). Estos autores han puesto a disposición de la interpretación literaria un conjunto decisivo de saberes filosóficos, psicoanalíticos y antropológicos indudablemente útiles, cuya consideración no podemos eludir en nuestros días a la hora de interpretar los posibles sentidos de la experiencia cómica subyacente en una obra literaria.

El pensamiento de H. Bergson ha tratado de explicar el hecho cómico como una experiencia que sólo es posible por relación al ser humano. El filósofo francés ha demostrado que el estado emocional más adecuado para provocar la risa o el efecto cómico es la *insensibilidad* o indiferencia del espectador. La simpatía y el afecto hacia una persona, así como también el odio, impiden la burla y matizan la ironía hacia ella. La indiferencia sería, en este sentido, la condición más conveniente al efecto cómico<sup>19</sup>. Finalmente, Bergson insiste en la dimensión social de la risa: "Notre rire est toujours le rire d'un groupe" (H. Bergson, 1899/1993: 5). El efecto cómico en general, y la risa de modo muy particular, requieren con frecuencia un conjunto social en que realizarse, que sirva de eco o caja de resonancia, y desde el que se revela cierta complicidad colectiva. Al desarrollarse en la colectividad, la risa adquiere una significación social, que es su medio natural. Indudablemente el efecto cómico responde de este modo a ciertas exigencias de la vida en común<sup>20</sup>.

Los estudios de S. Freud (1905) sobre la experiencia cómica están determinados por la búsqueda de los medios encaminados a hacer surgir artificialmente lo cómico, medios a su vez condicionados por los impulsos inconscientes, donde se sitúa, en última instancia, la fuente del placer que provoca la risa. Freud considera que el medio más frecuente y asequible para convertir a un ser humano en sujeto, o más bien en víctima, de una experiencia cómica, consiste en colocarlo en aquellas situaciones en las que se manifiesta más radicalmente su dependencia con circunstancias exteriores, especialmente las de la vida social, de forma que se pongan a prueba sus rendimientos psíquicos, sus impulsos inconscientes y sus necesidades orgánicas. La *agresión* es, en el contexto de la interpretación freudiana, el medio

<sup>19</sup> "Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain* [...]. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a plus grand ennemi que l'émotion [...]. Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du coeur. Il s'adresse à l'intelligence pure (H. Bergson, 1899/1993: 2-3).

<sup>20</sup> "Le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence" (H. Bergson, 1899/1993: 6).

más adecuado para estimular estos impulsos, y para lograr, por consiguiente, que un individuo resulte cómico ante los demás<sup>21</sup>.

La teoría literaria de M. Bajtín (1965) ha considerado lo cómico como una forma de *inversión*, afín sin duda a una expresión estética genuinamente carnavalesca, que dispone una percepción inversa, contraria, de las ideas y los valores legítimamente establecidos en una cultura, con objeto de interpretarlos de forma *diferente* a la oficialmente establecida. Habrá efecto cómico allí donde pueda observarse una posible inversión del *origen* esencial de una realidad (el valiente que es presentado como un cobarde, el rico que es un avaricioso, el cristiano que actúa como un hipócrita, etc...). Desde un punto de vista artístico, lo cómico, entendido como parodia, sería resultado del acto de *imitación* burlesca de una experiencia seria; lo grotesco, a su vez, sería resultado de un acto de *creación* burlesca. La risa que emana de lo cómico procede de la expresión de cierta idea de superioridad del hombre sobre el hombre; en el caso de lo grotesco, la misma risa procede de una idea de superioridad del hombre sobre la naturaleza.

A diferencia de la tragedia, la comedia ha de crear su propia mitología. Y la mitología de la comedia reside esencialmente en la época y en la situación pública de la época a la que pertenecen sus protagonistas. La comedia vive de la libertad y del dinamismo de la vida pública. Tal es el concepto, por ejemplo, de la comedia aristofánica; sólo con Menandro comienza la denominada "comedia nueva", que supone el abandono de la libertad pública como tema de la comedia, para hacerla descender a la esfera de las costumbres y los incidentes domésticos.

En el mundo medieval, y acaso también en algunas formas del barroco español, la vida pública tiende a desaparecer: los poderes civiles son desplazados por poderes eclesiásticos, así como lo real por lo ideal. Durante el medioevo, sólo en el ámbito eclesiástico se desarrollaba una vida verdaderamente colectiva, y desde luego convenientemente privada. Por su parte, lo cómico es una forma de expresión que sólo puede desarrollarse a partir de la vida colectiva y pública, con todos sus impulsos, hábitos y mitologías.

Desde una tradición judeo-cristiana, digámoslo con palabras sencillas, se ha considerado en cierto modo la risa como algo privativo de los tontos, como una expresión que en mayor o menor medida implica ignorancia y debilidad. Para aquél que todo lo sabe y todo lo puede, para el Dios católico, judío, cristiano, sabio y poderoso por excelencia, lo cómico no existe, y entre sus criaturas apenas se manifiesta<sup>22</sup>. El Dios ha conocido la cólera, el llanto

<sup>21</sup> "La agresión [...] halla un eficazísimo auxiliar en la circunstancia de ser el placer cómico independiente de la realidad de la situación que lo produce, de manera que todos y cada uno de nosotros nos hallamos indefensos ante aquellos que, utilizando este procedimiento, quieran reír a costa nuestra" (S. Freud, 1905/1984: 1144).

<sup>22</sup> Cfr. a este respecto el diálogo entre Dios, Sara y Abraham en los capítulos 16 y 17 del

incluso, pero no la risa. Desde un punto de vista religioso y ortodoxo, la risa humana está ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. En un adánico paraíso terrenal —postulado por el judaísmo, el cristianismo e incluso por el marxismo socialista— ni la risa ni la alegría tienen demasiado sentido: en una sociedad perfecta no hay motivos para reírse de nada.

Desde este punto de vista, lo cómico era un elemento condenable, de origen diabólico; la risa procedía a su vez de la idea de la propia superioridad, idea satánica como la que más. Un orgullo más o menos declarado o inconsciente subyace en el sujeto que ríe; el que ríe piensa: yo no me caigo, yo camino derecho, mi paso es firme y seguro, yo no hago el ridículo... Si la risa es satánica, es también, por eso mismo, algo profundamente humano. En los libros sagrados de las civilizaciones más primitivas no se concibe la idea de la comedia, ni de la risa ni de la caricatura. Sólo los seres conscientes de su superioridad ríen; en las culturas antiguas los motivos de comicidad se incrementan a medida que se acrecienta su superioridad. Lo cómico, la potencia de la risa, está en el sujeto que ríe; es una de sus cualidades, de la que está desposeído el ser que causa la risa. En consecuencia, en los pueblos semíticos y de religión musulmana, a los que el dogma prohíbe todo arte de imitación, se manifiestan también algunas formas rudimentarias de acción dramática, pero quedan relacionadas con el ritual santuario. El *Corán* prohíbe explícitamente la representación o imitación de cuanto vive o existe, por medio de la escultura, el drama o cualesquiera otras formas miméticas. Sólo algunas de las narraciones del Antiguo Testamento, como el *Libro de Job* o el *Cantar de los cantares*, adoptan en su desarrollo formas semejantes a la exposición dramática y dialogada de acciones.

Las diferentes modalidades de representar formalmente una experiencia cómica —parodia, caricatura, humor, lo grotesco, la farsa, el chiste, el disfraz...— tienen en común, todas ellas, un mismo objetivo funcional: provocar la risa. Sin embargo, el uso de la experiencia cómica en la estética de la literatura, y el teatro ha sido en este sentido uno de los exponentes más relevantes, cumple al menos con la expresión de dos objetivos más, esenciales a la hora de *provocar* esa risa: un desajuste en el funcionamiento de la realidad, y una degradación en la expresión de sus formas. La estética de la comedia se construiría, en consecuencia, sobre la expresión de 1) una *desavenencia* entre lo que realmente sucede y lo que propiamente debería ocurrir —porque así espera el espectador que ocurra—, y 2) sobre la forma crítica de una *desmitificación*, dirigida esencialmente contra un referente, real o imaginario, en el que se reconoce cierta autoridad o eminencia.

*Génesis*, en los que Yaveh sorprende a Sara riéndose de sus palabras —risa que la mujer negará— en el momento en el que le dice que, a sus noventa años, dará a luz un nuevo hijo.

Desde este punto de vista, lo cómico puede explicarse, en primer lugar, como el desajuste producido en el sujeto entre las modalidades del (*deber*) Ser y del (*poder*) Hacer. Se pone en evidencia de este modo una limitación en las posibilidades o capacidades humanas. Se produce una diferencia manifiesta entre lo que *se es* realmente y lo que *se pretende ser* o *se simula ser* socialmente; es decir, se objetiva una diferencia entre lo que se hace de hecho, según las propias posibilidades, y lo que se debería hacer, según las exigencias de un orden lógico superior, desde un punto de vista social, moral o incluso físico. Es esta diferencia, en suma, la expresión de una distancia entre la realidad y el deseo, de modo que cuanto mayor sea el desajuste entre ambos mayor será el efecto cómico y sus resonancias formales.

En este contexto, la causa del hecho y del efecto cómicos es exterior al sujeto que la realiza o ejecuta. La exterioridad de la causa se sitúa inevitablemente en las exigencias y los imperativos de un orden, moral o lógico, trascendente a lo humano, que convierte la percepción del hecho cómico en un *accidente*, cuya interpretación pública es la risa, y cuya finalidad trascendente es su inapelable e inmediata corrección. Se manifiesta de este modo una desavenencia, una distancia, entre el funcionamiento de la vida humana y las exigencias de un orden superior a lo humano. La expresión estética de la experiencia cómica desemboca en la expresión de esta desavenencia, una suerte de desajuste, de enfrentamiento —todo dependerá del grado de tensión—, entre la autenticidad de la vida humana, sus complejidades, sus pulsiones, y las limitaciones de un orden trascendente, con todas sus exigencias morales, físicas o políticas.

En segundo lugar, creemos que todo discurso cómico implica de algún modo una forma de *desmitificación* de sus referentes. En este caso, la desmitificación consiste en utilizar la experiencia cómica, a través de la parodia y la caricatura especialmente, con objeto de expresar ante el espectador su antítesis práctica: el desenmascaramiento. Este proceso sólo tiene sentido pleno si está dirigido contra personas y referentes respetables o revestidos de autoridad. Son, en suma, procedimientos de degradación de realidades eminentes. El desenmascaramiento se produce cuando se explica públicamente cómo alguien se ha investido de una dignidad y una autoridad que no le corresponden, porque ha accedido a ellas de forma falsa o fraudulenta, es decir, mediante el engaño social. Entonces el espectador advierte que ese ser al que se admira y se venera como a un dios es un hombre vulgar, tanto o más que el propio espectador.

El efecto cómico puede interiorizarse cuando se convierte en un hábito, en una costumbre, en un rasgo automático o inevitable, y con frecuencia imperceptible para el sujeto, pero no así para el orden moral superior, que hace de él un arquetipo: el avaro, el celoso, el hipócrita, el fanfarrón, etc... Lo que comienza siendo accidental y casual acaba siendo habitual y automático, además de inconsciente y repetitivo, hasta constituir un prototipo humano

concreto, sobre una determinada idea de celos, de avaricia, de hipocresía, de misantropía, etc.

Sucede que en la comedia la *libertad* de conducta individual está determinada por un orden lógico o moral superior, es decir, está fundamentada en una trascendencia objetiva, exterior al sujeto; la *causalidad* de los hechos, minimizada, caricaturizada, depende enteramente del sujeto, cuyo comportamiento personal resulta muy atenuado, de modo que apenas se manifiesta sino como la expresión universal de un prototipo. Ante todos los hechos en los que puede desarrollar una acción, la forma de conducta del personaje cómico, el ejercicio de su libertad, siempre estará determinado por su compromiso con una idea trascendente (avaricia, celos, misantropía...) que se expresará a través de él; el personaje se convierte así en un prototipo universal de una forma específica de conducta: la avaricia, los celos, la misantropía, la hipocondría, el donjuanismo, la hipocresía, la alcahuetería, etc... Lo cómico es, pues, la expresión de una heterodoxia frente a ese orden moral, y podría interpretarse como una forma de protesta. Es el sujeto el que lleva, ahora plenamente, la iniciativa en la acción, pero lejos de comportarse siguiendo los dictámenes de la lógica de la naturaleza y su causalidad, actúa invirtiendo las relaciones de coherencia previstas, y destruyendo en consecuencia toda expectativa de orden. El efecto de la experiencia cómica consiste ante todo en las posibilidades de subversión de la lógica de la causalidad en las acciones humanas.

El personaje de la comedia está determinado por un *fundamento* independiente de él, es decir, independiente de su persona y de sus condiciones existenciales y particulares como sujeto; el personaje cómico actúa impulsado por una exigencia exterior a sí mismo, actúa movido por una causalidad externa, cuyo *fundamento* metafísico no ha sido expresado por la literatura cómica con la misma intensidad y éxito que el logrado desde la estética de la tragedia. Además, esta *causalidad externa* que impulsa la acción del personaje cómico y lo religa, como sujeto, a una realidad trascendente de orden superior, le obliga a adoptar un carácter previamente definido, así como a presentarlo públicamente codificado. La comedia requiere ante todo caracteres públicos —lo hemos dicho— cuyos referentes sean personas reales, capaces de ser transformadas, es decir, *desajustadas* o *desmitificadas*, a través de la ficcionalidad del arte, en prototipos estéticos de formas de conducta.

La acción del personaje de la comedia cuenta con un poderoso atributo: el que procede de la constante confirmación de su carácter, confirmación que emana directamente de la persona real que le sirve de referente, y a partir de la cual el protagonista de la comedia se convierte en un prototipo, como personaje expresivamente codificado, universalmente simbólico. Este simbolismo universal despoja al personaje de la comedia de un carácter personal, y reduce al máximo sus posibilidades de libertad individual. Su conducta personal está limitada y determinada por la conducta universal del

prototipo que representa. El personaje cómico se despersonaliza como sujeto, de modo que su libertad resulta devorada por un mundo exterior en el que sólo se perciben las manifestaciones objetivas y estereotipadas de las formas de conducta pertenecientes específicamente al prototipo que representa. El personaje cómico no es un sujeto particular, ni desarrolla la experiencia humana de acciones personales, sino la expresión (formalmente) particular de un prototipo humano (funcionalmente) trascendente, que resulta tan codificado en sus formas de *ser* como despersonalizado en sus formas de *existir*.

De este modo, lo cómico en *La Celestina* expresa no sólo una *desmitificación* de referentes vitales y literarios, sino también una *desavenencia* o desajuste fundamental entre la realización de los impulsos humanos más inmediatos y las exigencias inalterables de un orden moral trascendente.

El autor, o los autores, de *La Celestina* perciben el mundo literario de su tiempo como un discurso ruinoso e insuficiente. A medida que nos aproximamos a la Modernidad, lo cómico evoluciona del mito a la existencia. Con la difusión de *La Celestina*, la representación de la vida —la gran materia prima de la literatura y su fábula— deja de estar ligada a ciertas formas tradicionalmente consustanciales a lo estrictamente literario, como sucedía en las civilizaciones antiguas con el mito como forma de conocimiento, y adquiere una autonomía, frente a la poética y a la normativa literaria de la Antigüedad, que resultará decisiva para el desarrollo de los géneros cómicos a lo largo de la Edad Moderna, y del arte en general, con la llegada de la Edad Contemporánea.

Así, por ejemplo, Calisto resulta ser el personaje que acumula mayor cantidad de matices y rasgos cómicos. Es posiblemente el personaje del que más se burla el autor. Apenas tiene nada de figura trágica, ni su misma muerte invita a la congoja, y casi todo en él es ironía, comedia y parodia para el espectador.

De Calisto sabemos que tiene unos veintitrés años<sup>23</sup>, que es rico y bien parecido<sup>24</sup>, y que sin embargo se comporta como dominado por extrañas y difusas limitaciones, que parecen desembocar en una suerte de complejo

<sup>23</sup> "Podrá ser, señora —dice Celestina a Melibea—, de veynte y tres años, que aquí está Celestina que le vido nacer y le tomó a los pies de su madre" (IV).

<sup>24</sup> Calisto es rico y ocioso, y lo manifiesta de modo permanente. Pertenece a una clase social que hace ostentación de su riqueza y de su ociosidad, mediante el gasto constante y manifiesto de dinero y mediante la práctica de actividades completamente ociosas o inútiles al progreso social. Calisto se presenta solo, sin parientes próximos, sin amigos sinceros, sin otros confidentes que sus criados, especialmente Pármeno. Respecto a su pasado se recuerda, por boca de Sempronio, el episodio de su abuela con un *ximio*, lo que ha hecho pensar, bien en una posible relación sexual de su abuela con un simio, bien en prácticas de brujería por parte de sus antepasados, pues el mono representaba en el mundo medieval no sólo la lujuria, sino también la autenticidad demoníaca y sus rituales.

de inferioridad, en cuyas causas, que jamás se mencionan explícitamente, nunca se indaga. Como personaje literario, Calisto representa la antítesis del caballero castellano del siglo xv (J. R. Law, 1983, J. Rodríguez Puértolas, 1996: 40). D. S. Severin (1997: 31) lo considera concretamente como una parodia del Leriano de la *Cárcel de amor*. Para M. R. Lida (1962: 373), Calisto "no tiene precedente cabal en ningún género literario: sólo a partir del siglo xix la novela occidental ofrecerá paralelos dignos de consideración".

La forma de vida de Calisto resulta aparentemente anómala<sup>25</sup>: se trata de una historia incomprensible sin su prehistoria, paralela —según St. Gilman (1956)— a la de muchos conversos castellanos del siglo xv<sup>26</sup>. El autor de *La Celestina* desmitifica permanentemente el comportamiento de Calisto y sus posibles referentes reales y literarios. Su lenguaje, así como las consecuencias de sus acciones, son parodiados, pero no así por ejemplo su forma de vestir, de andar, o de comer: la parodia que se ejerce sobre Calisto pretende más el *desenlace* (trágico) que la *expresión* (cómica en sí misma), es decir, se manifiesta más sobre la *lexis* que sobre la *fábula*. La tradición cómica solía presentar a muchachos ociosos, cuya única pretensión era la de satisfacer sus deseos amorosos; sin embargo, éste no es sin más el desenlace de *La Celestina*, ni el papel de Calisto en el desarrollo funcional de la fábula. Aquí se nos presenta a un joven supuestamente culto, decoroso, y conocedor de los principios que regulan la sociedad de su tiempo, pues por tal pasa sólo aparentemente —el espectador se sitúa ante una doble perspectiva: lo real y lo

<sup>25</sup> A Calisto le gusta la soledad, más aún, la noche, la oscuridad. Apenas actúa sino en la noche, y gusta de la oscuridad y los ambientes cerrados. Calisto y Celestina, mutuamente comparados, son polos opuestos. Calisto representa la máxima soledad; es figura literaria muy particular, sin grandes desarrollos ni perspectivas posteriores; se le presenta como caballero, no hay muchos más atributos. Celestina, por su parte, representa la máxima publicidad; es figura literaria de amplísimas posibilidades intertextuales: es alcahueta.

<sup>26</sup> Para buena parte de la crítica, Calisto representa la figura de un judío converso, o cristiano nuevo. La soledad de Calisto, el apartamiento social en que vive, puede entenderse como la soledad social de los cristianos nuevos. Poseen riquezas, pero están apartados socialmente, y ya no gozan del bienestar administrativo y ciudadano que conocieron sus padres y antepasados. El juez de la ciudad en la que vive Calisto ha alcanzado su puesto gracias al padre de Calisto, lo cual revela un poder pretérito, venido a menos, en su familia. Algo ha sucedido para que pierdan este poder: ¿se trata de judíos conversos? De no ser judío converso —se preguntan críticos como Rodríguez Puértolas (1999)— ¿por qué ha de acudir a los favores de Celestina, en lugar de acceder él mismo, como noble y cristiano viejo, al matrimonio con Melibea? Lo cierto es que en ningún momento de la obra se habla, por parte de nadie, de matrimonio. No obstante, el propio Calisto, en el diálogo que mantiene con Pármeno al comienzo del acto II, a propósito de la conveniencia de haber acudido a Celestina, pretende justificar por qué ha tenido que hacer inevitablemente uso de la alcahueta: "Quiero que sepas que cuando hay mucha distancia del que ruega al rogado, o por gravedad de obediencia, o por señorío de estado, o esquividad de género, como entre esta mi señora y mí, es necesario intercesor o medianero que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oydos de aquella a quien yo segunda vez he hablar tengo por imposible" (II).

aparente—, cuando en verdad el impulso de la concupiscencia, en él como en los demás personajes, le convierte en un ser capaz de transgredir todos los principios morales, sociales o religiosos.

#### 2.4. EL CANON Y LA PRECEPTIVA

Canónico es todo aquello que remite a la confirmación de la *existencia* de una realidad normativa, desde la que se dispone al menos la organización de tres procesos fundamentales: 1) la creación de referentes (ideológicos, morales, literarios, culturales, religiosos...) destinados a la conservación de las normas sobre las que se fundamenta un determinado orden establecido; 2) la percepción e interpretación —igualmente normativa— de los hechos que, contingentes o posibles, pueden desarrollarse y plantearse dentro de este contexto; y, finalmente, 3) el papel funcional de los sujetos que intervienen en cada uno de estos procesos.

Como hemos indicado al principio de este trabajo, *La Celestina* se compone completamente al margen de cualesquiera leyes sobre una poética de la literatura entonces vigente, es posible incluso que desde la más absoluta indiferencia hacia los problemas de la genealogía literaria, y en contra de cualquier canon entonces factible en el terreno de la poética.

Sólo con posterioridad a la primera mitad del siglo XVI europeo las obras dramáticas comienzan a ser contrastadas, con severidad creciente, con un modelo de arte preceptivo tan rígido como imperfecto, que resulta de la exégesis llevada a cabo por los clasicistas italianos del Renacimiento. La interpretación de estos humanistas y filólogos obedeció a criterios eminentemente especulativos y dogmáticos, basados en principios lógicos de causalidad, verosimilitud e imitación, elaborados para la percepción, explicación y reconocimiento de un mundo antiguo, el mundo grecolatino, y con todo rigor fueron proyectados e impuestos sobre las posibilidades de la libertad creadora de los autores de la Edad Moderna europea. La vigencia de estos principios se mantuvo sólidamente, con mayor o menor intensidad, hasta la interpretación que efectúa G. E. Lessing (1766) de la *Poética* de Aristóteles, en la segunda mitad del siglo XVIII, y especialmente hasta la superación y sustitución de la poética mimética, de corte aristotélico, por las poéticas idealistas, cuyo nacimiento debe ponerse en estrecha relación con la génesis de la estética kantiana.

Con posterioridad al siglo XVI los dramaturgos occidentales escriben sus obras bajo la absoluta imposibilidad de sustraerse a un imperativo consciente a todos ellos, aunque no igualmente aceptado, ni estimado, por todo tipo de público: una poética antigua, rediviva dogmáticamente, se impone sobre la Edad Moderna como único modelo y definitiva forma canónica de arte, de modo que en adelante sólo será posible escribir desde el canon o contra

él. Sólo la energía y los gustos del público quebrantarán, de forma experimental y momentánea, las exigencias de una poética sospechosamente vinculada a las exigencias de una ética social y política de naturaleza monológica estamental y absolutista, vigente hasta bien superada la experiencia de la Ilustración europea.

Respecto al género literario de *La Celestina*, sabemos que las categorías genológicas que manejamos actualmente resultan insuficientes o inapropiadas para adscribir a ellas lo que la obra de Rojas es como texto literario y como texto espectacular. Acaso sólo desde la investigación crítica y la teoría de la literatura se necesite adscribir urgentemente *La Celestina* a un género literario. La labor no es fácil porque, simplemente, quizá ya no es posible. Nuestra sistematización de las formas y géneros literarios es posterior en casi cuatro siglos a la composición de esta obra; por otro lado, ni en su época, ni como sucede actualmente, hubiera sido fácil una adscripción genológica estable.

*La Celestina* es un texto que en cada acto de lectura destruye todo canon vigente o posible, en el orden de la poética de la literatura, de la ética de una sociedad, o de cualesquiera credos religiosos. Tal parece que la obra de Rojas ha sido elaborada desde el menosprecio (no la negación) hacia cualquier forma *normativa* de ser en el mundo<sup>27</sup>. Se discute desde este libro una triple y poderosa realidad canónica, que ha gobernado la vida de Occidente desde sus orígenes hasta nuestros días: las leyes de los tópicos y modelos literarios, que habrán de sufrir precisamente a lo largo del siglo que sigue a la publicación de esta obra una de las interpretaciones más inflexibles e imperfectas de su historia; las exigencias sociales de la justicia, y el dominio individualista con el que algunos grupos humanos se sirven de ella; y la fuerza del dogma religioso, esgrimido desde cualquier credo o comunidad humana, como expresión de una voluntad metafísica desde la que se justifica colectivamente la intolerancia más personal. He aquí la formulación de tres modelos vivamente discutidos en *La Celestina*: el canon literario, el canon jurídico, el canon religioso.

Sobre la ruptura de *La Celestina* con los cánones y modelos literarios del momento, y su relación con la tendencia literaria cervantina, A. Castro ha escrito unas palabras que conviene recuperar íntegramente:

<sup>27</sup> "Para la mayoría de los retóricos y gramáticos, la obra de Rojas modificaba levemente una tradición escolar al no seguir los cánones de los estilos y géneros medievales, pero tenía la ventaja de haber puesto un modelo literario ampliamente utilizado en el aprendizaje del latín a la lengua vulgar y adecuándolo perfectamente al ambiente de su época [...]. Podemos decir que la *Celestina* nos presenta a unos amadores que transgreden casi todos los preceptos y cánones religiosos [...]. Se pinta al perfecto antihéroe, al pero de los 'peores', a aquel que contraviene todas las normas conscientemente, a aquel que rompe con los preceptos establecidos bajo una aparente impunidad" (J. L. Canet, 1997: 53-55).

Fernando de Rojas precedió a Cervantes en la aventura de trastornar el sentido de la materia literaria anterior a ellos, de servirse de ella para fines imprevisibles, como un pretexto más bien que como un texto. La finalidad de esta "tragicomedia" no fue moralizar, ni criticar primordialmente el orden social o religioso. Lo que de esto haya es reflejo secundario de otros propósitos más hondos: la perversión y el trastorno de las jerarquías de valoración vigentes, de los ideales poéticos y caballerescos. Encontramos negados los signos positivos de lo literariamente admitido, no con miras a destruir por destruir, sino a fin de poner al desnudo la escueta voluntad de existir, de demostrar la posibilidad de que una figura literaria continúe subsistiendo privada de su marco típico, como una negación de su forma previa, como un rebelde que compensa con su desatada violencia la pérdida de lo que había sido serena e indiscutida perfección (A. Castro, 1965: 95-96).

Se ha hablado en este sentido de una auténtica axiomaquia, o lucha de valores, en que se objetivaría la esencia y originalidad de *La Celestina*. Los referentes en que se sustantiva la obra de Rojas proceden de un mundo antiguo y grandioso, el mundo grecolatino con todas sus hipóstasis y fundamentos altamente idealizados: el Demiurgo, el Dios y la Naturaleza; los ideales de Verdad, Bondad, Virtud y Belleza; el emblemático mundo de la Caballería, el Patriarcado; los valores del Honor, la Santidad y lo Poético, etc., alta materia toda ella que se presentará en el universo mundano de *La Celestina* como algo reductible y desmitificado, contravalorado, disoluble, pulverizable. *La Celestina* es una de las primeras obras de la literatura de Occidente que pone bajo sospecha la percepción y la interpretación de los valores del mundo antiguo<sup>28</sup>.

Como ha señalado unánimemente la crítica moderna, la obra de Rojas carece por completo de antecedente y paralelo en su tiempo. Su obra ataca a la sociedad de humanistas que idealizan las valoraciones literarias y la interpretación, igualmente idealizada, del mundo antiguo. La obra de Rojas contraría abiertamente la labor dogmática y normativa que preceptistas y humanistas italianos se disponen a llevar a cabo a lo largo del siglo xvi. Rojas no hace evolucionar en absoluto las formas o géneros literarios de su tiempo, sino que simplemente contrapone de modo grotesco dos estilos: lo épico y lo lírico. El dinamismo, el movimiento, lo público y lo social, la colectividad, los ideales literarios de la acción, los imaginarios colectivos de la expansión, los mitos, etc., todo ello se contrapone grotesca y destimificadora-

<sup>28</sup> "La *Celestina* no es, insistamos en ello, ni medieval ni renacentista. Su motivación ha de buscarse en la catástrofe que los judíos aún rememoran y equiparan a la destrucción de su Templo por los romanos: la expulsión de 1492. Desde el punto de vista temporal, esta obra es española, y también europea; como español, el judío se sentía europeo y ligado a su tradición literaria (de ahí la presencia de lo medieval, de Petrarca y del humanismo italiano del siglo xv). Desde la primera hasta la última página se entabla el litigio entre la "ley vieja" literaria y la "ley nueva", la que se inventó el autor" (A. Castro, 1965: 108).

mente a una suerte de lirismo y sensibilidad, soledad y erotismo, evasión y vida privada...

El mundo literario en que a Rojas le había tocado existir, para él carecía de sentido. No ofrecía salidas a la cerrazón de las vías y de los horizontes. Al autor no le atraían las empresas de la ascética o de la mística (Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, por ejemplo), ni cabía en sus posibilidades nada como el *Elogio de la locura* (Erasmus), o la *Stultifera Navis*, de Sebastián Brant. En lugar de proferir opiniones o de imaginar sátiras, Rojas optó por derribar idealmente las estructuras literarias, a fin de que lo de arriba apareciera abajo, y viceversa. Su problema nada tenía que hacer con el de los llamados prerreformistas religiosos. Los únicos rumores esperanzados para el arte y para la vida percibidos en la *Celestina* provienen de quienes sobreviven a aquella catástrofe; Elicia y Areúsa, Sosia que baja al río cantando a la luz de la luna mientras sus piernas jóvenes oprimen el lomo de su caballo en pelo. Todos ellos son nuncios de un futuro de vida suya, que han de hacerse, sin Celestina, sin señores, todos muertos. Las muchachas se afirman en su soledad. Sin proponérselos, surge en la lejanía la figura de Sancho Panza, sin ínsulas, sin gobierno, sin señor, ahincado en su sí mismo, que incluye un *yo* y un *él*, aprestados a enfrentarse con lo que venga, es decir, con la vida de este mundo, con su *novela* (A. Castro, 1965: 156).

No estará de más insistir en el hecho de que el mundo real y la vida cotidiana adquieren ya en *La Celestina* la atención —y la dignidad— que, según autores como E. Auerbach<sup>29</sup>, sería en principio sólo distintivo de la novela moderna. *La Celestina* primero, la narrativa picaresca, después, el *Quijote* in-

<sup>29</sup> E. Auerbach (1942) parte de la poética mimética de Aristóteles en su interpretación del realismo, y sitúa en una época muy tardía la creación de obras literarias que se distancian, respecto a la expresión realista, del modelo aristotélico. H.J. Neuschäfer sintetiza a este respecto la teoría literaria de Auerbach en palabras que expresan con gran claridad la diferencia entre los estilos trágico y cómico, la cual persiste casi hasta la Edad Contemporánea, con algunas excepciones que pese a todo no sobrepasan el paradigma aristotélico, si bien lo “re-forman” a su modo, como sucede con el teatro y el *Arte Nuevo* de Lope de Vega. Las siguientes palabras de Neuschäfer, especialmente las del final de su discurso, nos ayudan a comprender mejor el sentido del teatro de autores como Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes, Georg Büchner o incluso G. Torrente Ballester: “Auerbach parte en *Mimesis* de la poética aristotélica, para la que lo trágico y lo cómico, lo alto y lo bajo pertenecían a mundos completamente distintos. Como problema serio y en estilo elevado se podía representar solamente lo que se desarrollaba en la esfera de los héroes, de los reyes y de los señores principales, y lo que estaba por encima de toda materialidad. En cambio, todo lo que tenía que ver con la vida cotidiana, con preocupaciones de dinero o de salud, pertenece al campo del estilo bajo y cómico y está a cargo del personaje correspondiente: el gracioso, la sirvienta, el avaro que no piensa más que en acumular fortuna, etc. [...]. Contra ese clasicismo se rebelaron —según Auerbach— los románticos y los realistas del siglo XIX, convirtiendo actividades ‘normales’, como el trabajo o el ganar dinero, y también los problemas que se derivan de ellas, como la ‘cuestión social’, en objetos dignos de literatura seria, elevando al mismo tiempo a personajes de baja alcurnia, como los obreros, al rango de héroes trágicos” (H. J. Neuschäfer, 1999: 26-27).

mediatamente, son claros precedentes y fundamentos de la expresión estética de un realismo que disiente de la interpretación ortodoxa de la mimesis aristotélica.

Y lo mismo podríamos decir a propósito del teatro y la tragedia modernos, pues en la *Numancia* cervantina se confirma que cualidades específicas de personas humildes adquieren la dignidad y la presencia que serán características de la tragedia de la Edad Contemporánea.

Cervantes —como Rojas— quebranta en su creación literaria la norma del clasicismo, a pesar incluso de cuanto escribe en determinados momentos, frente a la *comedia nueva* de Lope, en favor del canon neorristotélico establecido por los tratadistas italianos.

En el siglo xv comienza en Italia la aventura moderna de las polémicas literarias. Esta es una época determinada por el respeto a las fuentes escritas y a los saberes y principios teóricos en ellas expresados, donde la valoración impresionista, la experiencia subjetiva, o incluso la comprobación empírica, resultan tan inhabituales como desconocidas. Cervantes acepta verbalmente una teoría sobre el canon clásico cuya propia creación literaria desmiente casi en su integridad. Rojas, sin teorizar esencialmente nada concreto, se limita a deslegitimar los modelos canónicos de su tiempo en la composición de una obra de arte que desmitifica todos los referentes reales de sus prototipos literarios.

El *Quijote* no enlazará ni con la tradición grecolatina ni con la cristiana europea, sino con *La Celestina* y el *Lazarillo*. Los personajes de Rojas, como los de Cervantes, destruyen cualquier referencia vital al mundo imaginario y ficcional del medioevo, al demostrar la imposibilidad de vivir con los modales y la retórica de un amante cortesano, o con los ideales y la autoridad de un caballero andante, en un mundo impulsivamente realista e inhumano, en medio del cual crece el poder, la palabra y la acción del personaje nihilista.

### 3. EL PERSONAJE NIHILISTA Y LA CELESTINA

#### 3.1. ATRIBUTOS LITERARIOS DEL PERSONAJE NIHILISTA

En el "Prólogo" de *La Celestina* que figura en la edición de Valencia de 1514<sup>1</sup>, Rojas insiste de forma recurrente en una idea fundamental que considera al mundo como el resultado permanente de una lucha, de un enfrentamiento conflictivo entre sus principales elementos constitutivos: todo es lucha en la naturaleza, "madre de todo". El ser humano sería una criatura más, subsumida en esa desavenencia fundamental de poderes naturales en conflicto que determina la esencia de la vida terrena, al parecer acaso desamparada de cualquier forma de protección metafísica: "Sin lid y offensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo".

Esta visión de la realidad, como impulso de la naturaleza que es fruto de una desavenencia permanente entre sus diferentes elementos constitutivos, es común a una de las concepciones fundamentales del personaje nihilista, como el resultado de una lucha, de un desajuste o desequilibrio, entre las exigencias de un orden moral trascendente y los impulsos y necesidades más esenciales del ser humano.

El conflicto persiste incluso en el ámbito de las interpretaciones. Parece incluso que el autor ha previsto, desde cierto declarado pesimismo, conflictos y enfrentamientos en la interpretación del sentido de su obra.

Y pues es antigua querrela y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda a sus lec-

<sup>1</sup> El texto de este "Prólogo" guarda una estrecha relación con el prefacio del Libro II del *De remediis utriusque fortunae*, de Petrarca, de donde Rojas parece haber tomado la mayor parte de sus ideas, como ha señalado la crítica moderna (F. Castro Guisasaola, 1924/1973<sup>2</sup>: 117-121; A. Deyermont, 1961/1975<sup>3</sup>: 52-57). Cfr. igualmente del *De remediis utriusque fortune*, de F. Petrarca, la trad. esp., en ed. de J. M. Micó: *La medida del hombre: remedios contra la buena y la mala fortuna*, Barcelona, Península, 1999. Esta obra de Petrarca fue redactada entre los años 1354 y 1365, y publicada hacia 1367.

tores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad [...]. ¿Quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?

Estas palabras de Rojas no carecen, efectivamente, de valor. De hecho, las principales interpretaciones acerca de *La Celestina* pueden ordenarse en dos grupos principales y opuestos: quienes proponen una lectura judeo-pesimista de la obra (S. Gilman, 1956, 1972), y quienes sostienen una interpretación cristiano-moralizante (M. Bataillon, 1961)<sup>2</sup>.

Consideramos que las declaraciones de Rojas sobre la ortodoxia didáctica de su obra, lejos de ser claras, pueden resultar, cuando menos, sospechosas. Lectores y espectadores han hecho con frecuencia una lectura irónica, satírica, cuando no maliciosa, de buena parte de los "dichos" supuestamente moralizantes de la obra. Por otro lado, la mayor parte de los aforismos morales de la tragicomedia están puestos en boca de personajes inmorales o corruptos, cuyas formas de conducta desmienten en todo caso cualquier ideal de virtud y orden moral. Es un hecho que muchos lectores, contemporáneos de Rojas y de épocas posteriores, incluida la nuestra, han prestado una atención primordial a los elementos cómicos de *La Celestina*, en detrimento de las posibilidades de percepción e interpretación de la experiencia trágica, sin la cual el supuesto didactismo del texto resulta aún más difícil de comprender en su plenitud.

Ahora bien, ¿cuáles son algunos de los atributos o características que determinan la constitución de un personaje nihilista? Ante todo, el egoísmo. Obsérvese, en este sentido, que buena parte de los personajes de *La Celestina* son muy egoístas, y revelan la existencia del ser humano como sujeto de impulsos esencialmente egoístas. Confían tanto en sí mismos que dejan de percibir las fuerzas de la realidad objetiva que les rodea. Los personajes de la tragicomedia están embaucados por un individualismo razonador y racionalista muy propio del Renacimiento.

En segundo lugar, hay que hablar del conocimiento del personaje sobre sí mismo, sobre sus cualidades de acción; se trata de un conocimiento insuficiente, imperfecto si se quiere, pero no por ello inexistente. En la *Celestina*

<sup>2</sup> D. S. Severin lo ha resumido expresivamente: "La corriente judeo-pesimista se centra en la ascendencia hebrea de Rojas y en la educación de converso, y subraya que debía de sentirse rechazado, amenazado por un entorno hostil. Esta corriente considera que su punto de vista es pesimista, incluso nihilista, y hace notar que Rojas transforma irónicamente proverbios y viejos refranes para criticar y minar la sociedad que retrata. El análisis del planito de Pleberio sirve a menudo como prueba de esta tesis. La corriente cristiano-didáctica se apoya en las declaraciones hechas por Rojas en las últimas estrofas, y se remite a los personajes para justificarse. A través de Calisto, el autor estaría criticando al amante cortés —ya sea en su papel trágico, ya sea en el paródico— y su intención moralizante quedaría expresada por medio de una serie de convenciones y de conocidísimos *topoi* medievales" (D. S. Severin, 1997: 24).

está formulado el embrión del personaje literario moderno: autognosis y ejercicio de la propia voluntad, es decir, el conocimiento del *yo* y de sus posibilidades de actuación, la autoconsciencia del sujeto y su voluntad de ser. He aquí un recurso relativamente frecuente en la modernidad. Los personajes de la *Celestina* se manifiestan como figuras eminentemente modernas no tanto cuando actúan, sino cuando expresan, desde su propia conciencia, el sentido o las consecuencias de la acción que van a ejecutar.

Un tercer aspecto se refiere a la libertad del personaje. El personaje nihilista conquista una realidad de la que otros carecen, si bien esta conquista se basa en procedimientos que niegan y destruyen el orden moral vigente, de forma trágica en unos casos (Timón de Atenas, Edmundo en *King Lear*, Don Juan, Fausto...), de forma cómica en otros (la Comadre de Bath en *The Canterbury Tales*, Celestina, Falstaff...). Los personajes de *La Celestina* poseen una conciencia de vivir que se convierte en el impulso más estimulante de su propia existencia, base primordial de sus ansias de libertad. Y pese a todo, especialmente pese a sus deseos y posibilidades de libertad, los personajes de Rojas nunca sobrepasan los límites de su contexto social ni de su intertexto literario, pues apenas, o nunca, modifican excesivamente el rumbo y las perspectivas de su existencia. El orden moral trascendente no hace posible cambios esenciales en el desarrollo de la vida humana hasta el Romanticismo. Y sin embargo, sin transformar las limitaciones sociales y literarias de los arquetipos que representan, personajes como Elicia y Areúsa se sienten finalmente libres, y se proponen disfrutar de su "libertad", pese a ser dos simples meretrices que carecen en ese momento de los medios —digamos más tradicionales— que harían plenamente posible la forma de vida que pretenden practicar: queremos decir que carecen de rufián y de alcahueta, es decir, les falta lo que hasta entonces había sido lo más importante, Sempronio y Celestina. Nada de esto había sucedido nunca en los cuentos de Boccaccio o Chaucer.

Una cuarta y última observación. La negación del personaje nihilista conlleva siempre una inversión, una conversión de valores logocéntricos en marginales, y a la inversa. El personaje nihilista se enfrenta al orden moral vigente con el fin de sustituirlo por un código de conducta propio. Subyace en esta acción la perspectiva de un mundo al revés. Desde el ámbito de la tragedia, esta subversión de valores conduce al personaje al *heroísmo*, a través de la expresión de lo sublime, a la vez que deja en evidencia la dureza e insensibilidad del orden moral trascendente, cuya imperturbabilidad ante la fragilidad humana frisa la injusticia y la crueldad

Paralelamente, desde el ámbito de la comedia, esta inversión de valores da lugar al *carnaval* —forma antitética por antonomasia del heroísmo—, a través de la expresión de lo grotesco, a la vez que pone de manifiesto la imperfección del orden moral vigente, el desajuste de los impulsos humanos frente a él, y la fragilidad de sus mecanismos de represión, pues al ser huma-

no le es posible esgrimir su capacidad de burla, más o menos explícita, frente a los imperativos de esta realidad trascendente.

*La Celestina* presenta un universo literario en el que los personajes humildes saben de la vida más que los socialmente enriquecidos o poderosos. Humildes y adinerados: he aquí la expresión de un mundo al revés. El siervo sabe del mundo más que su señor, y adquiere este saber a cambio de vivir intensamente determinadas experiencias vitales, en las que los valores sensoriales (sexualidad, indiferencia hacia la vida ultraterrena...) y marginales (alcahuetería, prostitución, brujería...) ocupan el lugar primordial. Es efectivamente lo contrario de lo que acontece en la experiencia de la tragedia griega —una vez más *La Celestina* se distancia del canon trágico—, donde sólo a lo noble y aristocrático están reservadas las vivencias más elevadas, intensas y purificadoras. En el mundo antiguo la acción de las gentes humildes sólo servía a la risa y a la experiencia cómica, y nunca invitaba seriamente a una verdadera reflexión sobre la trascendencia, la dignidad o la complejidad de la vida real, como de hecho sí sucede en *La Celestina*. Y como también sucederá en el teatro de Cervantes.

### 3.2. EL LENGUAJE DEL PERSONAJE NIHILISTA

La vida civil, la vida en la ciudad, es uno de los criterios que miden, desde el final de la Edad Media, la excelencia y capacidad comunicativa de los seres humanos. La importancia de la comunicación, del lenguaje y del diálogo, es patente y decisiva en esta circunstancia. Los estudios de P. Szondi han tratado de demostrar que el drama de la Edad Moderna surge en el Renacimiento. El hombre se vuelve y reflexiona sobre sí mismo tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, y elabora una realidad artística en la que se confirma y refleja como centro fundamental, "basada exclusivamente en la reproducción de la relación existente entre las personas" (P. Szondi, 1956/1994: 17). Al contrario de lo que sucedía en el mundo antiguo, especialmente en la cultura griega, el mundo exterior, objetivo, queda supeditado a las acciones y decisiones del hombre, contrastadas dialécticamente, consigo mismo (monólogo dramático) o frente a la alteridad (diálogos, doble contextualización, doble modalización...), y sólo desde esta perspectiva adquiere sentido y realidad dramática.

El teatro de comienzos del Renacimiento europeo no sólo se basa en justificaciones preceptistas, sino también, y de forma muy especial, en la intencionalidad de expresar un nuevo sistema de ideas, cuyo marco más adecuado será el de la *comedia*, como género literario y como forma de espectáculo. La comedia es efectivamente el género que ofrece mayor libertad para la escenificación de las nuevas formas, temas y modos de vida de la Europa renacentista, y desde ella se inicia una lenta y progresiva transgresión de los

principios de la genología y expresión dialógica propios de la dramaturgia clásica.

El diálogo que mantienen los personajes dramáticos de la Edad Moderna (siglos XVI a XVIII aproximadamente) sirve, entre otros aspectos, a la coordinación de la fábula, en un desarrollo de episodios esencialmente interpersonales. Pocas obras como *La Celestina* lo demuestran de forma tan expresiva. Es la época de un teatro que hace referencia a un mundo de relaciones genuinamente interpersonales, a las que el diálogo confiere una forma objetiva, como discurso lingüístico y literario, interpretable sógnicamente (semiólogía) por relación a una experiencia de mundo que aún se supone común y relativamente uniforme. Sin embargo, desde la Edad Media, el sujeto ha perdido —y no ha recuperado— la visión *integral* de la realidad. La fragmentación de la sociedad es una expresión más de la fragmentación del sujeto. El diálogo es desde este punto de vista signo icónico e indicial de una auténtica diseminación del sentido que el sujeto da a los referentes de su experiencia en el mundo. Se impone de este modo en la comunicación humana una percepción plural y una expresión polifónica de los hechos vividos.

Los personajes de *La Celestina* saben los unos de los otros, en algunos casos saben incluso demasiadas cosas. Todos se (re)presentan a través del diálogo directo, y unos y otros conocen, comparten e imitan sus idiolectos. El diálogo de *La Celestina* permite que el autor no tenga que detenerse nunca ni que explicar en ningún momento cómo son *verdaderamente* los personajes de la obra. El autor no permite que cese el diálogo, y no siempre se deja ver con claridad entre las palabras de los personajes. El diálogo revela todo un mundo de realismo interior<sup>3</sup> y exterior, en el que los principios tradicionales del decoro resultan muy subvertidos.

El *decorum* o *aptum* había sido configurado por la teoría literaria grecolatina como un principio determinante en la caracterización de los personajes, en relación con la edad, la condición social, y los ideales retóricos y poéticos de coherencia y adecuación entre las leyes estructurales y teleológicas que

<sup>3</sup> En relación con las formas dialógicas de la obra, el aparte desempeña un papel primordial en la expresión del pensamiento del personaje. El aparte permite conocer inmediatamente la autenticidad de la experiencia del personaje dramático, revela su interior, y lo comunica al público sin otras mediaciones que las del propio lenguaje del sujeto, quien se expresa a sí mismo del modo más inmediato y eficaz en su relación con la realidad interior del *yo*. En este sentido, el discurso en aparte puede señalar momentos capitales del desarrollo de la acción, así como insistir en la expresión de determinadas circunstancias, sentimientos, movimientos, etc., de modo que signos lingüísticos que se expresan como actos de pensamiento (aparte) subrayen, confirmen o atenúen, el valor de signos actanciales o funcionales (fábula), kinésicos (interpretación, movimientos...), proxémicos (distancias, posiciones...), tonales, etc..., que se expresarían como actos de comunicación no verbales. Sobre el uso del aparte en *La Celestina*, cfr. P. S. Finch (1982: 19-24).

organizan la *fábula*, como categoría principal de la tragedia —prototipo de lo literario—, según el principio estético de la mimesis.

La sistematización normativa que de la poética antigua llevan a cabo los preceptistas del Renacimiento italiano, en los comienzos de la Edad Moderna, convierte al *decorum* latino en una de las categorías esenciales de la teoría literaria clasicista, que habría de estar vigente en dominios culturales como el francés y el alemán (*Naturnachahmung*) hasta la llegada de la estética romántica. En torno al concepto del *decoro* se articula toda una preceptiva que encuentra en el personaje literario, y en la construcción formal de sus referentes estéticos, las mejores condiciones para su desarrollo, orientado a conservar y consolidar “adecuadamente” un orden moral y político, desde el que se exige al individuo unas determinadas formas de conducta y desde el que se regulan todos los impulsos de expresión social (sujeto de acciones adecuadas al orden moral, interlocutor de diálogos organizados según la disposición de los códigos sociales, destinatario de valores ideológicos y religiosos apropiados a la estabilidad estamental de la época, etc.).

El diálogo consigue en *La Celestina* que los hechos y las conductas humanas se establezcan y codifiquen formalmente en sus contenidos y modos habituales, pero sucede que la conducta cotidiana de estos personajes no cumple uniformemente con las exigencias verbales del *decoro* grecolatino. Es cierto que el diálogo presentiza todos los hechos, y ningún instante se estabiliza en formas temporalizadas más allá del presente; sin embargo, ningún escenario se codifica en cánones espaciales tradicionales, si no es para discutirlos; y paralelamente ningún personaje pretende ajustarse rigurosamente en su discurso a los códigos del *decoro* característicos del mundo grecolatino y medieval. Demasiadas sentencias morales en boca de personajes de baja condición social y ética, así como la preeminencia en la acción principal de hechos trágicos encarnados en personajes convencionalmente “serviles”, justifica sin duda una desmitificación de los modos tradicionales de conducta y una objeción importante, literariamente construida en *La Celestina*, a los principios clásicos del *decoro*, como procedimiento desde el que se pretende la regulación y codificación del modo de hablar de un personaje (*decoro verbal*), su forma de comportarse frente a determinados hechos (*decoro social*) y su adscripción o reclusión en una determinada casta o estamento social.

Desde este punto de vista, buena parte del discurso de los personajes de *La Celestina* discute abiertamente los principios tradicionales del *decoro*. El personaje no se adapta formalmente a lo que se exige de él desde un punto de vista verbal, social y funcional, sino que se rebela frente a la *poética del decoro* con la experiencia vivida, la cual se manifiesta a través de un *discurso polifónico*. No hay que olvidar que un personaje que rompe el *decoro* es ante todo un personaje que rompe con las limitaciones formales y funcionales impuestas por la metafísica antigua a su modo personal de hablar y de actuar, y que discute además, desde su experiencia personal, la validez del or-

den moral trascendente desde el que se exigen y justifican tales imperativos. Veamos algunos ejemplos.

Consideremos el discurso de la primera tentativa de corrupción de Pármeno por Celestina. Pármeno ha prevenido a Calisto contra las malas artes de Celestina, y su amo no le presta ninguna atención; una vez más Calisto se caracteriza por no hacer caso de quien le aconseja bien, y por seguir el consejo de quien procura intencionadamente su ruina. Celestina trata de corromper a Pármeno reprochándole su inexperiencia en la vida y seduciéndole con la posibilidad de estimular y satisfacer sus impulsos sexuales. Los argumentos de Celestina obligan implícitamente a Pármeno a reconocer en la vieja puta la autoridad que, tópica desde siempre, toda vejez trata de atribuirse de por sí ante los jóvenes. Pármeno, arrastrado por Sempronio, embaucado por Celestina, despreciado por su amo y seducido por Areúsa, acabará corrompiéndose por dinero<sup>4</sup> y por placer, se convertirá en un criminal y será vergonzosamente ejecutado por la justicia. Las palabras de Celestina son de una perversión creciente, y se basan precisamente en la negación intencional de un mensaje cuyo significado nunca declara en su sentido literal.

Plázeme, Pármeno, que avemos avido oportunidad para que conozcas el amor mío contigo, y la parte que en mí, inmérito, tienes. Y digo inmérito por lo que te he oydo decir, de que no hago caso; porque virtud nos amonesta sufrir las tentaciones y no dar mal por mal. Y especial quando somos tentados por moços y no bien instrutos en lo mundano, en que con necia lealdad pierdan a sí y a sus amos, como agora tú a Calisto. Bien te oy, y no pienses que el oyr con los otros exteriores sesos mi vejez aya perdido. Que no sólo lo que veo, oyo y cognozco, mas aun lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro. Has de saber Pármeno, que Calisto anda de amor quexoso; y no lo juzgues por esso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forçoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necessario que se turbe con la dulçura del soberano deleyte, que por el hazedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres *se* perpetuase sin lo qual perescería. Y no sólo en la humana especie, mas en los pesces, en las bestias, en las aves, en las reptilias y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas, en que ay determinación del hervolarios y agricultores, ser machos y hembras. ¿Qué dirás a esto, Pármeno? ¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico! ¿Lobitos en tal gestic? Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleytes. ¡Mas rabia mala me mate, si te llego a mí, aunque vieja! Que la voz tienes ronca, las barvas te apuntan; mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga (I).

<sup>4</sup> Así, Pármeno acabará asumiendo que "más humano es confiar, mayormente en esta [Celestina] que interesse promete, a do provecho no pueda allende de amor conseguir" (I).

El diálogo que mantienen Celestina y Pármene concluye con una confirmación categórica de la perversidad de Celestina, quien antepone su propio orden moral a cualquier otra pretensión humana. "No querría bienes mal ganados", le dice Pármene a propósito de sus corruptas pretensiones frente a Calisto y Melibea; y Celestina, contundente, responde: "Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo" (I). No cabe mayor negación, ni más explícita, de un orden moral basado en la honradez.

Rechazado por Calisto, en sus deseos de prevenirle contra Celestina, Pármene se siente defraudado: la moral del virtuoso no sirve para triunfar en la sociedad humana<sup>5</sup>. Decide entonces, estimulado por un resentimiento hacia su amo, aceptar, a cambio de prosperidad, el camino alternativo de degeneración moral que le ofrecen Sempronio, Celestina y Areúsa.

Ante la actitud renuente de Pármene, Celestina tratará de nuevo de involucrarle en su pretensión de enriquecerse a costa de Calisto, y utiliza en su monólogo del auto VII una serie de argumentos retóricos que confirman, una vez más en la farsa de la vieja, la fuerza que adquiere su hipocresía en la negación de todo valor moral ajeno a sus intereses más personales.

Pármene, hijo, después de las passadas razones no he avido oportuno tiempo para te dezir y mostrar el mucho amor que te tengo, y assimismo cómo de mi boca todo el mundo ha oydo hasta agora en ausencia bien de ti. La razón no es menester repetirla porque yo te tenía por hijo a lo menos casi adotivo, y así que tú ymitavas al natural y tú dasme el pago en mi presencia, pareciéndote mal quanto digo, susurrando y murmurando contra mí en presencia de Calisto. Bien pensava yo que, después que concediste en mi buen consejo, que no avías de tornarte atrás. Todavía me parece que te quedan reliquias vanas, ha-

<sup>5</sup> "Mas nunca sea; ¡allá yrás con el diablo! A estos locos decides lo que les cumple, no os podrán ver. Por mi ánima, que si agora le diessen una lançada en el calcañal, que saliesen más sesos que de la cabeça. ¡O desdichado de mí!; por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno. El mundo es tal; quiero yrme al hilo de la gente, pues a los traydores llaman discretos, a los fieles necios. Si [yo] creyera a Celestina con sus seys dozenas de años acuestas, no me maltratara Calisto. Mas esto me porná escarmiento daqui adelante con él. Que si dixere comamos, yo también; si quisiere derrocar la casa, aprovarlo; si quemar su hazienda, yr por huego. Destruya, rompa, quiebre, dañe; dé a alcahuetas lo suyo, que mi parte me cabrá. pues dizen, a río buelto ganancia de pescadores. ¡Nunca más perro a[ll] molino!" (II). Acerca del carácter de Pármene y el sentido de este discurso, vid. E. Barón Palma (1976) y C. Morón Arroyo (1973). A través de las palabras de este soliloquio, así como por sus acciones, Pármene se revela como un personaje completamente vulgar, objeto de las acciones e impulsos procedentes del exterior, bien de los demás personajes, bien del azar o el destino. En realidad, Pármene es el personaje que, a medida que avanza la obra, va perdiendo progresivamente más iniciativa y más personalidad que cualquier otro. No se enfrenta, desde su propia personalidad, a los problemas del entorno, sino que se deja asimilar y seducir por ellos, en favor de ilusorios intereses, apenas momentáneamente alcanzados. Pármene no es un personaje ni esencialmente trágico ni particularmente cómico; es, simplemente, vulgar: En el curso de los hechos se somete progresivamente a los deseos y voluntades ajenos.

blando por antojo más que por razón. Desechas el provecho por contentar la lengua. Óyeme si no me has oydo, y mira que soy vieja y el buen consejo mora en los viejos y de los mançebos es proprio el deleyte. Bien creo que de tu yerro sola la edad tiene culpa. Spero en Dios que *serás mejor para mí de aquí adelante, y mudarás el ruyñ propósito con la terna edad, que como dizen, múdanse las costumbres con la mudança del cabello y variación*, digo, hijo, creciendo y viendo cosas nuevas cada día. Porque la mocedad en sólo lo presente se impide y ocupa mirar, mas la madura edad no dexa presente ni passado ni porvenir. Si tú tovieras memoria, hijo Pármeno, del passado amor que te tuve, la primera posada que tomaste venido nuevamente a esta cibdad, havía de ser la mía. Pero los moços curáys poco de los viejos; regísvos a sabor de paladar, nunca pensáys que tenéys ni havéys de tener necessidad dellos; nunca pensáys en enfermedades; nunca pensáys en que os puede esta florecilla de juventud faltar. Pues mira, amigo, que para tales necessidades como éstas, buen acorro es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre; buen mesón para descansar sano; buen hospital para sanar enfermo, buena bolsa para necessidad, buena arca para guardar dinero en prosperidad, buen fuego de invierno rodeado de assadores; buena sombra de verano; buena taverna para comer y beber. ¿Qué dirás, loquillo, a todo esto? Bien sé que estás confuso por lo que hoy as hablado. Pues no quiero más de ti, que Dios no pide más del pecador, de arrepentirse y emendarse. Mira a Sempronio, yo lo hize hombre de Dios en ayuso; querría que fuéssedes como hermanos, porque estando bien con él, con tu amo y con todo el mundo lo estarías. Mira que es bienquisto, diligente, palanciano, buen servidor, gracioso; quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano [ni aun avría más privados con vuestro amo que vosotros]. Y pues sabe que es menester que ames si quieres ser amado, que no se toman truchas etc. Ni te lo debe Sempronio de fuero. Simpleza es no querer amar y esperar *lo ser de otro*; locura es pagar el amistad con odio (VII).

El discurso de Celestina se basa esencialmente en el argumento de que los jóvenes, como Pármeno, deben hacer caso de los consejos de los viejos, como Celestina, y mostrarse sumisos y obedientes a las indicaciones, exigencias y cuidados de sus mayores. En consecuencia, Rojas deja al descubierto, de forma paródica, la argumentación moral —y tópica— de una vieja que se arroja inmoralmemente —y con toda convicción— en un principio de autoridad que atribuye a la vejez una superioridad frente a la juventud, precisamente para llevar a cabo acciones absolutamente perversas y reprobables, que habrán de desembocar en la perdición de cuantos en ellas participan. Esta exigencia de sumisión que Celestina hace a Pármeno se articula a lo largo de una argumentación retórica en la que se disponen diferentes *topica*.

“Mira que soy vieja —dice Celestina a Pármeno— y el buen consejo mora en los viejos”; he aquí —en boca de Celestina— una paródica formulación del argumento de autoridad en favor de la vejez. La alcahueta inicia su razonamiento utilizando subversivamente una idea tópicamente moral, entonces y hoy, que lleva aparejada la exigencia de aceptar que la vejez está más

capacitada que la juventud para organizar las acciones humanas, para disponer del poder y su desarrollo, y para actuar sobre las conductas de los demás, orientándolas supuestamente hacia un buen camino, a la sazón satisfactorio para los propósitos de los más viejos, como le ocurre en este caso a Celestina. Una recepción moderna de la obra percibe este consejo, en boca de esta alcahueta, como una desmitificación de sus contenidos reales: la vejez, sólo por la vejez y sin otros atributos, no siempre está capacitada para orientar correctamente a la juventud. En todo caso, resulta innegable que Celestina hace un uso completamente subvertido de los fines morales de este aforismo y, en cierto modo, la vejez, como expresión indiscutible de autoridad humana, queda aquí completamente desmitificada. De no haber seguido los consejos de la vieja Celestina, Pármeno no habría sido ejecutado en la plaza pública, y Calisto y Melibea podrían haber solucionado el desenlace de sus amores por caminos más seguros, aunque acaso inicialmente no tan eficaces<sup>6</sup>. En el desarrollo de su paródico razonamiento, Celestina se muestra ante Pármeno como una víctima de la vejez —“los moços curáys poco de los viejos”—, para concluir, tras una falaz argumentación, en un elogio de la senectud, a lo largo del cual Celestina se apropia de atributos y valores morales que en absoluto le corresponden: “buen acorro es una vieja conocida, amiga, madre y más que madre”, etc.

Un imperativo de corrupción ha dominado permanentemente las palabras de Celestina a Pármeno: “Desechas el provecho por contentar la lengua”, lo que equivale a afirmar: corrómpete y calla. Finalmente, Celestina propone al degenerado Sempronio como dechado juvenil de virtudes morales. No cabe duda de que Sempronio es, hasta el momento del crimen, un buen instrumento de Celestina. En esta circunstancia, la alcahueta no duda en presentar a Sempronio, en realidad un pícaro farsante y corrupto, como ejemplo de virtuosa moralidad, en la amistad, en el trabajo, en la convivencia, etc., con objeto de persuadir a Pármeno para que se una a él: “Mira que es bienquisto, diligente, palanciano, buen servidor, gracioso; quiere tu amistad; crecería vuestro provecho dándoos el uno al otro la mano...”.

<sup>6</sup> Da la impresión de que la juventud es, una vez más, la culpable de todos los males. Celestina responsabiliza a Pármeno de culpas que en absoluto le corresponden. Así, le dice: “de tu yerro sola la edad tiene culpa”. ¿Cuál es su “yerro”? Simplemente no mostrarse sumiso a las exigencias de Celestina. Parece que la escasa edad de Pármeno facilita toda posible inculpación, pues se esgrime sin discusión que “de los mançebos es proprio el deleyte”, como si la vejez, y concretamente la vejez de Celestina, renunciara al placer y a las formas de su consecución. El uso que hace Celestina de textos clásicos de Petrarca, como el procedente del *Bucolicum carmen*, para justificar sus argumentos, no hace más que intensificar el uso subversivo y perverso de la filosofía moral de la época. Cfr. el texto petrarquista: “Propositum mutat sapiens... studium iuvenile senectae / Displicet: et variant curae variant capillo”, en *Bucolicum carmen*, VIII, 9, 12.

En su encuentro con Melibea, una vez que Celestina revela a la joven el auténtico motivo de su visita, la solicitud que le ha hecho Calisto para acceder a ella, ésta se irrita contra la vieja, hasta oír de la alcahueta que Calisto simplemente desea una oración, la de santa Apolonia, para curarse de un dolor de muelas. La joven accede entonces, muy confortada, a complacer, en primer lugar, la necesidad de Calisto, que por el momento es un dolor de muelas —o al menos eso finge creer Melibea—, y, en segundo lugar, la embajada de Celestina, cuya auténtica finalidad acaba de comprender ahora muy bien la hija de Pleberio. En ese momento del diálogo entre ambas mujeres, Celestina dice a Melibea unas palabras que la joven, por los conocimientos que posee de Calisto y la alcahueta, de ninguna manera puede interpretar en su sentido literal, es decir, virtuoso, sino desde la implicación a la que remiten sus contenidos: Calisto la pretende, y Melibea sabe que desde ese momento el hecho de que ambos jóvenes puedan satisfacer subrepticamente sus mutuos deseos dependerá exclusivamente de la mediación de Celestina. En adelante Melibea será cómplice, y protagonista, de la invitación que se le hace para subvertir del orden moral vigente, al margen del cual viven la mayor parte de los personajes de la obra.

CELESTINA: Señora, porque mi linpio motivo me hizo creer que aunque en *otras qualesquier* lo propusiera, no se avía de sospechar mal; que si faltó el devido preámbulo, fue porque la verdad no es necessario abundar de muchas colores [...]. Y pues tanta razón tengo, señora, por bueno mi propósito, mis pasos saludables y vazíos de sospecha.

MELIBEA: ¡O cuánto me pesa con la falta de mi paciencia!, porque siendo él ignorante y tú inocente, havés padescido las alteraciones de mi ayrada lengua (IV).

Desde el punto de vista del lenguaje, el diálogo y la comunicación, la perversión del personaje nihilista se caracteriza porque niega intencionalmente lo que comunica literalmente. Desde un punto de vista formal, es decir, con el lenguaje, se finge "bueno"; desde un punto de vista funcional, es decir, actuando, es completamente perverso. Y todo esto lo hace el personaje farsante de tal modo que no hay forma posible de desenmascaramiento; en unos casos, por ignorancia o ingenuidad por parte del oyente —es lo que sucede con Calisto frente a Celestina—; y en otros casos, los más frecuentes en la literatura y en la vida real, porque el oyente acaba siendo cómplice de los propósitos del personaje subversivo —es lo que le ocurre a Melibea con Celestina en este diálogo que apuntamos, y a casi todos los demás personajes a lo largo de la obra—. Con frecuencia, debido a la inmensa cantidad de personas e intereses en complicidad con este prototipo de seres nihilistas y subversivos, o simplemente farsantes, que niegan intencionadamente todo cuanto de forma literal comunican, resulta imposible apelar con éxito a cualquier forma de justicia social o desenmascaramiento público, ni entre los hombres, ni entre los dioses.

Melibea sabe que Celestina le está mintiendo, y precisamente porque lo sabe finge aceptar la mentira como realidad verdadera, porque así le conviene hacerlo para acceder a Calisto. Como sugería Antonio Machado en *Juan de Mairena*, cuando dos mentirosos se mienten, se mienten, pero no se engañan. El orden moral vigente, sus imperativos y sus fundamentos éticos, impiden a Calisto y a Melibea satisfacer a su modo sus impulsos sexuales; Melibea acepta la mentira que le brinda Celestina porque sólo de ese modo puede burlar —la burla es una forma de negación— los imperativos del orden moral establecido. Melibea miente, y se hace cómplice de Celestina, porque encuentra en ella una posibilidad única para satisfacer sus deseos con Calisto. La falta de libertad individual desemboca en la degeneración colectiva de una sociedad.

### 3.3. EL DISCURSO SUBVERSIVO DEL PERSONAJE NIHILISTA: LA DESMITIFICACIÓN

Rojas dispone del mundo literario como un desmitificador dispone del mundo real. Ironía, distorsión, parodia absurda y trágica, desmitificación, descontextualización, son algunos de los efectos y rasgos de *La Celestina*. Como Chaucer, como Cervantes, como Georg Büchner, como Torrente Ballester..., Rojas echa por tierra muchos de los prestigios humanos de su tiempo. En las postrimerías de un mundo medieval, su obra destruye formal y funcionalmente todos los valores y atributos de una literatura y una cultura hasta entonces dominantes. La acción de *La Celestina* se sitúa fuera de toda institucionalización oficial de un orden moral —trascendente o no— vigente en su época.

Hay una clara destrucción de los códigos y de los tópicos del amor cortés, de la novela sentimental, del *locus amoenus*, presentes desde la tradición bíblica; los rufianes usurpan las actitudes y acciones de los señores, y a la inversa, Areúsa se llama "señora", y Melibea es sujeto de lujuria como cualquier personaje del más bajo estamento. La *Celestina* subvierte la visión ideal del amor y el mundo cortés; jamás se plantea que Calisto y Melibea acaben en matrimonio: la legitimidad de la relación amorosa no está en la vida marital, ni en el concubinato, ni en el adulterio siquiera, sino en la aventura, en la ansiedad de dos enamorados poseídos por la mediación de una alcahueta. En este sentido cabe preguntarse ¿qué hace necesaria la persistencia de la alcahueta, si la pasión amorosa es tan intensa y tan sincera entre los amantes?

Sin duda Celestina es necesaria en todo momento a Calisto y Melibea para burlar el orden social establecido y asumido por la clase dominante, cuyas libertades están enormemente cercenadas, en favor de la imagen de una vida sólo aparentemente virtuosa. En este contexto, cualquier experiencia de libertad es identificada con una experiencia de perversión, desde la que se

trata de subvertir el sistema social e ideológico. De hecho, sólo los personajes socialmente bajos disponen de una "libertad" de la que carecen los adinerados y aburguesados. En principio, parece que los ricos y virtuosos no necesitan de una libertad que autorice el desarrollo de sus pasiones; finalmente, este imperativo se convierte en una de las exigencias fundamentales de la tragicomedia: si Melibea viviera en una sociedad de libertades reconocidas no necesitaría servirse de alcahuetas ni de rufianes, gentes corruptas que inducen al fracaso y a la tragedia, para satisfacer sus deseos. Hay además en *La Celestina* una rotunda denuncia del estado de la justicia, así como del materialismo y la alienación característicos de fines del siglo xv. Paralelamente, se observa también en la tragicomedia una desmitificación del lenguaje, de la retórica y de la argumentación: al acontecer de hechos trágicos, los personajes responden con palabras y expresiones bajas, cotidianas, vulgares; ante la muerte de su hija, lo primero que se le ocurre a Pleberio es decir a su mujer aquello de "¡Nuestro gozo en un pozo!"; casi todos los consejos morales de la obra están puestos en boca de personajes completamente degenerados y corruptos, etcétera.

La crítica parece aceptar unánimemente que *La Celestina* no es en realidad una obra ni medieval ni renacentista, sino que más bien trata de instituir un horizonte de expectativas diferente de cualquier poética entonces normativa; en realidad surge como ruptura de la tradición literaria procedente de la Europa medieval y del mundo antiguo. Los autores de la *Celestina* no quisieron continuar exactamente los temas y las fuentes del mundo greco-romano, sino abatirlos, embestir contra ellos, desmitificarlos.

En cierto modo, quizá sea posible afirmar que Rojas lleva a cabo en la composición de *La Celestina* una sistemática desmitificación, formal y funcional, de los principales fundamentos del orden moral entonces vigente: el honor, la justicia, la religión y los ideales nobles o heroicos de cualquier acción humana. Esta desmitificación de ideales no será continuada en el teatro español de los Siglos de Oro sino por autores como Cervantes. En la novela española de los siglos xvi y xvii el discurso de la desmitificación aún gozó de cierta difusión y reconocimiento, pero en el teatro la única alternativa a la mixtificación mundana de la comedia lopesca sólo la ofreció Cervantes, tanto en su tragedia *Numancia* como en sus ocho comedias y ocho entremeses, "nunca representados"<sup>7</sup>.

En primer lugar, el sentimiento del *honor*, tan importante desde el siglo xv, e incluso antes, no parece tener en *La Celestina* ningún impulso motriz, ni en la acción, ni en los personajes. Centurio representa vivamente la ironía, parodia y burla del honor, la fama y la opinión —en el ámbito familiar y so-

<sup>7</sup> Cfr. a este respecto nuestro trabajo *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 2000.

cial— del individuo, de la virilidad y de la vida militar. Los personajes de la *Celestina* desmitifican los arquetipos de las estimaciones sociales y viven al margen —acaso profesándoles cierta indiferencia— de los pretendidos ideales de jerarquía sobre los que se sustentaba la literatura y la sociedad del momento.

A comienzos del Renacimiento europeo, toda una corriente de filosofía moral, procedente de la tradición literaria grecolatina, se proyectaba poderosamente sobre la vida y las costumbres de los seres humanos<sup>8</sup>. En consecuencia, la comedia —terenciana y humanística—, implicada a través de la imitación en la vida y hábitos humanos, participa plenamente de esa filosofía moral. Así parece que lo hacen saber en muchos casos sus propios autores en los prólogos de las comedias<sup>9</sup> al afirmar que las escriben con objeto de corregir, mediante la burla, las malas costumbres de su tiempo (*castigat riendo mores*). Las últimas comedias de Molière agotarán, para la literatura dramática europea, la vigencia de este imperativo moral.

Así, en el tránsito de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea, especialmente desde el siglo XVII, se observa en la literatura europea una degeneración en conceptos relativos al honor y a la moral<sup>10</sup>. Buena parte de la época

<sup>8</sup> La ética o filosofía moral se establece como disciplina académica a partir del siglo XIII; los principales textos que durante el medioevo sirvieron como modelo de la filosofía moral fueron la *Ética a Nicómaco*, la *Retórica* y la *Política* de Aristóteles, las sentencias de Séneca y Cicerón, y la *Consolación de la filosofía* de Boecio. Con el desarrollo del Humanismo y del Renacimiento se confirma de nuevo esta enseñanza, especialmente después de la traducción de la *Ética* aristotélica por parte de Bruni, así como tras la difusión de los numerosos tratados y ensayos morales llevados a cabo por Petrarca, Salutati, Valla, Alberti, Erasmo, Vives, etc. (J. L. Canet, 1999).

<sup>9</sup> Desde este punto de vista, J. L. Canet (1999: 22) considera que el prólogo de Rojas a *La Celestina* participa intensamente de esta filosofía moral, sobre todo al apoyarse en el texto *De Remediis utriusque fortunae* de Petrarca. No obstante, no hay que olvidar que una de las citas está destinada a expresar la preeminencia de la naturaleza y sus impulsos sobre todas las cosas: "Natura... madre de todo". ¿Y la metafísica? ¿Acaso no subyace un fondo nihilista en el mundo de *La Celestina*?

<sup>10</sup> En el relato de *El curioso impertinente*, Cervantes partes de un esquema narrativo propio de los relatos florentinos, modelo narrativo que finalmente sufre una transformación casi dialéctica. La novelística de Boccaccio se orientaba hacia una legitimación de los sentidos frente a las exigencias imperiosas de la virtud; Cervantes se orienta más bien hacia la reflexión sobre las posibilidades de la virtud humana en su lucha frente a los impulsos de los sentidos. ¿Cuáles son las posibilidades de la moralidad humana frente a las fuerzas pasionales? Se plantea así una reflexión sobre la autonomía moral del ser humano y su capacidad de responsabilidad individual. Este tipo de reflexiones morales, que tienden a considerar al matrimonio como la célula o centro de referencia fundamental, está presente en la literatura europea desde los escritos de Maquiavelo y los ensayos de Montaigne, así como en el *Heptamerón* (1559) de Marguerite de Navarre, y dará lugar, a lo largo del siglo XVII, a un importante movimiento de escepticismo y pesimismo morales, especialmente en España, a través de la figura de Gracián, y en Francia, a través del denominado *mouvement des moralistes*, dentro del que han de situarse los relatos de Madame Lafayette (*La princesse de*

de Cervantes, y así se confirma en la obra literaria de este autor, constituye un período de autoafirmación del individuo, y a la vez de duda sobre el alcance y las posibilidades de tal afirmación personal; todo impulso de expresión individual convive todavía con la necesidad, más o menos intensa, de ser legitimado desde fundamentos metafísicos. Como sabemos, Cervantes se inscribe frecuentemente en la primera de estas tendencias, más atento a la afirmación personal que a las legalidades metafísicas, junto con otros autores del Siglo de Oro, y también junto a Montaigne o Shakespeare, y dramaturgos posteriores como Molière, preludiando posturas afines a los comienzos de la Ilustración europea (*Frühaufklärung*).

En segundo lugar, el valor y la importancia de la justicia —social, divina incluso—, aparece negado, acaso sometido a la indiferencia, hasta su disolución. La idea de que la justicia no sirve exactamente para hacer posible la convivencia en libertad parece verosímil en *La Celestina*.

Desde un punto de vista social, la representación de una experiencia trágica, en la que necesariamente han de estar implicadas ideas relativas a la justicia, la libertad y dolor humanos, no sería posible en la España de los siglos xv y xvi hasta que no surgiera alguna forma de concordancia entre la opinión de una mayoría social y la angustia de individuos hasta entonces solamente minoritarios. No hay que olvidar que la reacción pública contra la crueldad inquisitorial no era ni previsible ni posible.

La abertura hacia lo público —ha escrito A. Castro a este respecto—, latente en la *Celestina*, tenía forzosamente que obturarse. La vida española estaba regida por una casta cuya razón de ser y de dominar era inseparable de su dimensión religiosa, coincidente con la dimensión de la conducta honrosa, imperativa, hidalga (A. Castro, 1965: 130-1).

La casta española mayoritaria, según los términos de A. Castro, identificable con la colectividad castellana de los cristianos viejos, no se resigna a aceptar, a finales del siglo xv, que determinados aspectos de la vida humana hasta entonces vigentes se transformen o desaparezcan al extinguirse el conjunto de valores que los había hecho posibles. Toda una interpretación metafísica de la vida, con todos sus ideales de honor, fe y justicia, tendría que extinguirse.

La casta española de los cristianos viejos logra afirmarse y sobrevivir a la crisis de valores que supuso para ellos el fin de la Edad Media; de este modo,

*Clèves*, 1678), los dramas de Racine y las máximas de La Rochefoucauld. El tema dominante de todas estas obras será el mismo que el de *El curioso impertinente*, la prueba de la virtud, o la *guerre de l'amour et de l'honneur*, y desencadenará consecuencias semejantes: la progresiva disolución de los ideales morales, en un proceso que habrá de desembocar en la desidealización de la virtud. Sobre la degeneración, y su expresión literaria, de la filosofía moral en la cultura de Occidente, vid. H. J. Neuschäfer (1999).

justifican su razón de ser como grupo social y político, mediante su dominio sobre la humanidad ajena, y a partir de una interpretación de la doctrina religiosa cristiana de la que se apropiaron sólidamente, hasta adecuarla de forma dogmática a sus propios ideales de conducta, de honor y de justicia. En una circunstancia de este tipo la justicia de la casta dominante demostraría su poder en el ejercicio de la tortura y en el inflingimiento del dolor. No hay lugar, pues, para una sociedad estimulada por grandes ideales de libertad, sino más bien por impulsos de alienación y coacciones dogmáticas. La justicia se configura como un mecanismo principalmente desigual y cruel.

En tercer lugar, la religión. Su tratamiento en la obra de Rojas recuerda en cierto modo al que hace Chaucer en *The Canterbury Tales*. Así pues, *La Celestina* se nos presenta, en la moral práctica, como una obra ajena fundamentalmente a todo ideal cristiano, cuyos personajes viven en una sociedad que se presenta globalmente cristiana. Puede admitirse, como ha propugnado A. Castro (1965: 87), una total falta de fe cristiana en Rojas, pero lo cierto es que la creencia religiosa judía tampoco está demasiado presente en la obra. Todos los personajes de la obra actúan sin sentir ninguna conciencia de pecado o remordimiento sobre lo que hacen. Aunque "son" cristianos, actúan como gentiles. La ironía y la crítica religiosa es constante a lo largo de toda la obra, y se manifiesta a través de múltiples hechos, imágenes y discursos<sup>11</sup>. No parece, pues, que esté presente en *La Celestina* ni una metafísica cristiana ni un más allá islámico<sup>12</sup>. Para Melibea, por ejemplo, el suicidio no se plantea como un pecado; la muerte se configura como una especie de descanso ante el dolor moral de la vida humana, hasta el punto de que la significación y realidad punitivas del infierno quedan abolidas. El discurso

<sup>11</sup> De toda la jerarquía y estructura eclesiástica se dice que mantiene relaciones con las actividades de Celestina, lo que prueba claramente una crítica anticlerical en toda la obra. Cfr. a este respecto el parlamento de Celestina a Lucrecia ("¿Trabajo, mi amor? Antes descanso y alivio..."), sobre la relación de la alcahueta con los clérigos de su localidad e inmediaciones, casi al final del auto IX de la tragicomedia.

<sup>12</sup> Como ha señalado convenientemente A. Castro, sí es cierto que, desde el punto de vista del judaísmo, en *La Celestina* no se observa ninguna expresión de dualidad entre la vida terrena y una posible resurrección de las almas en una suerte de paraíso o infierno; más bien se insiste en la preeminencia de la vida terrena, y sus placeres, que en cualquier otra posible forma de existencia más allá de la muerte; tampoco se plantea ninguna idea acerca del "pecado original"; no se hacen alusiones a posibles intervenciones de Dios en los hechos, acciones y voluntades humanas; no hay referencia a la idea cristiana de "pecado"; pero tampoco hay referencias a la idea judaica de *mitzvot*, o "buena acción": el bienestar ultraterreno del alma se alcanza para un judío no tanto por el número de pecados cometidos, sino por el número de buenas acciones (*mitzvot*) realizadas a lo largo de la vida; la *Torah* hebrea incluye seis derechos humanos fundamentales, que no adquieren en la obra una consideración especialmente judaica: vida, propiedad privada, trabajo, vestido, habitación y libertad (I. Epstein, 1966); por otro lado, en toda la obra sólo se registra una invocación a la virgen María, en boca de Calisto, en el momento de morir (XIX).

final de Melibea traspone todas las valoraciones morales de su tiempo, de modo que lo tradicionalmente negativo deja de serlo, hasta el punto de que Melibea muere enfrentándose a Dios. En un contexto moral y religioso semejante se encuentran los restantes personajes de *La Celestina*. No hay en ellos una preocupación por el más allá, ni una inquietud por la inmortalidad del alma o la posible vida ultraterrena. La materialidad de la vida mundana está por encima de cualquier preocupación metafísica<sup>13</sup>.

En cuarto y último lugar, diremos que el personaje nihilista, desde el punto de vista de su desarrollo actancial o funcional, es decir, por su protagonismo en la *fábula*, se caracteriza porque desmitifica todo ideal noble o heroico en cualquier causa o consecuencia de las formas de conducta humana. El mundo de *La Celestina* insiste en la idea de que el ser humano se hace en la *acción*, en el ejercicio vital de la acción. Los personajes muestran un interés por vivir intensamente en una acción expresada en ansiedad constante de vida. En los principios esenciales y existenciales que determinan la construcción literaria de cualquier personaje está la *acción* y sus posibilidades de desarrollo. Salvo el suicidio de Melibea, que es en suma una proclamación de la muerte como solución de las desdichas humanas, cada *acción* humana de *La Celestina* tiene un resultado contrario a la voluntad del personaje que la ejecuta.

Indudablemente, si una acción desmitifica los ideales nobles o heroicos de quienes intervienen en su ejecución, es inevitable que sus personajes protagonistas (*actantes*) resulten también desmitificados como prototipos. Una vez más Rojas desautoriza o desmitifica los referentes reales, extraliterarios de sus prototipos literarios. En efecto, *La Celestina* anuncia para la literatura moderna una idea determinante desde el punto de vista de la desmitificación del sujeto y de cualquiera de sus atributos: como arquetipo, el personaje literario y ya no sirve empíricamente a las ideas y valores que encarna o representa teóricamente en su medio social. En suma, los prototipos literarios ya no cumplen ni ejecutan *funcionalmente* lo que se supone representan *formalmente* en el mundo social al que sirven. Desde este contexto surge y se denuncia la *apariencia* como forma de conducta. Areúsa no es una meretriz vulgar, un personaje tópico, sino una mujer que piensa y expresa las razones personales que le mueven a vivir como tal; lo mismo podemos decir de los demás personajes: todos ellos han de identificarse por su nom-

<sup>13</sup> A. Castro (1965: 104) ha sido uno de los autores que más ha insistido en relacionar esta observación con la antropología y la teología hebrea del Antiguo Testamento, especialmente en relación al judaísmo español medieval, apenas inquietado por las ideas de resurrección e inmortalidad del alma, o por las posibles penas infernales. Muchas polémicas se han desarrollado en torno a este aspecto, incluso desde las comunidades judeo-españolas de los siglos XIV y XV, pero lo cierto es que el judaísmo medieval europeo careció de un dogma definitivo sobre esta cuestión.

bre propio, no por el oficio o la función que desempeñan. En este contexto, el "oficio" no hace al "monje", es decir, la *acción* (fábula) no basta para definir al *personaje* (sujeto), porque el *carácter* del personaje literario es superior e irreductible a cualquier idea prototípica que el contexto social o la tradición literaria puedan ofrecernos de sus formas de conducta.

La acción de cada uno de los personajes de *La Celestina* posee un nombre propio, el del sujeto que la lleva a cabo. Son, desde este punto de vista, personajes trágicos antes que cómicos; personajes que no se agotan en un prototipo literario o humano. En este sentido, *La Celestina* introduce un universo en el que, una vez más, se advierte el juego de un doble contrapunto: en primer lugar, se parte de una situación literariamente prototípica, desde la perspectiva de una tradición cultural que, en segundo lugar, inmediatamente, resulta destruida por un conjunto de procedimientos formales, por completo originales, que el autor esgrime contra toda formulación canónica del mundo grecolatino y de la sociedad medieval.

### 3.4. EL NIHILISMO DE CELESTINA

El personaje nihilista, y Celestina es uno de los ejemplos más sobresalientes<sup>14</sup>, vive en condiciones que hacen imposible su sinceridad y su inocencia: así de radical es su desavenencia frente al orden moral vigente.

El personaje nihilista es, pues, plenamente consciente de las diferencias que mantiene con el orden moral trascendente, así como de cuantos valores

<sup>14</sup> Entre los antecedentes literarios de este personaje figuran obras como *The Canterbury Tales* (la comadre de Bath), *El libro de Buen Amor* y el *Corbacho*, así como la figura de Trotaconventos, en la literatura española, o la de la Trotula o Trot en la literatura francesa. Para buena parte de la crítica (Castro, Gilman, Puértolas...), Celestina es de origen claramente judío; ha desempeñado varios "oficios", encubiertos bajo el de buhonera: comadróna, prostituta, alcahueta, bruja; entre sus cualidades o caracteres figuran la codicia, la lujuria y el erotismo, su afición al vino, su orgullo profesional, capacidad para la improvisación, el engaño y la persuasión, así como sus extraordinarias y globalizantes relaciones sociales, urbanas. La conducta social de Celestina era muy propia de la cultura y la sociedad mudéjares, es decir, cristiana, musulmana y judía (F. Márquez Villanueva, 1987, 1993, 1994), implantada en la Castilla del siglo xv muy hasta el final de esta centuria. Además de todo esto, Celestina es bruja. La brujería puede interpretarse también como el poder de determinadas mujeres frente a la sociedad patriarcal: social y humanamente, el poder masculino no tiene vigencia en el ejercicio de la brujería, cuyos valores desafían las normas e instituciones morales construidas por los hombres. Celestina es, sexualmente, el personaje más depravado: pedófila con el niño Sempronio; lesbica con Areúsa; *voyeuriste* ante Pármeno y Areúsa, y ante Sempronio y Elicia; bromea y se complace ante la idea de ser violada; da de comer constantemente a su marido "huevos asados" (alimento propio de judíos en el duelo o muerte de algún familiar, y en un contexto sexual tenía la finalidad de reponer en el hombre la potencia sexual).

le separan de la legitimidad ética del mundo que habita. Por la conciencia de estos hechos, entre los personajes cómicos, el nihilista ocupa un lugar especialmente relevante, puesto que potencia al máximo, por un lado, la *desavenencia* fundamental entre la realidad de la vida humana y los imperativos del orden moral superior, y, por otro lado, es quien mejor *desmitifica* el triunfo del ser humano basado en el uso fraudulento de la virtud y la dignidad. El personaje nihilista desenmascara la farsa mundana de toda autoridad social revestida de decencia. Esta desavenencia y esta desmitificación que expresa el personaje puede ser aparentemente inocente, como sucede en el teatro de Molière, o francamente conflictiva, como sucede en la tragicomedia de Rojas, en toda la literatura cervantina, en los dramas trágicos de Georg Büchner y Heinrich von Kleist, o incluso en el teatro de G. Torrente Ballester.

Celestina tiene en cierto modo el perfil de un personaje trágico (A. Castro, 1965), al que los dioses o el destino observaran para sorprenderlo en un error (*hybris*). Es héroe deformado, invertido en su significación; espera que las voluntades humanas funcionen como ella exige y desea —el mismo impulso mueve a un héroe respetable como el rey Lear—, algo que consigue con cierta amplitud, pues su acción sólo fracasa muy al final, después de haber progresado notablemente. Celestina se sobrevaloró: calculó mal las reacciones de la conducta ajena —la codicia de Pármeno y Sempronio—, y sobreestimó las facultades de su poder. En el mundo en el que se escribe *La Celestina* aún no están demarcadas suficientemente las diferencias entre el mito y la experiencia, por ello se ha dicho que Celestina se mueve como un centauro entre los atributos del mito trágico y las cualidades grotescas de la experiencia humana. Al lado de Celestina y de los demás personajes de Rojas, las grandes figuras del mundo antiguo, modelos canónicos de Belleza, Bondad, Virtud, Perfección..., resultan sospechosas: Helena, Beatriz, Laura, Ginebra, Tristán..., son desde ahora susceptibles, vulnerables a la desmitificación.

“Ninguna cosa a los hombres que quieren hacerla es imposible”, he aquí uno de los lemas preferidos de Celestina, que ayudan a explicar su dimensión nihilista, como personaje que antepone la perversidad de sus intenciones a la trascendencia moral de cualquier fundamento u orden vigente. Semejante desafío acabará por conducirla a la ruina, pues llega a sobrestimar equivocadamente sus propias posibilidades, sobre todo frente a sus colaboradores más inmediatos, Pármeno y Sempronio. Celestina está dispuesta a enfrentarse a todo con tal de conseguir sus propósitos. Un gran desafío que habrá de recoger sabiamente el Mefistófeles que a fines de la Ilustración europea iluminará con *luz bella* los últimos deseos del doctor Fausto.

La descripción de Celestina que hace Sempronio a Calisto es la primera reflexión que se hace de la alcahueta en la obra. Sempronio se la presenta verbalmente a su amo como hábil intermediaria capaz de conseguir, a través de cualquier medio, los amores de la renuente Melibea. Desde este punto de

vista, y atendiendo a las palabras de Sempronio, Celestina se configura desde el primer momento como un personaje esencialmente malvado y perverso, "sagaz en cuantas maldades hay", así como estrechamente vinculado a la práctica de la brujería y la lujuria<sup>15</sup>.

Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechicera, astuta, sagaz en quantas maldades hay. Entiendo que passan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria, si quiere (I).

La segunda de las descripciones de Celestina que recibe el lector —y también Calisto— procede de Pármeno. Presente en el primer acto de la obra, este retrato constituye sin duda la expresión más sincera y auténtica de la verdadera personalidad y profesión que se nos ofrece de Celestina en toda la tragicomedia. El discurso de Pármeno pone al descubierto los valores negativos y perversos de Celestina, toda la "burla y mentira" de su persona.

Si entre cient mugeres va y alguno dize: "¡Putá vieja!", sin ningún empacho luego buelve la cabeça, y responde con alegre cara. En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella passan el tiempo. Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balaando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen: "¡Putá vieja!"; las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el ayre su nombre. Cántanla los carpinteros; péynanla los peynadores, texedores; labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas, con ella passan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Todas cosas que son fazen, a do quiera que ella está, el tal nombre represetan. ¡O qué comedor de huevos asados era su marido! ¿Quieres más sino que si una piedra topa con otra, luego suena: "¡Putá vieja!"? [...]. Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada. Ella tenía seys oficios, conviene [a] saber: labrandería, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera [...]. ¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira (I).

<sup>15</sup> Respecto al origen del nombre del personaje Celestina se han planteado diversas hipótesis (F. Abrams, 1972-1973; A. Bonilla San Martín, 1906; M. R. Lida, 1962: 521; F. Romero y Sarráchaga, 1959). Destacamos, en relación con la naturaleza del personaje nihilista que aquí consideramos, las palabras del autor anónimo de la *Celestina comentada* (32): "El autor compuso este nombre de una palabra latina que es *scelere* que quiere decir traición o maldad".

Pármeno es el personaje que más intensamente y con mejores palabras desmitifica en la obra la acción y los poderes de Celestina. Sus últimas palabras —“todo era burla y mentira”— han sido consideradas por algunos críticos como una declaración ineludible del autor primero, o del propio Fernando de Rojas, acerca del supuesto poder de las artes mágicas y la hechicería (M. Bataillon, 1961). P. E. Russell (1963) ha tratado de contrarrestar esta opinión, basándose en que precisamente Pármeno, quien ahora se burla de los poderes de Celestina, va a ser el ejemplo más evidente de la corrupción de Celestina, pero la verdad es que cuando Pármeno pronuncia estas palabras lo hace desde el conocimiento cierto de la vieja alcahueta, y sin estar todavía bajo los efectos de su nociva influencia.

Paralelamente, Celestina es un personaje que posee una absoluta confianza en el hecho cierto de que la naturaleza humana es corruptible. Ella sabe muy bien que el dinero y la lujuria son los medios más eficaces para estimular y hacer posible cualquier forma de corrupción humana: “Todo lo puede el dinero: las peñas quebranta, los ríos pasa en seco; no hay lugar tan alto que un asno cargado de oro no le suba” (III).

La primera vez que Celestina visita la casa de Melibea, se presenta a su madre, Alisa, con las siguientes palabras. La autopercepción de Celestina ante Alisa expresa ante todo la *teatralización*, esto es, la “falsificación”, de su auténtica personalidad y de sus verdaderas intenciones. He aquí una demostración más de cómo el personaje nihilista niega intencionalmente lo que comunica literalmente.

Señora buena, la gracia de Dios sea contigo y con la noble hija. Mis pasiones y enfermedades han impedido mi visitar tu casa, como era razón; mas Dios conoce mis limpias entrañas, mi verdadero amor; que la distancia de las moradas no despega el *amor* de los coraçones. Assí que lo que mucho desseé, la necesidad me lo ha hecho cumplir. Con mis fortunas adversas otras, me sobrevino mengua de dinero; no supe mejor remedio que vender un poco de hilado, que para unas toquillas tenía allegado. Supe de tu criada que tenías dello necesidad. Aunque pobre, y no de la merced de Dios, veslo aquí, si dello de mí te quieres servir (IV).

Todo cuando aquí dice Celestina es completamente falso, y conscientemente intencionado en su falsedad. Sólo miente por completo quien conoce enteramente la verdad que ha de falsificar. Difícilmente cabe mayor subversión de la piedad y generosidad humanas que la representada aquí por Celestina. Por su parte, Alisa se caracteriza funcionalmente en la tragicomedia por actuar como un personaje esencial en la estructura de la fábula, determinante de su desenlace trágico; su comportamiento se caracteriza por la ceguera moral y funcional, atributos que determinan actancialmente su personalidad, y disponen un resultado trágico de los hechos, por no ser prudente cuando debiera serlo. La ingenuidad de Alisa, como la de Pleberio, contribuye en cierto modo a ofrecer una imagen mediocre de ambos personajes.

Crear en la magia es confiar en el poder de la palabra. Mucho se ha escrito y discutido acerca del poder de la magia de Celestina y su conjuro. Por nuestra parte, simplemente consideramos que Celestina puede creer en su magia; Rojas, no.

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfuros fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesifone, Megera, y Aletto, administrador de todas las cosas negras del regno de Stige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras*. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están scritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçonã de las bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado; vengas sin tardança a obedecer mi voluntad y en ello te ambolvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada que quanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis passos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro [y], assí, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto (III).

El conjuro confirma, ante todo, el nihilismo de Celestina, la claridad de su pretendida relación con el Demonio, como expresión suprema de la negación del orden moral trascendente, de signo cristiano, con el fin de afirmar la eficacia y el sentido de sus acciones en un orden moral diferente. Para confirmar esta sospecha basta contrastar el conjuro de Celestina con la invocación de Fausto a Mefistófeles, y las palabras de presentación de este último. Toda una literatura de personajes nihilistas subyace entre los límites del conjuro de Celestina y el discurso con el que se define Mefistófeles<sup>16</sup>.

A. Deyermond (1977, 1999) ha defendido hipótesis muy discutidas en este terreno, al atribuir poderes y efectos reales a la "magia" y conjuros de Celestina, como hechos que influyen real y verosímilmente en el desarrollo de la acción. Se aceptaría de este modo que en la trama de *La Celestina* se desarrollan acontecimientos sobrenaturales. Desde este punto de vista interpreta

<sup>16</sup> Cfr. J. W. von Goethe (1808), *Faust*, I, vs. 1338-1344, en *Goethes Werke Band III. Dramatische Dichtungen I*, München, Verlag C. H. Beck, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 1996, pág. 147: "Ich bin der Geist, der stets verneint!..." ("Yo soy el espíritu que siempre niega..."), etc.

A. Deyermond la salida de Alisa de su propia casa, dejando a solas a Melibea con Celestina, al principio del auto IV, confirmando en 1999 una idea apuntada por él mismo en 1977: "Alisa es tonta, pero no tanto. Su comportamiento sólo se explica dentro del contexto de la brujería"<sup>17</sup>. Y a continuación, no sólo sanciona como auténtica, real y verosímil, la colaboración del Diablo en esta acción de Celestina, sino que incluso la proyecta sobre el conjunto funcional de los hechos que constituyen las acciones principales de la obra: "Si aceptamos que la salida precipitada de Alisa se debe al diablo —no veo más remedio que aceptarlo— es lógico preguntarnos si otras acciones se le deben. Creo que sí" (A. Deyermond, 1999: 13-14).

Respecto a semejantes palabras de Deyermond sólo podemos reconocer que *La Celestina* no insiste en la presentación de hechos de naturaleza fantástica o sobrenatural, sino más bien de un realismo crítico muy intenso; paralelamente, no hay que olvidar el peso de los argumentos esgrimidos por aquellos autores que sostienen que en *La Celestina* no se observa inferencia metafísica alguna, ni de Dios ni del Diablo, sino más bien un fondo de desesperanza nihilista. La presencia del diablo como un personaje más, y no digamos su implicación en el desarrollo de la fábula, contraría toda expresión de verosimilitud y de verismo<sup>18</sup>.

Por su parte, J. T. Snow (1999) ha establecido algunos postulados, a nuestro juicio muy coherentes, para interpretar, desde criterios que nada tienen

<sup>17</sup> La crítica de *La Celestina* tiende a interpretar el papel funcional de Alisa en la tragedia desde al menos dos puntos de vista, especialmente en lo que se refiere al abandono de Melibea, al comienzo del auto IV: a) como un error que Alisa comete por intervención del diablo, invocado por Celestina (A. Deyermond, 1977 y 1999; P. E. Russel, 1963; D. S. Severin 1995; A. Vian, 1990); b) o por otros motivos, frente a cuyas consecuencias no está prevenida (M. Bataillon, 1961; J. T. Snow, 1999). M. Bataillon (1961) interpreta la salida de Alisa, y el consiguiente abandono de Melibea ante Celestina, como *une invraisemblable candeur*. Respecto a la "magia", Bataillon escribe: "Rojas ne doutait probablement pas des interventions du diable dans les affaires humaines, et il a voulu que Célestine se crût aidée du diable" (M. Bataillon, 1961: 182). No obstante, el hecho de que Celestina se crea ayudada por el diablo no exige que el lector haya de creérselo también. Que uno de los atributos de Celestina como personaje —como personaje nihilista— sea creer en la ayuda que le brinda el diablo, no quiere decir que el lector tenga que asumir personalmente semejante creencia.

<sup>18</sup> Cfr. a este respecto la opinión de F. Rico (1975), quien considera que Rojas pudo haberse servido del motivo de la hechicería, a propósito de los conjuros de Celestina, pero sin estar convencido personalmente de los poderes que la superstición popular le atribuiría. En la misma línea se sitúa la opinión de J. M. Pozuelo: "Celestina es una bruja, y sus magias lo proclaman, pero por importante que sea, y así la analizó P. Russell, la magia de Celestina no es sobrenatural, sino natural: se basa en el conocimiento de la condición humana, y el cúmulo de fuerzas que el interés o la pasión es capaz de desatar. Celestina abandona de ese modo su condición de bruja, para bajar a la arena de lo teatral, puesto que su trama la urde con la palabra, la elabora con sus argumentos, llenos de experiencias vividas y de conocimiento del corazón humano" (J. M. Pozuelo Yvancos, *ABC Cultural*, 410, 4 diciembre 1999, pág. 15).

que ver con lo sobrenatural, la actitud de Alisa al abandonar a Melibea ante Celestina. Tras la segunda visita de Celestina, Alisa prohíbe a Melibea nuevos encuentros con la alcahueta. Alisa pregunta a su hija qué quería Celestina, Melibea responde que venderle algo de solimán. En la primera visita Celestina vendía un poco de hilado, y ésta era una embajada verdadera; en la segunda visita Melibea dice que Celestina le vende "algo de solimán", y ésta es declaración falsa de Melibea a su madre. Es como si desde este momento Alisa temiera malas intenciones, o mala consideración social, ante las sucesivas visitas de Celestina. En consecuencia, son perfectamente aceptables las palabras de J. T. Snow, al limitar y discutir la interpretación sobrenatural que determinados críticos han atribuido a algunos pasajes de la tragicomedia.

Con estos argumentos, he querido amainar una de las más contundentes declaraciones hechas por Russell: "Esta amnesia de la madre de Melibea sólo es explicable como consecuencia de una influencia sobrenatural" (p. 263, énfasis añadido). Para esta mi lectura he querido demostrar que hay muy justificadas y sólidas influencias *naturales* para considerar que no se trata de amnesia, sino de una ingenuidad *cruel* (Bataillon), una muy comprensible intersección de la confianza en su hija y la obligación de ausentarse para cumplir con un asunto que urge [...]. Opto por no atribuir ningún elemento de su comportamiento —ni del de Melibea—, en ninguna parte de la obra, a influencias sobrenaturales, a la magia, a la hechicería. Todo reside en su caracterización, y en su concienzuda realización a lo largo de la obra (T. J. Snow, 1999: 17-18).

En el momento en que Pármeno y Sempronio quieren repartirse el botín de Calisto, y se enfrentan por ello a Celestina, Sempronio amenaza a la alcahueta con descubrir públicamente su verdadera identidad: "No quieras que descubra quién tú eres". Celestina le responde indignada, y formula entonces un parlamento en el que, acaso por única vez en la obra, se identifica claramente con el contenido de las palabras que profiere. Es el único momento de la tragicomedia en que Celestina habla con franqueza casi absoluta, y sobre esta franqueza apoya la fuerza de sus palabras, de modo tan firme como desafiante. Así justifica y defiende Celestina la moral sobre la que, al margen de cualquier otro imperativo de orden trascendente, fundamenta sus propias formas de conducta:

¿Quién só yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua; no amengües mis canas, que soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas. Bivo de mi officio como cada aqual official del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere, no le busco; de mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal bivo, Dios es el testigo de mi corazón. Y no pienses con tu yra maltratarme, que justicia ay para todos, a todos es yqual. También seré oída, aunque mujer, como vosotros muy peynados. Déxame en mi casa con mi fortuna. Y tú, Pármeno, *no* pienses que soy tu cativa por saber mis secretos y mi vida passada y los casos que nos acaescieron a mí y a la desdichada de tu madre. [Y] aun así me tratava ella, quando Dios quería (XII).

Entre las diferentes ideas que la crítica moderna ha observado en el monólogo final de Pleberio la más recurrente ha sido la que se refiere a la expresión invertida, negativa, de los valores humanos. Los críticos que defienden esta interpretación se han apoyado en ella con frecuencia para justificar posibles referentes nihilistas en el monólogo de este personaje<sup>19</sup>.

Una larga lista de imágenes y conceptualizaciones del mundo, todas ellas muy negativas —"vida de congoxas", "río de lágrimas", "vana esperanza", "prado lleno de serpientes", "morada de fieras"—, confirman aquí una visión sin duda radicalmente pesimista de la vida humana, que hace pensar de nuevo en el *nihilismo* como único desenlace. En la tragicomedia no parece haber lugar para el futuro. En consecuencia, *La Celestina* no se mostraría en este sentido ni estoica, ni judía, ni cristiana, sino *nihilista*: "¡No queramos más bivar!".

El tema del mundo al revés era habitual en la literatura castellana desde el *Libro de Buen Amor* —y en la literatura medieval europea—, desde el desarrollo de la economía burguesa de mercado, y desde la temática de la literatura hebrea, concretamente la sefardí. Pleberio se lamenta de que el orden natural del mundo se ha trastocado, invertido; el mundo es un caos, un laberinto. Semejante idea es recurrente a lo largo del monólogo, y resulta ilustrada de forma diversa.

En primer lugar, la muerte de Melibea ha sorprendido por completo a Pleberio, que no es capaz de explicarse la causalidad de los hechos, y que desde este momento encuentra su propia existencia carente de todo sentido<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Las palabras finales de Pleberio han sido estudiadas exhaustivamente por la crítica, que ha ofrecido al respecto lecturas muy diversas, y con frecuencia conflictivas entre sí (F. P. Casa, 1968; P. N. Dunn, 1976; J. A. Flightner, 1964; Ch. Fraker, 1966; O. H. Green, 1965; D. Hook, 1978, 1982; C. Ripoll, 1969; y B. W. Wardropper, 1964). Pueden señalarse al menos dos interpretaciones diferentes del monólogo de Pleberio: a) quienes consideran que se trata de un discurso de moral y ortodoxia cristianos, como toda la obra (O. H. Green, 1947, 1963-1966, 1965; M. Bataillon, 1961, P. N. Dunn, 1976); y b) quienes consideran que constituye el corolario pesimista y negativo de cuanto ha sucedido ante el espectador (M. R. Lida, 1962: 473; A. Castro, 1965: 105-108; Ch. Fraker, 1966; St. Gilman, 1972/1978: 367-393; E. M. Gerli, 1976). A estas últimas interpretaciones se suma la lectura marxista de J. Rodríguez Puértolas (1996: 60 ss.), quien, en su magnífica edición del texto de Rojas, se empeña infatigablemente en juzgar a Pleberio como un burgués culpable de su propio dolor por la muerte de Melibea, pues como padre entregado al comercio y la actividad capitalista ha cosificado el amor hacia su hija, a la que sólo considera como heredera, mera expresión del poder patriarcal en el seno de su clase social.

<sup>20</sup> Como han señalado la mayor parte de los editores de *La Celestina*, desde M. Menéndez Pelayo y F. Castro Guisasaola (1924: 183), estas palabras de Pleberio, que aluden al tópico de la alteración del orden natural por la muerte prematura, se hacen eco sin duda del *planto* de la madre de Leriano en la muerte de éste, en la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro. Las analogías entre ambos lamentos son muy estrechas: "¡O muerte, cruel enemiga, que ni perdonas los culpados ni asuelves los inocentes! [...]; sin ley y sin orden te riges. Más razón

¡O mi hija y mi bien todo, crueldad sería que viva yo sobre ti! Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura, que tus veynete. Turbóse la orden del morir con la tristeza que te aquexava" (XXI).

El racionalismo —y el egoísmo— que caracteriza la conducta de Pleberio no le permite comprender cómo un posible orden moral transcendente ha podido "autorizar" la muerte de Melibea. La lógica de la causalidad —es decir, de la Fortuna— que podría imaginar Pleberio en la suma de las adversidades sería la pérdida de su hacienda y de sus bienes económicos, mas nunca la de su hija Melibea. Pleberio interpreta tales hechos como resultado de una auténtica subversión del orden natural, que el propio viejo desearía dominar como una realidad más del mundo material. Como Calisto en su mundo, y como Celestina en su oficio, el padre de Melibea está acostumbrado a que con dinero todo se consigue: "Dexárasme —implora a la Fortuna— aquella florida planta en quien tú poder no tenías; diérasme, fortuna fluctuosa, triste la moçedad con vejez alegre; no pervertieras la orden".

En segundo lugar, y precisamente por la razón que acabamos de apuntar, Pleberio es incapaz de comprender el valor final de su vida en la tierra sin la presencia de su hija. Pleberio ha reducido su existencia a la construcción material de un mundo que ha de ser expresión y fundamento de valores identificados esencialmente con el dinero, que resulta de una producción mercantilista, y en el que se afirma la adquisición de una honra familiar y de una autoridad social. Pero tan importante o más que el impulso burgués del padre, aspecto del que la crítica nos ha hablado hasta la saciedad, es, como consecuencia ciertamente de la ideología burguesa, la pérdida de cualesquiera valores finales en la vida del ser humano. En el momento de enunciar su monólogo, Pleberio está convencido de que sólo desde el nihilismo se puede responder ahora a uno de sus interrogantes vitalmente más dramáticos: "¿Para quién edificué torres; para quién adquirí honrras; para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos?". Es como si más allá de esta vida humana en la que sólo la producción material adquiere un sentido reconocible, no existiera nada.

En tercer lugar, Pleberio arremete enérgicamente contra la existencia o fundamentos de un posible orden moral, dominante o regidor en la causalidad de los hechos humanos. Paralelamente, despliega una violenta diatriba contra el sentido último de los actos humanos en un mundo al que califica esencialmente de falso, perverso y estéril. Los atributos de crueldad, miseria y nihilismo que identifica en el desarrollo terrenal de la vida humana son de una fuerza devastadora, en cierto modo comparables a los que expresa Timón de Atenas en la tragedia shakespereana. Lejos estamos aquí de la relaja-

había para que conservases los veinte años del hijo moço que para que dexases los sesenta de la vieja madre. ¿Por qué bolviste el derecho al revés?" (cfr. en Barcelona, *Crítica*, 1995, pág. 78; ed. de Carmen Parrilla y estudio preliminar de Alan Deyermund).

da placidez crítica de la pintura flamenca, desde la que Jan Steen retrató su concepción de *El mundo al revés* en 1665.

Yo pensava en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden. Agora, visto el pro y la contra de tus bienandanzas, me pareces un laberinto de errores, un desierto spantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de spinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponçoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor. Cévasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes; al mejor sabor nos descubres el anzuelo; no lo podemos huyr, que nos tiene ya caçadas las voluntades. Prometes mucho, nada no cumples (XXI).

Pleberio descarga ahora toda su ira contra el "mundo", expresión metonímica desde la que sin duda se apela a un orden moral trascendente, y advierte que si hasta ahora no lo había hecho fue por temor a no encender su ira, todo lo cual nos hace suponer que el padre de Melibea no había sido hasta ese momento un perfecto conformista con la ética imperante, aunque sí lo hubiera sido con las condiciones sociales que hacían posible para él y los suyos una determinada expansión económica.

Yo por triste experiencia contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron, como aquel que mudo ha hasta agora callado tus falsas propiedades por no encender con odio tu yra (XXI)<sup>21</sup>.

Especial mención han merecido en el monólogo de Pleberio las palabras que refiere a los impulsos del amor<sup>22</sup>, encarnados en la imagen del dios correspondiente, contra el que arremete identificándolo expresamente con un dios de muerte y dolor<sup>23</sup>. De nuevo se insiste aquí en el motivo del mundo al

<sup>21</sup> Algo más adelante Pleberio insiste de nuevo en un forma de discurso análoga, en la que afirma: "Agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían: sola tu muerte es la que a mí me haze seguro de sospecha" (XXI). ¿Sospecha de qué? ¿De ser un heterodoxo? ¿De ser un converso? Pocos editores de *La Celestina* se han atrevido a comentar por lo menudo el sentido de esta declaración.

<sup>22</sup> He aquí dos comentarios a estas palabras: "Dos dioses, pero ambos igual de crueles: el Dios cristiano mata a los que crió, Amor, a los que le sirvieron. La identificación de ambos dioses es en verdad inquietante, si además recordamos que el cristianismo es también, y por definición, el Dios del Amor. El atrevimiento de Rojas es aquí [...] extraordinario" (J. Rodríguez Puértolas, 1996: 63). "La implicación de un universo natural sin Dios es aquí tan explícita como podía serlo en aquel tiempo. O, en todo caso, asumiendo que tras las máscaras de la Fortuna, el Mundo y el Amor acecha algún celoso vigilante, éste es caprichoso y despiadado" (St. Gilman, 1972: 377). No se puede leer este monólogo —sugiere Puértolas en su edición de *La Celestina*—, como toda la obra, sin tener en cuenta la cita inicial que Rojas hace de Petrarca, en el prólogo: "[...] natura, madre de todo". ¿Y Dios?

<sup>23</sup> Las siguientes palabras de Pleberio —"La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas, las cuales son tantas que de quien comenzar pueda apenas me ocurre;

revés, para desembocar una vez más en la negación de toda causalidad trascendente.

¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? [...] Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traydos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen. Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven das mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congoxosa dança. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? (XXI).

no sólo de christianos mas de gentiles y judíos y todo en pago de buenos servicios" (XXI)— han sido interpretadas con frecuencia como una alusión a los castigos y hogueras inquisitoriales (J. Rodríguez Puértolas, 1996: 303). ¿Debe interpretarse también en este sentido, desde el punto de vista de una lectura del monólogo que tiende a establecer ciertas relaciones de analogía entre la Inquisición y los castigos del dios del amor, la siguiente declaración de Pleberio?: "Iniqua es la ley que a todos yguual no es". En todo caso, se trata de una más de las referencias tomadas de Petrarca (*De remediis*, I, 1: "Iniquissima vero lex: quae non omnibus una est"), y sin duda no debida a la casualidad. Cfr. a este respecto A. Deyermond (1961: 58) y J. R. Rank (1980-1981).

## 4. EL PERSONAJE NIHILISTA Y LA TRADICIÓN TEATRAL EUROPEA

### 4.1. PRELIMINARES

La comedia humanística es el género literario en el que, desde una perspectiva histórica, parece situarse *La Celestina* (M. R. Lida, 1962). Sin embargo, la influencia de esta tragicomedia en la literatura dramática posterior sobrepasa sin duda cualquier consideración genológica (P. Heugas, 1973).

M. A. Pérez Priego (1999) ha demostrado cómo la presencia de *La Celestina* en una serie de comedias renacentistas castellanas de la primera mitad del siglo XVI es sumamente importante, en un proceso en el que se atenúan paulatinamente los aspectos más desgarradores y heterodoxos de la obra de Rojas<sup>1</sup>.

Con la definitiva implantación del verso en la composición de la comedia, y con el triunfo del *arte nuevo* lopesco, *La Celestina* deja de ser un modelo de referencia frecuente<sup>2</sup>; sus imitaciones resultan cada vez más esporádicas

<sup>1</sup> Juan del Encina encuentra en *La Celestina* motivos de renovación de la égloga pastoril; Torres Naharro y sus imitadores toman de *La Celestina* diversos elementos en la configuración del nuevo género de la comedia; la titulada *Tesorina*, del aragonés Jaime de Huete, toma elementos celestinescos; y semejantes influencias de *La Celestina* se aprecian igualmente en la comedia *Tidea*, del beneficiado Francisco de las Natas. Entre las diferencias que esta serie de comedias presenta frente a *La Celestina*, se han señalado las siguientes: el final feliz supone un alejamiento del modelo celestinesco de Rojas; el amor es ahora un sentimiento más trivial, realizable, acaso intrascendente; cómica ironía frente a los amantes y su retórica amorosa y cortés; algunas de estas obras prescinden de la figura de la alcahueta; en otras, la presencia de la Celestina se caracteriza con tonos cómicos, lúdicos, desenfadados, y en todo caso, no se observa la perversión del referente original. En el teatro de Lope de Rueda, al margen del uso de la prosa, no se observa nada específicamente celestinesco. No obstante, Juan Timoneda, en el prólogo a sus *Tres comedias*, menciona *La Celestina* y la *Thebayda*, como modelos de estilo cómico en prosa, con el fin de "justificar y prestigiar—según M. A. Pérez Priego (1999: 25)— su propio y personal intento".

<sup>2</sup> "Finalmente, en el teatro del último tercio del siglo y de la sociedad posttridentina, lo que interesará será la interpretación moralizante y aleccionadora de la referencia celestines-

y circunstanciales, y cuando se producen insisten ante todo en la pretensión de una expresión cómica sin demasiado sentido crítico. No parece que se hayan dado, con posterioridad a la segunda mitad del siglo XVI, y prácticamente hasta la llegada del Romanticismo, condiciones adecuadas para la recepción de *La Celestina* como experiencia trágica.

Hay, sin embargo, una pregunta que sigue siendo pertinente plantear, y así se ha hecho con frecuencia por autores muy diversos. "No hay que hacer más averiguaciones —ha escrito A. Marsillach (1992: 201) a propósito de su puesta en escena de *La gran sultana* de Cervantes—. O, quizá, sólo estas preguntas: ¿Qué habría sido del teatro español si la línea iniciada por Rojas con *La Celestina* la hubiese continuado Cervantes? ¿Fue genialmente perturbador Lope?"

Lo que se plantea desde este punto de vista, en suma, es simplemente por qué no triunfa la tradición teatral de *La Celestina* y si la *comedia nueva* de Lope. Y la respuesta a esta pregunta está posiblemente en la siguiente: ¿cuáles son los géneros literarios, así como los hechos históricos y sociales, que influyen en el concepto de *comedia* en la literatura española posterior a la primera mitad del siglo XVI? ¿Qué rasgos literarios y existenciales actúan sobre el concepto de lo cómico en la España posterior al 1500? Parece aceptado que sólo a través del teatro de Cervantes se observa en cierto modo una continuidad en las tendencias planteadas por Rojas en *La Celestina*. Y con Cervantes precisamente, en los comienzos del siglo XVII, ha de morir esta forma *cómica y trágica* —y nunca canónica— de hacer teatro en la España de la Edad Moderna.

Paralelamente, un examen detenido de la tradición literaria en la que germinan y evolucionan algunos de los aspectos esenciales de *La Celestina* —pensemos por ejemplo en sus implicaciones nihilistas— nos exige prestar atención a un contexto literario sin duda supranacional, cuyas consecuencias culturales sólo se perciben a través de una expansión histórica que únicamente puede abordarse desde una disciplina como la literatura comparada. A lo largo de las siguientes páginas —y sin pretensiones de exhaustividad—, trataremos de apuntar algunas de las analogías que, entre diferentes textos de la literatura europea, pueden observarse a propósito del personaje nihilista, en el desarrollo de una tradición dentro de la cual *La Celestina*, como creemos haber justificado, ocupa un lugar de relevancia. En el curso de nuestra exposición nos apoyaremos, desde una perspectiva comparatista, en la noción de *Weltliteratur*, concepto goetheano que nos parece le-

ca, deliberadamente buscada. Después, quizá ya sólo los dramaturgos de talento, como Lope en su *Caballero de Olmedo*, tal vez Calderón en su misteriosa y hoy perdida comedia *La Celestina* o Francisco de Quevedo en alguno de sus entremeses, serán los que sepan volver desinteresadamente y como homenaje artístico al extraordinario modelo" (M. A. Pérez Priego, 1999: 25).

gítimamente recuperable en este contexto, pues su pertinencia metodológica puede resultar hoy día perfectamente válida en el estudio comparado de la literatura.

#### 4.2. LA RECUPERACIÓN DE LA *WELTLITERATUR*

El 31 de enero de 1827 Goethe conversa con Johann Peter Eckermann, y le habla por vez primera de su concepto de *Weltliteratur*<sup>3</sup>, literalmente "literatura del mundo": "Die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen". J. P. Eckermann relata de este modo las palabras de Goethe.

Ich sehe immer mehr, fuhr Goethe fort, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt. Einer macht es ein wenig besser als der andere und schwimmt ein wenig länger oben als der andere, das ist alles. Der Herr v. Matthisson muß daher nicht denken, er wäre es, und ich muß nicht denken, ich wäre es, sondern jeder muß sich eben sagen, daß niemand eben besondere Ursache habe, sich viel darauf einzubilden, wenn er ein gutes Gedicht macht. Aber freilich wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt

<sup>3</sup> En la interpretación que da Goethe a su concepción de *Weltliteratur*, o "literatura universal", resulta claro que se refiere fundamentalmente a una suerte de unidad, intercambio y conocimiento recíproco, de las literaturas europeas. Goethe piensa esencialmente en las obras canónicas de la literatura de Europa Occidental, y advierte incluso que las *Kunslitteraturen* europeas están rodeadas de *Volksliteraturen*. Hugo von Meltzl, discípulo de Goethe, llegó a poner en relación el concepto de *Weltliteratur* con el de *Dekalogtismus*, una suerte de conjunto orgánico en el que reunía las que consideraba las diez lenguas más cultas de Europa, con objeto de examinar comparativamente sus respectivas literaturas. Más germanocentrista es la postura de R. M. Meyer, quien a propósito de una de las adaptaciones al francés del *Torquatto Tasso* de Goethe escribió lo siguiente: "Es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist" ["Se está formando una *Weltliteratur* general, en la que a nosotros los alemanes nos está reservado un papel honroso"] (cfr. "Duvals Tasso", en E. von der Hellen (ed.), *Sämtliche Werke von Goethe*, Stuttgart, Jubiläums-Ausgabe, 1902-1907, vol. 38, pág. 7). Sobre la noción de *Weltliteratur*, vid., entre otros, los trabajos de A. O. Aldridge (1983), E. Auerbach (1952), H. Bender y U. Melzer (1958), E. R. Curtius (1962), R. Etiemble (1966), A. Farinelli (1925), E. Frenzel (1963, 1966, 1980), J. Hankiss (1938), W. Jens (1988), F. Jost (1974), G. R. Kaiser (1980), W. Kryszynski (1997), A. Marino (1975), F. Medicus (1930), E. W. Merian-Genast (1927), W. Milch (1949), P. Nagy (1983), H. H. Remak (1980), H. Rüdiger (1972), A. Schäfer (1972), M. Schmeling (1995), H. J. Schrimpf (1968), G. Schweikle (1984), G. Steiner (1996/1997: 121-146), F. Strich (1946), K. Vossler (1928) y R. Wellek (1953).

dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon [sic], oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen<sup>4</sup>.

El concepto goetheano de *Weltliteratur* ha sido desde su formulación de enorme importancia para una concepción comparatista de los estudios literarios. En nuestros días, la renovación de los estudios de teoría de la literatura y de literatura comparada hacen posible la recuperación de este concepto en su aplicación al estudio de determinadas relaciones y analogías existentes entre las literaturas europeas<sup>5</sup>. Consideremos, desde esta perspectiva, algunas de las interpretaciones más destacadas de que ha sido objeto la noción goetheana de *Weltliteratur*.

Durante el siglo XVIII, autores como Voltaire (*Essais sur les mœurs*, 1753-1758), J. B. Bossuet (*Discours sur l'histoire universelle*, 1681), J. G. Hamann y J. G. Herder, habían enunciado ideas y conceptos que podrían considerarse como precedentes de la noción de "literatura universal". A. Marino (1975: 71

<sup>4</sup> Cfr. Johann Peter Eckermann (1836), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, en Christoph Michel (ed.), con la colaboración de Hans Grütters, *Sämtliche Werke von Johann Wolfgang Goethe*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1999, vol. 12, págs. 224-225. Trad. esp. mía: "Cada vez veo más claro —continuó Goethe— que la poesía es un bien común de la Humanidad, y que en todos los lugares y en todos los tiempos se manifiesta en centenares y centenares de individuos. Unos lo hacen mejor que otros, y se mantienen más tiempo nadando arriba. Eso es todo. Precisamente por eso el señor von Matthissen no debe pensar que ese bien común sea sólo suyo, ni yo tampoco que lo sea mío, sino que incluso todos debemos admitir que nadie tiene especiales motivos para presumir cada vez que hace una buena poesía. Ahora bien, si nosotros, los alemanes, no tendemos la vista más allá del estrecho círculo de nuestro entorno más inmediato, acabaremos cayendo muy fácilmente en esa absurda pedantería. Por eso a mí me gusta enterarme de lo que pasa en otras naciones, y aconsejo a los demás que por su parte también hagan lo mismo. Hoy día el concepto de *literatura nacional* no dice mucho. La época de una *literatura universal* es propia de nuestro tiempo, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de esa época. Sin embargo, ante tal aprecio por lo extranjero, no hemos de quedar limitados a una sola cosa en particular, queriendo contemplarla como un modelo único. No debemos pensar que algo así sea lo chino o lo serbio, Calderón o *Los Nibelungos*, sino que, en nuestra necesidad de ciertos modelos canónicos, hemos de retrotraernos sin duda a los antiguos griegos, en cuyas obras ha quedado representada para siempre la belleza humana. Todo lo demás debemos considerarlo como algo meramente histórico, apropiándonos, en la medida en que nos sea posible, de lo que de bueno tenga".

<sup>5</sup> Es cierto que puede acusarse a Goethe de eurocentrismo, en su concepción de la *Weltliteratur*. Semejante eurocentrismo está más presente en las interpretaciones post-modernistas de Goethe que en la letra y en el espíritu de los textos del propio Goethe.

ss.) ha insistido precisamente en la idea tópica entonces de hablar de una "república de las letras", y recupera las palabras del abate A. F. de Prévost al señalar que sería "rassembler en une seule confédération toutes les républiques particulières dans lesquelles la République des lettres est divisible jusqu'au ce jour". La obra de J. G. Herder había demostrado a este respecto que los romances, canciones y versos populares conservados y transmitidos a través de la oralidad en culturas diferentes constituyen un testimonio palmario de la generalidad de la "poesía del mundo" o *Weltpoesie*<sup>6</sup>.

En la culminación de la crítica positivista del siglo XIX, F. Brunetière publica en setiembre de 1900 un artículo dedicado a "La littérature européenne", en el que se pronuncia sobre una posible acepción del término *Weltliteratur*, al afirmar que "les productions d'une grande littérature ne nous appartiennent qu'autant qu'elles sont entrées en contact avec d'autres littératures, et que, de ce contact ou de cette recontre, on a vu résulter des conséquences". Desde este punto de vista, la *Weltliteratur* designaría un conjunto de obras maestras procedentes de la literatura europea, cuyos autores habrían alcanzado renombre y fama supranacionales. C. Guillén (1985: 55 ss.), al citar y comentar estas palabras de F. Brunetière, discute sensiblemente su orientación conceptual, así como aquellas otras que identifican en la *Weltliteratur*, bien la suma de todas las literaturas nacionales, bien la ingente tarea de escribir una historia universal de la literatura en que tenga cabida una selección de textos de los grandes clásicos universales, desde los panoramas históricos dispuestos por épocas hasta las yuxtaposiciones de literaturas nacionales.

Desde la perspectiva de la crítica idealista, K. Vossler, en un artículo de 1928 sobre "Nationalliteratur und Weltliteratur", identifica a este último concepto con una literatura del mundo, afín a la idea de unas "literaturas reunidas", de una *Bibliotheca Mundi*, e insiste en que tal propósito no sería alcanzable sino a través de un renacer de las creencias religiosas. Este pensa-

<sup>6</sup> Como representante de la tendencia idealista en el entendimiento de la poética, J. G. Herder insiste en la universalidad de la facultad poética, así como en su observación de las culturas primitivas y de la poesía oral. Sus estudios sobre el origen de las formas puras del lenguaje, en las que identifica la naturaleza más íntima del fenómeno poético, le sitúan en una posición afín a la de G. B. Vico, así como convierten algunas de sus ideas en precursoras de conceptos desarrollados posteriormente en las poéticas de Goethe (analogía orgánica) y Schiller (poesía ingenua y sentimental). Durante 1778 y 1779 Herder publica una compilación de canciones populares (*Volkslieder*) procedentes de casi todas las naciones del mundo, donde sostiene que el *Volk*, o "nación diferenciada", es el vehículo fundamental del proceso cultural, con su lenguaje, religión y costumbres. Vid. sus *Cartas sobre Ossian* (1773), donde Herder recoge multitud de testimonios adecuados al estudio comparatista: baladas británicas, sagas, obras de bardos, escaldos y escandinavos; letrillas letonas, los libros de Cadwallader Colden (*History of the Five Indian Nations of Canada*, 1747) y J. F. Lafitau (*Moeurs des sauvages américains*, 1724), y abundantes coplas quechuas traducidas por el Inca Garcilaso.

miento se relaciona, de modo más o menos explícito, con la misma tendencia que impulsaba a Novalis, en 1800, en la escritura de su opúsculo titulado *La cristiandad o Europa*, desde el que se proponía el cese de las inquietudes nacionalistas europeas, y la aceptación de una ética cristiana de reconciliación y unidad espirituales. Se trata, en suma, de un heterodoxo proyecto, entonces revolucionario, con claros rasgos utópicos, y de marcada fuerza europeísta. Han sido muy numerosos los textos que, a lo largo del siglo XIX, y en torno al área cultural alemana, intensamente influida por el pensamiento de Kant, Hegel, Fichte, Herder, Schleiermacher, Gibbon, Goethe..., han insistido en expresar la idea de una comunidad europea culturalmente unida.

Las observaciones del comparatismo norteamericano respecto al concepto de una "literatura del mundo" —pues así, con esta simpleza, ha sido entendido con frecuencia el sugerente concepto goetheano— surgen inicialmente de la mano de R. Wellek y A. Warren, quienes consideran que la expresión "universal literature" es, en las diferentes lenguas actuales, traducción del término *Weltliteratur* de Goethe, y advierten que tal concepto reviste acaso "innecesaria grandiosidad, implicando que la literatura debe estudiarse en las cinco partes del mundo, desde Nueva Zelanda hasta Islandia [...]. Hoy —concluyen— quizá estemos más alejados aún de ese estado de amalgama, y diríamos que en serio no podemos desear que se borren las diferencias entre las literaturas nacionales" (R. Wellek y A. Warren, 1948/1985: 60).

En rigor, Goethe no pensaba tal cosa. R. Wellek y A. Warren parecen confundir en las palabras de Goethe *literatura* y *literatura comparada*, es decir, la obra literaria y el método de interpretación. Goethe no habla en absoluto de modos de interpretación, y aún menos improvisa metodologías literarias, pues no era, sin duda, uno de esos modernos teóricos de la literatura moderna, y no se sitúa en una época como la nuestra, tan inducida por nomenclaturas que antes que iluminar el texto deslumbran al crítico —ávido de publicidad— que las manipula. No, Goethe no identifica en el término de *Weltliteratur* la existencia de una única literatura mundial, sino algo mucho más asequiblemente humano, como es la posibilidad de un conocimiento universal de las diferentes literaturas existentes. Con el término *Weltliteratur* (literatura universal) Goethe aludía esencialmente a una época en que todas las literaturas se convertirían en referentes, es decir, en discursos, universalmente asequibles al conocimiento humano. Ése es verdaderamente el proyecto del comparatismo literario, suprahistórico y supranacional, y ese fue también el proyecto, mejor o peor realizado, de la Ilustración europea: la universalidad del conocimiento en la experiencia de cada persona y cada pueblo. La "literatura universal" se constituiría así en un *conocimiento universal de las literaturas del mundo*. Es el ideal de la posibilidad de una *conocimiento* de las diferentes literaturas en una gran síntesis, en la que cada nación desempeñaría un papel relevante dentro de un concierto universal. Sin duda

el propio Goethe comprendería semejante propuesta como un ideal muy remoto, pero lo cierto es que nos ha legado su formulación, y su herencia no ha sido metodológicamente estéril. Una buena prueba de ello es la cantidad de comentarios que, desde comienzos del siglo XIX hasta nuestros días<sup>7</sup>, han suscitado esas palabras suyas en sus conversaciones con Eckermann.

A. Marino (1975: 68), en sus trabajos sobre el concepto de "literatura universal", ha hablado de un sistema de comunicación unitario en el ámbito del comparatismo europeo, que se ha impuesto con fuerza creciente a lo largo del siglo XX merced al incremento de los medios de comunicación y su fácil acceso, lo cual ha favorecido extraordinariamente los recursos del comparatismo, así como las posibilidades de su conocimiento, en condiciones muy semejantes a las pretendidas por Goethe para la Europa del siglo XVIII.

Le temps aussi bien que l'espace tendent toujours plus à se dilater, à se superposer, à se transformer en une conscience culturelle unitaire, permanente et simultanée du monde. Grâce à ce système universel de communications qu'est la littérature, toutes les littératures sont en train de devenir 'contemporaines' [...]. De cette façon, la 'littérature universelle' devient la communauté de toutes les littératures passées et présentes, quelles que soient leurs traditions, leurs langues, leurs dimensions historiques et leurs localisations géographiques [...]. Le colloque littéraire revêt un caractère permanent et international. La communication et la communauté littéraires ont tendance à se confondre (A. Marino, 1975: 68)<sup>8</sup>.

G. M. Vajda, en su intervención en el X Congreso de la *International Comparative Literature Association*, celebrado en Nueva York en 1985, considera que el concepto de Goethe es ideado en relación al mundo cultural europeo, sus posibilidades de intercambio y comunicación, y su poder de absorción y asimilación de influencias procedentes de otras partes del globo. Asimismo, G. M. Vajda se refiere a la *Weltliteratur* como uno de los conceptos que designan ante todo el talante del comparatista, su disposición abierta y culturalmente cosmopolita, su proyección universalista de lector y crítico su-

<sup>7</sup> Basta echar un vistazo a la bibliografía existente sobre la *Weltliteratur*, parte de la cual hemos referido en la nota 3.

<sup>8</sup> "Tanto el tiempo como el espacio tienden a dilatarse cada vez más, a superponerse, a transformarse en una conciencia cultural unitaria, permanente y simultánea, del mundo. Merced a ese sistema universal de comunicación que es la literatura, todas las literaturas resultan 'contemporáneas' [...]. De este modo, la 'literatura universal' se convierte en la comunidad de todas las literaturas presentes y pretéritas, cualesquiera que sean sus tradiciones, sus lenguas, sus dimensiones históricas y sus emplazamientos geográficos [...]. El debate literario adquiere un carácter permanente e internacional. Comunidad y comunicación literarias tienden a confundirse" (trad. esp. mía). Vid. en C. Guillén (1985: 64) la formulación de ideas análogas a las de A. Marino: "En el siglo XX la situación ha cambiado sensiblemente y los conjuntos literarios con los que se enfrenta el escritor actual abarcan obras y autores, procedimientos y estilos, originarios de las más variadas latitudes".

pranacional, de traductor, de difusor de ideas y corrientes estilísticas, y humanista, en suma, que enlaza y comunica en su labor la vida cultural de pueblos diversos y distantes.

We all know that he [Goethe] did not mean by *Weltliteratur* the sum total of literatures of the world. He rather opposed *Weltliteratur* to national literatures which bore, at that, the bent toward isolations and seclusion, toward hostile considerations of every impact, literary, cultural, or else, which came from outside the national frontiers, without making a distinction whether they were valuable or not. Goethe stood on the other side. As an active reader, critic, and translator of foreign literature, as a connoisseur of Oriental and Occidental poetry and spirit, he was open to every propelling impact. He did not even mean by *Weltliteratur* a series of top poets, writers, and works that we call great books in our courses. A book was great for him not just according to its aesthetic qualities, though he made a firm distinction between first-rate and second-rate arts and letters, but he also considered the usefulness and/or uselessness of a work with regard to its content and its capacity to spread humanism among people. He saw a means in *Weltliteratur*, a means to make people aware of each other; to get acquainted with each other's qualities through literature. May I raise the question whether Goethe's conception of *Weltliteratur* is still timely in our days? (G. M. Vajda, 1985: 515-516)<sup>9</sup>.

P. Brunel, en su edición actualizada del manual de Cl. Pichois y A. M. Rousseau (1983), interpreta el concepto goetheano en relación con el conjunto de obras maestras de la literatura universal, y añade, con R. Etiemble

<sup>9</sup> "Todos sabemos que [Goethe] no entendió por *Weltliteratur* la suma total de las literaturas del mundo. Prefirió contraponer la *Weltliteratur* a las literaturas nacionales, que conllevaban sin más una tendencia al aislamiento y la reclusión, una consideración hostil a toda influencia, literaria, cultural, o de cualquier otro tipo, procedente de fuera de las fronteras nacionales, sin distinguir si eran valiosas o no. Goethe adoptó otra actitud. Como lector intenso, crítico, traductor de literatura extranjera, como conocedor del espíritu y de la poesía orientales y occidentales, estuvo abierto a la propagación de toda influencia. Incluso tampoco entendió por *Weltliteratur* una serie de obras, escritores y poetas cimeros, que invocamos en nuestros cursos como obras maestras. Para él una obra era extraordinaria no sólo en virtud de sus calidades estéticas —aunque establecía una firme distinción entre artes y letras de primera y de segunda categoría—, sino que además consideraba la utilidad y/o inutilidad de una obra en relación con su contenido y su capacidad de promover humanismo entre las gentes. Vio un recurso en la *Weltliteratur*, un recurso para aproximar las conciencias de las gentes, para que a través de la literatura los unos lograran conocer las cualidades de los otros. Yo plantearía una pregunta: ¿No es todavía pertinente en nuestros días el concepto goetheano de *Weltliteratur*?" (trad. esp. mía). De esta comunicación de G. M. Vajda, presentada al X Congreso de la *International Comparative Literature Association* (Nueva York, 1985), pueden extraerse dos tipos de contenidos fundamentales, relacionados con la actividad editorial del autor, en Hungría, sobre comparatismo literario, y con sus apreciaciones sobre el concepto de *Weltliteratur*, de Goethe, con el que trata de justificar el sentido de su orientación y presupuestos editoriales, referidos principalmente a una "Comparative History of Literatures in European Languages".

(1966), la conveniencia de no limitar la idea de la *Weltliteratur* al espacio literario europeo.

La littérature universelle (*Weltliteratur* selon Goethe; en anglais *World Literature*; en russe *mirovaiia literatura*, expression qu'on traduit par "littérature mondiale") se propose au fond de recenser et d'expliquer les chefs-d'oeuvre qui forment le patrimoine de l'humanité, les titres de gloire de la planète, tout ce qui, sans cesser d'appartenir à la nation, appartient à l'ensemble des nations et qui, entre le national et le supra-national, établit un équilibre médiateur (P. Brunel *et al.*, 1983: 74)<sup>10</sup>.

En la misma línea de pensamiento pueden situarse algunas de las ideas de E. Miner, quien advierte sobre la distancia que aún hoy día separa a la mayor parte de las universidades europeas del conocimiento de las literaturas orientales. E. Miner ha insistido con frecuencia en la referencia o limitación europea de la expresión y contenido de la llamada "Literatura Comparada", y ha señalado explícitamente que:

[...] nous ne pouvons faire abstraction du fait que, d'une façon ou d'une autre, la définition même de la littérature comparée semble européenne à la plupart d'entre nous. N'avons-nous pas entendu parler de la *littérature comparée*, de *die vergleichende Literaturwissenschaft* et de *comparative literature*? Et avons-nous entendu parler de *hikaku bungaku* ou de *bijao wenxue*? La fastination que nos mots exercent sur nous est telle que les expressions occidentales si familières semblent désigner les littératures occidentales et elles seules. À l'heure actuelle, cette attitude n'a pas disparu, mais sa disparition ne saurait tarder (E. Miner, 1989: 163)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> "La literatura universal (*Weltliteratur* según Goethe; en inglés *World Literature*; en ruso *mirovaiia literatura*, expresión que traducimos por "literatura mundial") se propone en el fondo enumerar y explicar las obras maestras que constituyen el patrimonio de la humanidad, los títulos célebres del planeta, todo aquello que sin dejar de pertenecer a una nación pertenece al conjunto de las naciones, y que, entre lo nacional y lo supra-nacional, establece un equilibrio mediador" (trad. esp. mía).

<sup>11</sup> "No podemos hacer abstracción del hecho de que, de un modo u otro, la definición misma de literatura comparada nos resulta europea a la mayoría de nosotros. ¿No hemos oído hablar de *littérature comparée*, de *vergleichende Literaturwissenschaft* y de *comparative literature*? Y, ¿hemos oído hablar de *hikaku bungaku* o de *bijao wenxue*? La fascinación que nuestras propias palabras ejercen sobre nosotros mismos es tal que las expresiones occidentales, tan familiares, parecen designar exclusivamente literaturas occidentales. En el momento actual, esta actitud no ha desaparecido, pero su desaparición no se hará tardar" (trad. esp. mía). "La plupart des études comparées occidentales —prosigue E. Miner en otro lugar— refusent son attention, à la littérature non occidentale, dans sa pratique institutionnelle. Elle n'existe pas, ou si elle existe elle n'a pas d'importance. Il ne s'agit pas vraiment de littérature [...]. Il demeure clair que l'Europe est coupable à la fois d'inattention et d'attention mal intentionnée envers les cultures du Moyen-Orient [...]. Malheureusement, les littératures non occidentales sont généralement les seules chinoises et japonaises. En outre, jusqu'à tout récemment, il existait une tendance à reléguer les études comparées non occidentales dans

Frente al punto de vista de comparatistas como P. Brunel, R. Etiemble o E. Miner, que reprochan a Goethe su visión eminentemente europeísta de la literatura universal, conviene recordar uno de los trabajos más recientes de otro comparatista igualmente destacado, como G. Steiner (1999), en cuyo estudio sobre "¿El ocaso de las humanidades?", declara rotundamente:

Lo que aquí está en juego no es ningún canon arbitrario, sino la *litteracy*, el dominio de las letras. En Occidente, la inteligencia y la sensibilidad adultas tienen su programa, sus sésamos, sus signos de reconocimiento. Las culturas no occidentales, las culturas del tercer mundo, con su diversidad étnica, han hecho aportaciones de gran vitalidad, pero caprichosas. La suposición de que desempeñan un papel fundamental sólo se puede atribuir a simple hipocresía oportunista. Las interpretaciones de nuestra identidad, por su parte, se beneficiarán en grado casi siempre inconmensurable de algún conocimiento, por modesto que sea, del griego y el latín (G. Steiner, 1999: 143).

Son numerosos los críticos recientes que al referirse a la *Weltliteratur* han destacado su poderosa ambigüedad y polivalencia. C. Guillén (1985: 55 ss.), a este propósito, ha advertido que "el término es sumamente vago, —o digamos más positivamente, demasiado sugestivo— y se presta por lo tanto a muchos malentendidos", pese a lo cual distingue en él tres sentidos fundamentales: 1) la disposición supranacional de las obras de arte verbal, destinadas al mundo en su conjunto, más allá de fronteras y diferencias nacionales; 2) la recepción internacional de determinadas obras literarias, mediante traducciones, difusión, influencias, intercambios entre críticos y autores, viajes, etc., que constituiría en su conjunto un tránsito o itinerario de creaciones literarias afín a las observaciones metodológicas del primer comparatismo francés; y 3) las obras literarias que, desde el punto de vista de una historia de la lectura en el occidente europeo, denominamos *clásicas*, como la tragedia griega, el drama isabelino, la lírica románica de los siglos XIV y XV, etc., obras que ofrecen una visión esencial del hombre, "poemas que reflejan el mundo, que hablan acaso por todos los hombres y todas las mujeres, por lo más profundo, común o duradero de la experiencia humana".

La *literatura del mundo* representaría, en definitiva, la propiedad común, el patrimonio universal que conforman las letras nacionales: "Ich sehe im-

une ghetto appelé relations littéraires Orient-Occident" (E. Miner, 1989: 177-178). "La mayor parte de los estudios comparatistas occidentales no prestan atención, en su práctica institucional, a las literaturas no occidentales. Tales literaturas no existen, o si existen carecen de importancia. No se trata verdaderamente de literatura [...]. Queda claro que Europa es culpable a la vez de una falta de atención y de una atención mal intencionada hacia las culturas del Medio Oriente [...]. Desgraciadamente, las literaturas occidentales son con frecuencia sólo la china y la japonesa. Por otra parte, hasta época muy reciente ha habido una tendencia a relegar los estudios comparatistas no occidentales a un gueto denominado relaciones literarias Oriente-Occidente" (trad. esp. mía).

mer mehr —había dicho Goethe en 1827—, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist". Parece claro, pues, que el concepto de *Weltliteratur*, tal como lo enuncia Goethe, postula un proyecto comparatista que pretende como finalidad un conocimiento de la literatura a partir de sus manifestaciones supranacionales, y una pluralidad de estudiosos dispuestos a intercambiar mutuamente tales conocimientos, merced a las prioridades lógicas y epistemológicas que desde el siglo XVIII exige la subjetividad humana en las facultades de recepción e interpretación de los fenómenos culturales<sup>12</sup>.

No obstante, no han faltado autores que hayan identificado en la *Weltliteratur* la "ilusión referencial" del comparatismo moderno. W. Krysinski (1997: 9-28) ofrece una reflexión de este tipo sobre el concepto goetheano de *Weltliteratur*. Krysinski recuerda algunas interpretaciones anteriores, procedentes de autores como A. Farinelli, para quien el concepto goetheano remite a "il sogno della letteratura mondiale"; de R. Etiemble, quien ve en esta idea la expresión de un "germanocentrismo", o eurocentrismo; de Milán Kundera, quien la concibe como un instrumento adecuado para la interpretación internacionalizada del fenómeno literario, sobre todo en lo referente a la novela; o de Manfred Schmeling, quien lo ha puesto en relación con los conceptos de internacionalización e intertextualidad de los fenómenos literarios. "En la actualidad, la literatura universal —dice Krysinski, refiriéndose al concepto de *Weltliteratur*— sólo puede ser una hipótesis de trabajo sin duda atractiva". Y recuerda que desde que Goethe habló de este concepto, en 1827, hasta nuestros días, todos los campos del conocimiento, y por supuesto también el literario, han experimentado profundas transformaciones y complicaciones, que pueden reducirse fundamentalmente a tres: 1) mutaciones epistemológicas: métodos y teorías de conocimiento; 2) crisis y desintegración de los grandes modelos canónicos; 3) nuevas literaturas y nuevas concepciones de la literatura<sup>13</sup>.

La *Weltliteratur*, como literatura universal, se basa en una dialéctica en cuya complejidad intervienen al menos cinco categorías, referentes a lo *local*, *nacional*, *marginal*, *institucional* y *universal*. *Weltliteratur* haría, pues, referencia a un discurso literario en constante proceso de formación, una suerte de

<sup>12</sup> "Lo que el Goethe viejo descubre con simpatía es el incremento de los intercambios internacionales. Nótese que Goethe hace hincapié en lo que hoy se llamaría la *recepción* de las obras literarias. Recepción que se va internacionalizando. Constata Goethe que una facilidad creciente de comunicación es característica de los tiempos modernos" (C. Guillén, 1985: 59).

<sup>13</sup> Un ejemplo de ello es el descubrimiento de las literaturas postcoloniales, "descubrimiento" que hasta ahora apenas se nos ha transmitido sino a través de la interpretación deconstructivista (valga el oxímoron) de modernas teorías literarias de corte post-estructuralista. De la mano de las mismas teorías se nos han revelado paralelamente nuevas "invenciones", entre las cuales la más destacada es acaso la versión post-moderna de la actual disputa sobre el canon literario.

utopía funcional al servicio de una visión unitaria del mundo, difícilmente confirmable en la realidad. La literatura —y su conocimiento— es un discurso políglota. El cuerpo de la literatura, su ontología, es inmenso, e inaprensible en su totalidad.

Sea como fuere, la *Weltliteratur* persiste hoy no sólo como un concepto histórico esencial para el comparatismo moderno, sino también como una posibilidad metodológica en la recepción e interpretación contrastada de un conjunto de obras literarias. Tal es la hipótesis propuesta por G. Steiner sobre el concepto goetheano de *Weltliteratur*.

Las consecuencias que se derivan de la *Weltliteratur* son también filosóficas y políticas [...]. La *Weltliteratur* y la *Weltpoesie* comportan una conjetura, si bien indistinguible, sobre los universales que subyacen a todas las lenguas y que las generan, además de ocasionar subterráneas afinidades estructurales y evolutivas, incluso entre las lenguas formalmente más alejadas entre sí. El ecumenismo de Goethe implica una postura moral y política. A finales de la década de 1820, entrado en años y parcialmente aislado en su Olimpo —aislado por su fama mundial—, tuvo una clara visión de las nuevas fuerzas del nacionalismo, del chovinismo militante que se abría paso en la Europa posnapoleónica, y especialmente en Alemania. Goethe conocía y temía la verborrea teutónica, así como el fervor arcaizante de la nueva filología e historiografía alemanas. Así, con la acuñación del término *Weltliteratur* se propone articular ideales, actitudes ante la sensibilidad propia de las civilizaciones universalizadoras, de la masonería internacional de los espíritus liberales que caracterizaron la Ilustración. El estudio de otras lenguas y tradiciones literarias, la apreciación de sus valores intrínsecos y de aquello que las entretreje con la suma de la condición humana "enriquece" esa condición. Este estudio es fundamental para el "libre comercio" en sentido intelectual y espiritual. En la vida de la mente, así como en la política, el aislacionismo y la arrogancia nacionalista conducen a la ruina más brutal. Son estas convicciones y la plasmación poético-crítica de Goethe en su obra las que constituyen los expresos cimientos de la literatura comparada. Todavía hoy sus ideales son de responsabilidad (G. Steiner, 1996/1997: 145).

Desde nuestro punto de vista, el concepto de *Weltliteratur* designa ante todo una lectura esencialmente intertextual y abierta del discurso literario. Abierta, sin duda, a otras literaturas. Nos inclinamos a pensar que la noción goetheana de *Weltliteratur* se formula con la pretensión no tanto de designar o imaginar, innegablemente, una literatura universal, noción demasiado abstracta en nuestros días, y si cabe aún más equívoca que la de "literatura comparada", cuanto de integrar las literaturas nacionales en un saber común, sintetizable, al menos, en un conjunto de interpretaciones capaz de compartir y comprender sus propiedades más esenciales e influyentes. Aca-so la intención principal de la *Weltliteratur* es la de borrar las fronteras nacionales —expresión artificial y política— de la comunicación y las influencias literarias, así como de la concepción misma de creación e interpretación de la

literatura, como experiencia limitada exclusivamente al contexto cultural de un solo individuo.

Diremos, en suma, que desde el concepto de *Weltliteratur* se propone una percepción universal del hecho literario, es decir, una perspectiva de lectura e interpretación de los textos literarios plenamente abierta, por encima de cualquier limitación cultural, política e incluso metodológica. Todo método de interpretación literaria limita inevitablemente la perspectiva comparatística que ofrece la creación —y confirma la lectura— de los diversos textos literarios existentes.

No hay que olvidar que Goethe propone el concepto de *Weltliteratur* no desde la perspectiva del autor o del compositor de obras literarias, sino como lector curioso y reflexivo de numerosas literaturas; la propuesta de una *Weltliteratur* nace ante todo como resultado de un largo ejercicio de lectura, de contraste, de traducción, de recepción, en suma, sobre un igualmente amplio, diverso y heterogéneo conjunto de literaturas, sometidas a la interpretación larga, permanente, de un sujeto, Goethe, que reflexiona sobre ellas en los últimos años de su vida, acaso los años de inteligencia más amplia y reposada.

El concepto de *Weltliteratur* nos libera de algunos imperativos metodológicos, especialmente de los de corte positivista. No es necesario, pues, que exista una relación de comunicación o influencia explícita entre dos autores para establecer una semejanza posible entre las obras literarias de cada uno de ellos. El comparatismo es ante todo un ejercicio de lectura; podría decirse incluso que la *literatura comparada* es ante todo una *lectura comparada*. No creemos imprescindible tener que justificar una relación de analogía entre dos o más textos siempre desde principios metodológicos de necesidad o causalidad. Desde la perspectiva de una *Weltliteratur* es posible identificar analogías literarias sin que por ello hayan tenido que producirse influencias directas entre determinados autores, comprobaciones eruditas de fuentes positivamente comunes, o verificaciones obstinadas de intercambios materialmente demostrables. El intérprete puede justificar una relación de analogía entre dos o más textos, una relación intertextual, en suma, siempre que los textos en cuestión no la desautoricen. La *Weltliteratur* propugna esencialmente una actitud, un modo de recepción, abierto y contrastado, en la interpretación *intertextual* de las obras literarias. Designa, en suma, la esencia del método comparatista: leer la literatura a través de la literatura, reflexionar sobre los textos artísticos a través de lecturas literarias previamente interpretadas.

Sin duda un planteamiento de este tipo ha surgido en diversos momentos en la historia de la poética y del comparatismo literario, y precisamente por ello no debe entenderse como banal o casual la pretensión de recuperarlo ahora desde los presupuestos del concepto goetheano de *Weltliteratur*. Pensemos, por ejemplo, en las importantes transformaciones e interpretaciones de que ha sido objeto a lo largo del siglo xx, en el terreno del compa-

ratismo, el capítulo de las relaciones e influencias literarias, especialmente en el ámbito de la internacionalidad, al enfocar los estudios de literatura comparada como un estudio sistemático de conjuntos literarios supranacionales. En este sentido, E. Miner (1989: 165) ha escrito que "ce qui entraîne ou impose la réception peut recevoir le nom d'*influence* [...]. La réception est possible sans influence, et l'*influence* sans la réception". El comparatismo combate así el aislamiento de las literaturas, y en nuestros días dispone el estudio de las relaciones literarias supranacionales a través de las nociones de intertextualidad, como transcendencia textual de un discurso literario en otro, y que ha contribuido a la renovación del concepto mismo de influencia literaria; en los fenómenos de multilingüismo, equilingüismo y heteroglosia, como dominio absoluto o casi idéntico de dos medios lingüísticos de comunicación; en la teoría de la traducción, y los fenómenos de *Sprachmischung*, desde los que se designa el uso pasajero de una o varias lenguas en el interior del idioma dominante en un determinado discurso literario; y finalmente en los estudios de difusión, efecto y transducción de las obras literarias, abordables desde una teoría estética de su recepción<sup>14</sup>.

H. Wells, en su *New Poets from Old* (1940), había hablado de "genética literaria" con objeto de designar el desenvolvimiento interno de la literatura en relación con otras creaciones estéticas, literarias, pictóricas, musicales, escultóricas, etc., entre las que pueden establecerse interacciones diversas de imitación, parodia, transformación..., que no observen necesariamente una estricta prioridad cronológica. Del mismo modo, la noción de *influencia*, vinculada a los conceptos de evolución literaria, función constructiva y sistema

<sup>14</sup> Señala E. Miner (1989: 174 ss.) tres modos de empleo de lo que él denomina "comparaison interculturelle": 1) *L'étrangeté*: E. Miner se refiere aquí a la 'Preuve de l'étranger', que toma del título de A. Berman, y que consiste en utilizar ciertas pruebas o manifestaciones de una cultura literaria con el fin de poner de manifiesto, frente a otra literatura, sus hechos menos familiares, de modo que la primera sería "l'élément éprouvant", y la segunda, "l'éprouvée et l'éclairée". El ejemplo propuesto por este autor consiste en establecer un estudio comparativo entre la poesía de Petrarca y alguno de sus sucesores no italianos, de modo que sus posibles diferencias y semejanzas sean a su vez contrastadas con textos líricos japoneses (*renga, haikai...*). 2) Funciones similares (*fonctions similaires*): Designa las analogías o características semejantes entre manifestaciones genéricas supranacionales (la épica árabe, castellana, japonesa...; la lírica románica; el teatro expresionista europeo; la novela de aprendizaje a lo largo de la historia literaria de países culturalmente diferentes...). "Supposons —escribe a este respecto— que nous abordions l'étude des épopées chinoises habituels. Nous pourrions alors nous demander quelles sont les fonctions de l'épopée. Si nous décidons qu'elle comprennent la glorification d'un grand passé, la célébration de la destinée culminante de la nation ou d'un groupe au sein de la nation, de personnages plus grands que nature, et un sentiment d'élévation, on peut soutenir que les écrits historiques chinois sont les équivalents des épopées occidentales" (E. Miner, 1989: 175). 3) Afinidades formales (*affinités formelles*): Seleccionan un fenómeno literario o un procedimiento textual que es formalmente idéntico en más de una cultura. Es, por ejemplo, el caso de las antologías.

literario (I. Tinianov, 1924), constituyó un tema central en la teoría de la literatura de los formalistas rusos, especialmente en el pensamiento de I. Tinianov<sup>15</sup>, quien advierte que "es necesario reconsiderar uno de los problemas más complejos de la evolución literaria: el de la *influencia*". Y añade:

Existen profundas influencias personales, psicológicas o sociales que no dejan ninguna huella en el plano literario (Chadaev y Pushkin). Existen influencias que modifican las obras literarias sin tener significación evolutiva (Maiakovski y Gleb Uspenski). Pero el caso más impresionante es aquél en que los índices exteriores parecen testimoniar una influencia que jamás tuvo lugar. Estos ejemplos pueden multiplicarse: las tribus sudamericanas crearon el mito de Prometeo sin estar influidas por la antigüedad. Estos son hechos de convergencia, de coincidencia. Tienen una importancia tal que desbordan la explicación psicológica de la influencia. La cuestión cronológica acerca de quién lo dijo primero no es esencial. El momento y la dirección de la 'influencia' depende por completo de la existencia de ciertas condiciones literarias. En el caso de coincidencias funcionales el artista influido puede encontrar en la obra imitada elementos formales que le sirven para desarrollar y estabilizar la función. Si esta 'influencia' no existe, una función análoga puede conducirnos a elementos formales análogos sin aquella ayuda (I. Tinianov, 1924/1972: 100).

La filosofía de la historia de A. J. Toynbee había tratado de explicar, desde una morfología comparada de las culturas, la evolución de las sociedades que las hacen nacer, desarrollarse y morir. Las teorías de Toynbee se caracterizaron por su empirismo y su proyección universal, por insistir especialmente en el estudio del ambiente físico e histórico, por la elaboración de leyes que permitieran conocer el funcionamiento de la evolución interna de cada uno de los complejos históricos examinados, y por su concepción de las comunidades culturales como organismos libres, con posibilidad de elección y conocimiento entre diferentes modos de actuar y evolucionar, frente a los postulados de O. Spencer, quien comprometía todo desarrollo social a una curva vital de decadencia. A. J. Toynbee no hablaba de estados o pueblos, ni tan siquiera de naciones, sino de *sociedades*, a las que delimitaba como "campos de estudio comprensibles" (*intelligible fields of study*), y a las que convertía metodológicamente en las unidades mínimas de la evolución y desarrollo intercultural.

R. Wellek y A. Warren (1949/1985: 62-63), en sus escritos sobre comparatismo literario, advierten que "la historia de temas y formas, de artificios y géneros, es, evidentemente, internacional"<sup>16</sup>. Muchos de estos plantea-

<sup>15</sup> "Ni aún la literatura contemporánea puede ya ser estudiada aisladamente. La existencia de un hecho como *hecho literario* depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación), sea con la serie literaria, sea con una serie extraliteraria; en otros términos, depende de su función" (I. Tinianov, 1924/1972: 92).

<sup>16</sup> A propósito de la literatura europea, estos autores siguen una clasificación de tipo lingüístico, que distingue las tres familias principales de lenguas y culturas europeas: 1) las *literaturas románicas*, que han sido estudiadas en conjunto con relativa frecuencia desde la

mientos eran, sin embargo, con las debidas transformaciones metodológicas, herencia y consecuencia de otros precedentes. *Le fonti dell'Orlando furioso* (1876) de Pio Rajna, había constituido una investigación singular sobre la orientación científica y el triunfo del estudio de fuentes e influencias, característico de la segunda mitad del siglo XIX. En la misma línea, el primer comparatismo francés se había caracterizado metodológicamente por limitar los estudios de literatura comparada al examen de las influencias literarias internacionales (F. Baldensperger<sup>17</sup>, 1921; P. van Tieghem, 1931); sus modelos estuvieron vigentes al menos hasta la celebración, en 1958, del II Congreso de la *International Comparative Literature Association*, en que R. Wellek y otros comparatistas pusieron de relieve la conveniencia de estudiar la Literatura Comparada desde la perspectiva que proporciona el análisis sistemático de conjuntos supranacionales, a través de categorías morfológicas, genológicas, temáticas, periodológicas, etc., lo que supuso el desplazamiento del modelo francés frente a llegada de la "hora americana" (C. Guillén, 1985: 82-84).

Desde los presupuestos metodológicos asumidos en el congreso de 1958, celebrado en Chapell Hill (Carolina del Norte), sobre las perspectivas del nuevo comparatismo, el criterio de *internacionalidad* deja paso al de *supranacionalidad*, y el de *influencia* al de *analogía*, conceptos que desde el neoformalismo de

obra de F. Bouterwek (*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, 1801-1819) hasta el ensayo de L. Olschki (*Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, 1928), en que trata de describir la historia de todas ellas durante la Edad Media, prelujiando el proyecto de E. R. Curtius; 2) los estudios comparativos de las *literaturas germánicas*, que se han limitado, al menos hasta mediados del presente siglo, a los comienzos de la Edad Media, cuando la civilización germánica aún no ha manifestado de forma decisiva su influencia reformista sobre la Europa meridional y renacentista; 3) respecto a las *literaturas eslavas*, aluden a los estudios de A. Veslovski, R. Jakobson y especialmente J. Máchal, cuya inacabada *Slovanské literatury* (1922-1929) constituye una historia conjunta y comparada de las literaturas eslavas desde la que tratan de demostrarse las íntimas afinidades lingüísticas, populares, folclóricas, e incluso métricas, que pueden formar la base común de la literatura eslava.

<sup>17</sup> F. Baldensperger había propuesto un modelo de comparatismo orientado hacia una triple dirección: los fenómenos de influencia, la historia de las ideas y la función de los intermediarios. A través del estudio de traducciones, diccionarios, revistas, editores, viajeros, comentaristas, críticos y congresistas (*intermédiaires*) de la más variada índole, se trata de justificar y explicar el paso de un texto, un estilo, un metro, una categoría literaria A, mediante un factor *i*, a formas y contenidos diferentes de expresión verbal B, C y D, de modo que gráficamente tendríamos: A -> i -> B, C, D... En estrecha relación con el concepto de influencia se hallaba, para aquellos comparatistas, lo que ellos mismos denominaron *fortune d'un écrivain* (*f*), y que trataron de esclarecer e identificar a través de las consecuencias de difusión, éxito y venta de una obra (A -> i -> B, C, D... -> *f* de A). A. Balakian (1962) ha señalado a este propósito que la recepción de un autor, una generación o un grupo de autores, puede contribuir decisivamente a la formación de un período o de una determinada etapa cultural, con sus características literarias propias, dentro de las cuales pueden sobrevivir con posterioridad las influencias más significativas.

los años sesenta hallarán en el término *intertextual* importantes posibilidades de aplicación metodológica. Los hechos literarios, hasta entonces examinados con frecuencia desde una perspectiva diacrónica y causal, cuando no también determinista, comienzan a ser considerados ahora en la *simultaneidad de la analogía*, es decir, por su relación intertextual, de trascendencia de unos textos en otros, antes que desde la exclusiva causalidad de la influencia (A en B).

Así, por ejemplo, B. Hrushovski, en sus estudios sobre las formas de versificación de la poesía hebrea, señala tres modalidades fundamentales de influencia, que podrían extenderse al conjunto de la historia literaria hebrea, y que pueden servir de modelo para otras configuraciones supranacionales<sup>18</sup>.

Muy a este propósito, T. S. Eliot había hablado desde 1917 de "a simultaneous order" (1932: 14) con objeto de designar, frente a las relaciones cronológicas y causales de obras, períodos y corrientes literarias, la posibilidad del lector moderno para acceder con enormes libertades a la obra de cualquier autor, sin detenerse ante fronteras periodológicas o prioridades espacio-temporales que impidan establecer una relación de contemporaneidad entre Sófocles, Virgilio, Dante, San Agustín, Erasmo, Cervantes, Goethe, etc., de modo que "there is only one big present into which the past has been absorbed, and what matters to us is not so much the age and the origin of its components as their differences and resemblances"<sup>19</sup>.

Subrayaremos, en conclusión, que la literatura comparada se orienta principalmente hacia la explicación y ordenación de conjuntos literarios suprahistóricos y supranacionales, y que en este proceso de relaciones literarias el concepto goetheano de *Weltliteratur* libera sin duda al lector de posibles limitaciones historicistas, nacionalistas y metodológicas. La recepción —y la interpretación— de la literatura lo es ahora en su sentido más amplio.

<sup>18</sup> "A Hebrew poet, regardless of his time, was at the crossroads of three lines of development. 1) There was the historical factor common to all literatures: the tension between synchrony and diachrony, i.e. trends of the poet's generation as juxtaposed to norms of the immediate past as well as classical works. The other two factors are specific to the geographical and sociological situation of the Hebrew writer; 2) the influence of Hebrew poetry written in other countries; 3) the impact of non-Hebrew poetry of his own time and place" (B. Hrushovski, "Prosody, Hebrew", *Encyclopedia Judaica*, 1972, núm. 13, pág. 1198). El estudio de B. Hrushovski describe las relaciones e intercambios culturales entre los poetas hebreos de la Roma del siglo XII, que utilizaban formas estróficas del Erez Israel bizantino (cómputo de palabras y rimas que no alternan), los textos de poetas italianos contemporáneos (de metros silábicos y rimas alternas), y los poetas españoles, que empleaban una versificación arábiga y cuantitativa: con el paso del tiempo los judíos romanos adoptaron el metro hispanohebreo para redactar sonetos a la manera italiana.

<sup>19</sup> T. S. Eliot se había pronunciado en términos semejantes en sus estudios sobre "Tradition and Individual Talent" (1917) y "The Function of Criticism" (1923), al definir la literatura como un *ideal order*, un *organic whole*, indudablemente sistemático; en época más reciente, B. I. Yarkho (1978: 67) reitera que "in literature, as in nature, nothing arises out of nothing. Every artistic form which we find in the finished work has developed out of some substratum in the course of ontogenesis".

#### 4.3. EL BULERO Y LA COMADRE DE BATH EN *THE CANTERBURY TALES* DE G. CHAUCER

La obra literaria de Chaucer se sitúa en el contexto cultural de las literaturas anglo-románicas característico de la segunda mitad del siglo XIV. Chaucer hablaba perfectamente inglés y francés, también sabía latín y conocía a fondo el italiano. Esta percepción políglota de la realidad de su tiempo sitúa su creación literaria en el contexto de una cultura europea entonces relativamente homogénea<sup>20</sup>.

*The Canterbury Tales* es una obra polifacética que en cierto modo carece de una revisión final por parte de su autor. Constituye una colección de cuentos, cuyos narradores quedan plenamente presentados en el prólogo inicial. El relato de los cuentos se sitúa en el trayecto de la peregrinación a Canterbury, lo que en cierto modo invita a formas diversas de interpretación: la vida como

<sup>20</sup> Con frecuencia la producción literaria de G. Chaucer se ordena en tres períodos, identificados con la cultura francesa, italiana e inglesa. La influencia latina se mantuvo omnipresente a lo largo de su vida. El influjo francés se manifiesta en la composición de sus primeros poemas, *El libro de la duquesa*, *La casa de la fama*, *El parlamento de los pájaros*, así como en el prólogo de una obra posterior, *La leyenda de las buenas mujeres*. Domina en esta etapa la creación de prototipos e idealizaciones. Paralelamente, un influjo latino aproxima a Chaucer a los cánones medievales procedentes de Ovidio y Virgilio. El "Cuento del Monje", con sus referencias a la caída de los héroes, Zenobia, César, Nerón..., pone de manifiesto la pervivencia en estas narraciones de la mitología clásica. El influjo francés se manifiesta especialmente en el libro IV de *Troilo y Criseida*, así como en el "Cuento del Capellán de monjas", cuando se expone el problema de la libertad y la predestinación. Su labor como traductor al inglés de textos latinos fue especialmente destacable, pese a haberse perdido muchos de sus trabajos. Acaso el más importante de los conservados es *De consolacione Philosophiae*, de Boecio. Los estudiosos de la vida y obra de Chaucer sitúan el comienzo de la influencia italiana en el año de su primera visita a este país, Italia, acaecida en 1372. En esa estancia Chaucer conoce la obra de los tres grandes escritores del momento, Dante, Petrarca y Boccaccio, y asimila la visión alegórica —especialmente próxima a la naturaleza satírica de Boccaccio— que es posible observar en los remates finales de *La casa de la fama* y *El parlamento de los pájaros*. El romance caballeresco de *Troilo y Criseida* es quizá la obra que más debe a la influencia italiana; acaso nos encontramos aquí ante el texto más acabado de Chaucer: sus cinco libros sugieren la estructura del futuro drama isabelino inglés, y la fábula de la obra puede identificarse con una alegoría filosófica —incluso cristiana—, en la que el sacerdote Pándora hace las veces de figura satánica, ayudando a Criseida en la tentación de Troilo. La etapa italiana había sido decisiva para la madurez de Chaucer como escritor. Siguiendo al Dante de la *Divina comedia*, Chaucer incorporará personajes contemporáneos a su creación literaria; como Boccaccio en el *Decamerón*, las narraciones ofrecerán genuinos visos de realidad —salvo algunas historias, como la de Arcite y Palamón—; en suma, de un mundo idealizado y sofisticado se evolucionará hacia una percepción más realista y cotidiana de la vida. La mitología deja lugar a la peregrinación, la magia a la ciencia, la ficción a la vitalidad, la armonía del arte clásico al pletórico desorden del mundo medieval. *Los cuentos de Canterbury*, el *Tratado del astrolabio* y *El ecuatorio de los planetas* constituyen las principales obras de este período de influencia netamente inglesa. La presencia de la astrología y la astronomía, y así lo descubre el lector de los cuentos, será importante y recurrente.

peregrinaje, Canterbury como la meta o cielo... Imbricar un conjunto de narraciones en una situación determinada era un recurso literario muy propio de la época (*Decamerón* de Boccaccio), habitual en obras procedentes de literaturas orientales (*Panchatandra*, *Calila y Dimna*, *Las mil y una noches...*), y que contaba también con referentes de interés en las colecciones de *exempla*, como *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, el *Libro de los exemplos* de Clemente Sánchez, el anónimo *Libro de los gatos*, o el célebre *Sendeban* o *Libro de los engaños*.

Un conjunto de personajes en pletórico desorden se convierte en el protagonista colectivo de *The Canterbury Tales*. Chaucer expresa de este modo una orgánica concentración de prototipos humanos sumamente diversos, por su procedencia geográfica, su actividad profesional y su posición estamental: párroco, labrador, cocinero, monje, priora, bulero, magistrado, mercader, caballero, jurista, médico... Vigor y verosimilitud estimulan el realismo de una peregrinación ficticia.

Se observa que los personajes que narran los diferentes cuentos carecen con frecuencia de nombre propio, que tiende a ser elidido en favor de un nombre común —habitualmente el de su actividad social o profesional— que funciona como propio. El lector sólo conoce el nombre de seis de los peregrinos: Osvaldo, el Administrador; Rogelio, el Cocinero; Harry Bailey, el Anfitrión; Dom Piers, el Monje; Alicia, la Comadre de Bath, y Chaucer, autor y también peregrino. En efecto, la importancia de estos personajes parece radicar más bien en su papel social que en su propia personalidad. No hay lugar aquí para iniciativas especialmente individuales<sup>21</sup>: los personajes se definen en la medida en que sirven a una actividad social, y expresan de este modo un impulso humano socialmente registrado: vida religiosa, lucha en las cruzadas, pequeña burocracia y administración, venta de indulgencias, órdenes mendicantes, actividad mercantil y financiera... Tal parece que en un mundo así no hay posibilidad de sentirse socialmente marginado. El sujeto reside en una sociedad abierta en lo que se refiere al ritmo de la vida cotidiana, y no hay razones para el desarrollo de alternativas individuales frente al conjunto social.

Esta forma de vida no ofrecerá la misma vigencia en el Renacimiento, cuando históricamente se producen las primeras desavenencias y desajustes en la estructuración de la sociedad moderna, y aparecen, frente al poder de las instituciones políticas, los primeros grupos conscientes de su descontento, impotencia o marginación sociales. Don Quijote, Don Juan y Fausto son tres inadaptados, personajes genuinamente debidos a los conflictos de la Edad Moderna. Por su parte, Celestina, la Comadre de Bath o el bulero peregrino viven con manifiesta alegría en una sociedad que, pese a prohibir de forma oficial la inmoralidad, hace secretamente posible la satisfacción de sus

<sup>21</sup> Lo contrario sucederá a lo largo del siglo XVIII, cuando se conforma definitivamente la conciencia del individualismo moderno. Pensemos, pues, en los títulos de las novelas inglesas de esta centuria, frente al encabezamiento de cada uno de los cuentos de Canterbury: *Las aventuras de Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Tom Jones*...

impulsos más inmorales. Celestina, su colega de Bath y el bulero son personajes que confiesan con total desenvoltura sus deseos más subversivos; no sólo legitiman verbalmente su propia conducta, sino que incluso poseen interlocutores, más aún, cuentan con un auditorio, y lo que es más grave: pueden declarar impunemente la verdad, con pelos y señales, de actos impíos cometidos en una época en que tales formas de conducta se pagaban en ocasiones con la vida. Sin duda vivían una época en la que el pulso de las acciones humanas escapaba al control de las instituciones. Ni Don Quijote, ni Don Juan, ni Fausto dialogan con ninguno de sus contemporáneos acerca de la verdadera naturaleza de sus impulsos individualistas, sensuales o cognoscitivos; sus interlocutores no son de carne y hueso, y su discurso de Verdad carece de sentido en la sociedad de sus contemporáneos, que debido a una sólida ordenación moral en absoluto está dispuesta a satisfacer lo que simplemente considera *locura, pecado o capricho*.

Por otro lado, el escenario de *The Canterbury Tales* es medieval, es decir, religioso. No obstante, semejante expresión tardomedieval de la vida religiosa y civil se nos muestra muy al margen del poder social y moral que poco después, desde el Renacimiento, alcanzarían institucionalmente las mismas formas de vida. El poder de las instituciones renacentistas clausurará progresivamente muchas de las formas de conducta que vemos en los prototipos humanos de la peregrinación a Canterbury. La vida civil y religiosa se desarrolla entonces en un brillante y orgánico desorden que la Reforma y la Contrarreforma no van a consentir. El Concilio de Trento prohíbe, entre otras disposiciones, la venta de indulgencias, lo que equivale a sustraer de la literatura realista personajes tan sugerentes como el bulero.

Desde los orígenes institucionales del cristianismo, la Iglesia pretendió ordenar la vida moral del ser humano en todos los órdenes posibles: físico, económico, cultural, religioso, etc. A finales de la Edad Media europea, debido a múltiples causas, este control se debilita y se dispersa enormemente, sobre todo en lo que se refiere al desarrollo cotidiano de la vida religiosa. Una de las causas que contribuyeron a este desorden vitalista fue sin duda la desintegración del sistema feudal, que se produce a lo largo del siglo XIV, y se manifiesta no sólo en la sociedad civil, sino también en el mundo eclesiástico. El control de las responsabilidades religiosas se encontraba muy debilitado en las capas más bajas de la jerarquía eclesiástica. La vida cotidiana del clero regular demostraba un fuerte desequilibrio entre los altos estamentos de la iglesia, enriquecidos y políticamente poderosos, y la pobreza en que vivían monjes, frailes y párrocos de a pie. Los ideales de pobreza, genuinos del cristianismo, contrastaban con la riqueza institucional de la Iglesia, cuyos afanes de poder político y ambición económica motivaron décadas después el origen de la Reforma protestante y de la Contrarreforma católica.

En ese infatigable proceso por controlar la totalidad de las formas de la vida humana, la Iglesia ha prestando siempre una especial atención a la vida

cultural<sup>22</sup>. La cultura y las instituciones laicas han representado en este sentido una alternativa que debía ser contrarrestada. Como hemos indicado anteriormente, entre los mitos laicos de la Edad Moderna puede identificarse a Don Quijote, Don Juan y Fausto, que representan impulsos humanos de individualidad, sensualidad y ambición no previstos o autorizados por la cultura eclesiástica. Son, pues, tres interesantes grietas en la sólida arquitectura cristiana de la Reforma y la Contrarreforma. Del mismo modo, en el mundo medieval, la entropía en que se desarrollaba la vida civil y religiosa, libre del peso que las instituciones estatales y eclesiásticas ejercerán solidariamente desde el Renacimiento hasta la Ilustración, había engendrado prototipos literarios que ponían de manifiesto, frente a cualquier forma de moralidad, la legitimidad inmanente —y en muchos casos la impunidad social— de determinados impulsos humanos completamente proscritos en su tiempo. Entre estos prototipos ocupan un lugar destacado figuras como Celestina y la Comadre de Bath, o el bulero de la peregrinación a Canterbury y el bulero al que sirve Lazarillo siendo todavía un niño. Se trata, en suma, de personajes que afirman la legitimidad inmanente de impulsos humanos socialmente proscritos, de actos y deseos que burlan la autoridad moral del orden vigente, hasta negar por completo sus fundamentos, y que en consecuencia representan, y dejan al descubierto, la cara oculta de los ideales religiosos de su tiempo, así como la forma de vida, auténticamente corrupta, de quienes aparentaban y declaraban vivir en la virtud humana, la fe religiosa o el decoro social.

La Comadre de Bath, de la que sabemos su nombre —Alicia—, es una mujer sin duda extraordinaria. Acaso más propia de la literatura que de la realidad, su vida es una caótica inversión del orden moral establecido. Poseída por un impulso sexual irrefrenable —inmediatamente nos habla de sus dientes separados, como signo de lascivia—, se casa y enviuda cinco veces, alardea de dejar exhaustos sexualmente a los hombres, y se presenta como una profesional de la actividad amorosa, parece que siempre dentro del matrimonio, al que considera una experiencia sobresaliente y única, frente a cualquier pretensión de defender los valores de la virginidad. Se jacta de que sus saberes proceden de su madre —toda una autoridad—, y de su propia experiencia personal como mujer. Tanto su prólogo como su cuento giran en torno al tema de la sumisión marital, y ambos confirman la supremacía de la mujer, considerada ante todo como una superioridad de naturaleza sexual, que se proyecta sobre todos los órdenes del dominio humano. La complejidad del personaje —uno de los más intensamente descritos por Chaucer— se complica cuando declara haber estado tres veces en Jerusalén

<sup>22</sup> En *The Canterbury Tales*, de los 34 peregrinos que constituyen la comitiva —incluyendo en ellos al canónigo fugitivo—, nueve pertenecen al clero, lo que constituye una cifra proporcionalmente elevada en relación al conjunto. La mayor parte de los comentaristas de Chaucer han interpretado este dato como una expresión más del importante papel que desempeñaba el clero en aquel entonces.

(¿peregrinación o aventura amorosa?); y no hay que olvidar que se trata de una mujer a la que conocemos precisamente en una peregrinación al santuario de Canterbury. La Comadre confirma, pues, que el éxito de su vida ha dependido en última instancia del poder de la mentira, que siempre ha sabido practicar con habilidad, y del sexo, actividad no menos —ni peor— frecuentada, cuyos impulsos —y responsabilidades— no duda en atribuir a una determinada disposición planetaria entre Venus y Marte. Insistimos en que el personaje de la Comadre Bath es más caricaturesco que real, pero no hay que olvidar que, con frecuencia, cuando la ironía es posible, la realidad resulta irremediable.

And al was fals[...],  
 But as I folwed ay my dames lore,  
 As wel of this as of other thinges more [...].  
 Venus me yaf my lust, my likerousnesse,  
 And Mars yaf me my sturdy hardinesse<sup>23</sup>.

Mucho más descarnado y violento resulta el discurso nihilista del bulero. Este personaje se sitúa en un contexto social bien definido, que corresponde al vendedor de bulas o indulgencias papales<sup>24</sup>. Pese a la supuesta dignidad religiosa de su mercancía, los buleros tenían muchos aspectos en común con una variopinta representación de individuos viajeros —charlatanes, juglares, titiriteros, acróbatas...— que transitaban por las ciudades de la Europa medieval. Por las razones que veremos, la profesión de bulero quedará asociada a una actividad propia de farsantes.

El bulero que peregrina a Canterbury no desmentirá ante la comitiva que le acompaña la verdad de esta farsa, que resulta ser lo más genuino de su profesión; pero lo que de veras sorprende es la fuerza dramática de su tono confesional, que confiere a los hechos una verosimilitud que ningún otro testigo puede proporcionar. Veremos que Lazarillo nos ofrecerá un relato en cierto modo semejante —en el que el narrador sin embargo no intervendrá para nada—; lo que nos reproduce Chaucer es una confesión, la confesión laica, arrogante y desvergonzada de un hombre supuestamente religioso y bueno; una auténtica confesión, pues, en la que se burlan e invierten todos los requisitos del género: no sólo no se concluye en un arrepentimiento, sino

<sup>23</sup> G. Chaucer, *The Canterbury Tales*, en Walter W. Skeat (ed.), *Chaucer. Complete Works*, London, Oxford University Press, 1967, págs. 572-573; vs. 583-584 y 611-612. Trad. esp. de P. Guardia Massó: *Cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 208-209: "Y todo eran mentiras —confiesa la Comadre de Bath a propósito de cuanto ella misma dice y hace— [...]. Pero en esto como en muchas otras cosas yo seguía, como de costumbre, las enseñanzas de mi madre [...]. Venus me dio el deseo y la lujuria; Marte, mi descarada osadía".

<sup>24</sup> El papa Urbano II fue el primero en otorgar una indulgencia plenaria a los guerreros que participaron en la Primera Cruzada (1095). Siglos después, el Concilio de Trento (1562), debido a los abusos de los buleros, puso fin a la venta de las indulgencias.

que incluso asistimos a una confirmación de la maldad y la perversidad humanas como una de las formas de conducta más eficaces para la consecución del triunfo personal.

By this gaude have I wonne, yeer by yeer,  
 An hundred mark sith I was Pardoner [...].  
 For my entente is nat but for to winne,  
 And no-thing for correccioun of sinne.  
 I rekke never, whan that they ben beried,  
 Though that her soules goon a-blakeberied!  
 For certes, many a predicacioun  
 Comth ofte tyme of yvel entencioun;  
 Som for plesaunce of folk and flaterye,  
 To been avaunced by ipocrisyse,  
 And som for veyneglorie, and som for hate[...].  
 Thus spitte I out my venim under hewe  
 Of holynesse, to seme holy and trewe [...].  
 Thus can I preche agayn that same vyce  
 Which that I use, and that is avaryce [...].  
 What? trowe ye, the whyles I may preche,  
 And winne gold and silver for I teche,  
 That I wol live in povert wilfully?  
 Nay, nay, I thoghte it never trewely!  
 For I wol preche and begge in sondry londes;  
 I wol not do no labour with myn hondes,  
 Ne make baskettes, and live therby,  
 Because I wol nat beggen ydelly.  
 I wol non of the apostles counterfect;  
 I wol have money, wolle, chese, and whete,  
 Al were it yeven of the povrest page,  
 Or of the povrest widwe in a village,  
 Al sholde his children sterve for famyne.  
 Nay! I wol drinke licour of the vyne,  
 And have a joly wenche in every toun [...].  
 For, though myself be a ful vicious man<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. G. Chaucer, *op. cit.*, 1967, pág. 557; vs. 389-459. Trad. esp. de P. Guardia Massó, *op. cit.*, 1997, págs. 366-367: "Esta treta me ha hecho ganar cien marcos anuales desde que empecé este oficio de bulero [...]. Mi único objetivo es el provecho económico. No me importa corregir el pecado. Me importa un bledo que, cuando se mueran, se condenen. No hay duda, la mayoría de las predicaciones están fundadas en malas intenciones. Unas veces para agrandar a la gente, adularla y obtener una promoción hipócrita; otras, a causa de la vanidad o malicia [...]. Escupo veneno con la apariencia de santidad, piedad y verdad [...]. Sé cómo predicar contra la avaricia, el mejor vicio que practico [...]. ¿Os creéis que si gano plata y oro con mis sermones voy a vivir en la pobreza? ¡Mil veces, no! Nunca me pasó por el caletre tal cosa. Predicaré y mendigaré por los más distantes lugares. No me dedicaré al trabajo normal o fabricaré cestos para mantenerme. El mendigar da para vivir. No voy a imitar a los

El bulero asume la falsedad de su persona y la superchería de su profesión. Se presenta como un ser impío, desvergonzado y vicioso, que hace de la perversión, la maldad y la demagogia un ideario de vida exitosa y triunfante. No cabe duda de que estamos ante un personaje de ideas muy claras: sólo confía en el dinero, pero no quiere esforzarse en desempeñar trabajos de cierta dureza; es un absoluto descreído del orden moral trascendente, y vive a costa de engañar a las gentes haciéndoles creer precisamente en esa moral que él mismo niega con sarcasmo; desprecia cruelmente a sus semejantes, y no dudaría en dejar morir de hambre a cualquier huérfano si fuera necesario arrebatarle las pertenencias para su personal enriquecimiento.

Por su parte, en la literatura picaresca española, Lázaro ofrece de su quinto amo, otro bulero, un relato en el que el narrador y personaje principal desarrolla una triple capacidad épica, dramática y reflexiva. Lazarillo relata un episodio del que es testigo, cede la palabra a determinados personajes para ofrecer de este modo un enfoque próximo de los hechos, e introduce finalmente digresiones y juicios personales sobre las circunstancias de la narración y sus protagonistas. El tono confesional pertenece ahora al testigo del embuste, y no a su ejecutor<sup>26</sup>.

En el quinto por mi ventura di, que fue un buldero, el más desventurado y desvergonzado y el mayor echador dellas que jamás yo vi ni ver espero, ni pienso que nadie vio, porque tenía y buscaba modos y maneras y muy sotiles invenciones. En entrando en los lugares do habian de presentar la bula, primero presentaba a los dérigos o curas algunas cosillas, no tampoco de mucho valor ni substancia: una lechuga murciana, si era por el tiempo, un par de limas o naranjas, un melocotón, un par de duraznos, cada sendas peras verdiniales. Así procuraba tenerlos propicios, porque favoreciesen su negocio y llamasen sus feligreses a tomar la bu-

apóstoles. Tendré dinero, lana, queso y trigo, aunque me lo proporcione el muchachito o viuda más indigente del lugar, o aunque sus hijos se estén muriendo de hambre. No; beberé vino y tendré una amante en todas las ciudades [...]. Puedo ser todo lo vicioso que queráis".

<sup>26</sup> F. Rico (1988) ha considerado detalladamente las fuentes literarias del episodio del bulero, así como el trasfondo histórico de este tipo de personajes sociales en la España del siglo XVI. Según sus propias palabras, "el 'tractado' del buldero es el más rico y madrugador testimonio artístico en castellano de una plaga que venía de atrás, pero que afligió con especial pertinacia a los súbditos de Carlos V" (cfr. F. Rico, "Introducción" a *El Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 116\*). Rico ha identificado algunas de las fuentes literarias de la farsa del bulero, procedentes del "repertorio europeo de tretas usadas por hampones y maleantes para explotar la credulidad del vulgo [...]. El *Novellino de Masuccio*, primero; luego, y más sintéticamente, el *Speculum cerretanorum* (hacia 1485), de Teseo Pini, y, en fin, un brevísimo *exempel* de cierto *Liber vagatorum flamenco* (Amberes, 1563, con licencia de Bruselas, 1547) lo cuentan de acuerdo en un mismo esquema fundamental: un fraile bribón expone una falsa reliquia a la veneración del pueblo; «un compañero le hace la contra; él pide a Dios que muestre allí milagro; el compañero finge caer muerto, y el otro, orando, lo vuelve a la vida; y con esos milagros ilusorios allega mucho dinero»" (cfr. F. Rico, *op. cit.*, 1992, pág. 118\*).

la. Ofreciéndosele a él las gracias, informábase de la suficiencia dellos. Si decían que entendía, no hablaba palabra en latín, por no dar tropezón, mas aprovechábase de un gentil y bien cortado romance y desenvoltísima lengua. Y si sabía que los dichos clérigos eran de los reverendos, digo que más con dineros que con letras y con reverendas se ordenan, hacíase entre ellos un Sancto Tomás y hablaba dos horas en latín —a lo menos que lo parecía, aunque no lo era. Cuando por bien no le tomaban las bulas, buscaba cómo por mal se las tomasen, y para aquello hacía molestias al pueblo, y otras veces con mañosos artificios; y porque todos los que le veía hacer sería largo de contar, diré uno muy sutil y donoso, con el cual probaré bien su suficiencia [...]»<sup>27</sup>. Cuando él hizo el ensayo, confieso mi pecado, que también fui dello espantado y creí que así era, como otros muchos; mas con ver después la risa y burla que mi amo y el alguacil llevaban y hacían del negocio, conocí cómo había sido industriado por el industrioso e inventivo de mi amo. Y, aunque mochacho, cayóme mucho en gracia, y dije entre mí: “¡Cuántas destas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!”<sup>28</sup>.

El relato de *Lazarillo* no pretende la fuerza nihilista de Chaucer, pero alcanza una desmitificación dramática muy poderosa, en la que se ven implicados directamente otros agentes sociales, concretamente de la vida civil, como es el alguacil. Episodios de esta naturaleza dejan progresivamente al descubierto una discriminación cada vez más intensa entre la “gente inocente”, por una parte, y los “pícaros” y “farsantes”, por otra. No hay lugar, pues, para la honradez. Muchos años después, a mediados del siglo xx, en 1941, Gonzalo Torrente Ballester volverá sobre este asunto en el contexto de una obra teatral cuya acción se retrotrae al siglo xvi español. Allí el personaje protagonista, Lope de Aguirre, habla sobre el futuro con palabras suficientemente expresivas: “Se preparan hechos en los que la honradez será un estorbo” (I, 3)<sup>29</sup>.

#### 4.4. EL TEATRO CERVANTINO: LA NUMANCIA Y LA GRAN SULTANA

D. S. Severin ha señalado una idea especialmente relevante en la construcción intertextual, comparatista si se prefiere, de un personaje literario tan específico como el pícaro de la literatura española, algunos de cuyos rasgos contribuyen a definir el estatuto y las funciones del personaje nihilista

<sup>27</sup> Aquí cuenta Lázaro el episodio del falso milagro, amañado entre el alguacil y el bulero, con el fin de intimidar al pueblo y conseguir por este modo la venta de bulas.

<sup>28</sup> Cfr. *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 112-114 y 123-125. Ed. de F. Rico.

<sup>29</sup> Torrente es un escritor que no ha regateado palabras a la hora de desmitificar la supuesta virtud del discurso sacro. En su *Don Juan* leemos, por boca del comendador, la siguiente declaración, en cuya tradición literaria resuenan sin duda las palabras del bulero de *Canterbury*: “¡Bah! Eso de la santidad es para la gente de escasa inteligencia. Los mismos curas, una cosa es lo que predicán y otra lo que hacen. Alguno toma parte en nuestras franquachelas, de tapadillo, claro. Ya los conocerás. ¡Y hay que oírles cuando se ríen de las personas piadosas! (G. Torrente, 1963/1998: 211).

de la literatura europea: "Las figuras marginadas de Cervantes siempre se esfuerzan por recobrar el centro, mientras que la gente picaresca de Rojas subvierte y destruye la sociedad, y el ideal de Lazarillo de "arrimarse a los buenos" subraya la hipocresía del conjunto de la sociedad. Parece que Cervantes trate de restaurar el orden en la sociedad fragmentada de *Celestina* y *Lazarillo*" (D. S. Severin, 1999: 26)<sup>30</sup>. Como acabamos de ver, poseen rasgos propios de un discurso nihilista algunos de los personajes de *La Celestina*, y también del *Lazarillo*, especialmente aquéllos que sacan provecho de la hipocresía religiosa, como el también bulero de *The Canterbury Tales*, y la no menos lasciva e inmoral Comadre de Bath.

En una de sus novelas más desmitificadoras, *El coloquio de los perros* (1613), Cervantes pone en boca de la infeliz y paranoica Cañizares, quien se presenta ante nosotros como una ilustre hechicera, una declaración que recuerda los más genuinos discursos sobre la negación del bien moral que han pronunciado la *Celestina* de Rojas o el bulero de Chaucer.

"Rezo poco y en público, murmuro mucho y en secreto. Vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada: las apariencias de mis buenas obras presentes van borrando en la memoria de los que me conocen las malas obras pasadas. En efeto, la santidad fingida no hace daño a ningún tercero, sino al que la usa [...]. Bruja soy, no te lo niego, bruja y hechicera fue tu madre, que tampoco te lo puedo negar; pero las buenas apariencias de las dos podían acreditarnos en todo el mundo [...]. Yo tengo una destas almas que te he pintado: todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, siempre he sido y sefe mala" (Cervantes, *Obra completa*, XI, 1997: 94-97).

Cervantes ridiculiza con este personaje toda esa vociferada pretensión de maldad, así como desautoriza la legitimidad y la eficacia de cualquier daño que el ser humano pueda ejercer o recibir a través de fuerzas metafísicas. No cabe mayor desmitificación, pues de la metafísica —en sus fundamentos morales del Bien y del Mal— que convertir a una vieja histérica y ridícula en representante y portavoz principal de tales valores.

Sin duda nos sorprende encontrar en el teatro de un hombre como Cervantes, tan alejado de cualquier forma de nihilismo, personajes y declaraciones que, de forma recurrente, niegan, al menos en lo que se refiere al curso de la vida humana, la existencia de un orden o voluntad moral trascendente.

El valor del destino y de las fuerzas supranaturales se encuentra, por ejemplo, en la *Numancia* formalmente referido, pero funcionalmente muy atenua-

<sup>30</sup> Según D. S. Severin (1999), Pármeneo es el prototipo de personajes literarios como el Lazarillo de Tormes, el perro Berganza y la pareja de pícaros Rinconete y Cortadillo. Las primeras memorias de Lazarillo, como las de Pármeneo, registran posibles abusos sexuales; Pármeneo, como Rinconete y Cortadillo, es un joven que se enfrenta a la vida en medio de circunstancias sociales marginales y adversas, sin apenas otras alternativas. Los paralelismos entre la casa de Monipodio y la de *Celestina* son bastante notables.

do. Las invocaciones al mundo metafísico y suprasensible desempeñan en la tragedia un valor emotivo, formal o retórico, antes que funcional; el resultado de las experiencias agoreras y adivinatorias no influye decisivamente en el curso de los acontecimientos ni en las decisiones de sus protagonistas. Más tienen a veces de escenas costumbristas que de hechos auténticamente reveladores de las secuencias funcionales de la acción.

Son numerosos los momentos en los que, a lo largo de la *Numancia*, se alude a una realidad trascendente en la que no se identifica ni reconoce de forma explícita un poder superior, capaz de intervenir funcionalmente en el curso de los acontecimientos y acciones humanas.

El propio Escipión, en su arenga a los soldados romanos, advierte, con claridad sorprendente para la época, que la fortuna nada tiene que ver con el desenlace del enfrentamiento que mantienen contra los numantinos, sino que es más bien el poder de la voluntad humana, la diligencia frente a la pereza<sup>31</sup>, lo que ha de determinar, en el cerco de Numancia, el triunfo o la derrota de las tropas romanas. Incluso se llega a afirmar algo semejante a que cada ser humano es en cierto modo dueño de su propio destino, desterrando así la influencia de una realidad metafísica en el desarrollo de los asuntos humanos:

Cada cual se fabrica su destino,  
no tiene aquí Fortuna alguna parte<sup>32</sup>.

Un discurso de estas características atenúa el poder de toda realidad trascendente a la existencia humana. La experiencia trágica que se concibe, como sucedía en la Antigüedad, como un saber, en cierta coexistencia, sobre dioses y númenes, tiene sentido únicamente cuando se tiene fe en tales dioses y se confía en la existencia de una realidad suprasensible. Cervantes parece estar en este sentido muy alejado de la genuina metafísica de la tragedia antigua; los personajes de la *Numancia* pueden comprender determinados valores rituales y religiosos, pueden ofrecer todavía sacrificios en los altares de sus dioses, pero no estamos seguros de que se esfuercen demasiado en comprender qué tipo de valores teológicos operan en ellos; no hay en sus ritos una religión constituida; en el cumplimiento del culto se observa ante todo una atracción por las formas —que algunos numantinos contemplan como un espectáculo puramente teatral—, al margen de todo valor funcio-

<sup>31</sup> Sin duda la imagen de Marte a la que aquí alude Escipión prelude la pintura de Velázquez, en la que el dios de la guerra desmiente, con tu actitud distendida y abandonada, la expresión de cualquier acto heroico: "La blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento / [...] hállase mal el trabajoso marte" (cfr. *La Numancia*, I, vs. 89-90 y 154; en F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas (eds.), *Obra completa* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial, 1996, vol. III).

<sup>32</sup> Cfr. en *op. cit.*, *La Numancia*, I, vs. 157-158.

nal en una realidad metafísica auténticamente existente. Las palabras de un numantino anónimo restituyen a la voluntad del hombre la facultad de actuar sobre el curso de los acontecimientos, modificando incluso su evolución, siempre que determinadas circunstancias lo hagan materialmente posible.

Sin duda el silencio de los dioses es, en la concepción cervantina de un mundo trágico, mucho más expresivo que su verbo. En la modernidad es central el problema de la secularización: es época de dioses huidos. Aquí radica, sin duda, una más de las cualidades que hacen de la *Numancia* una de las primeras tragedias de la modernidad, al proponer una concepción del hecho trágico profundamente diferente a la exigida por la poética antigua. La existencia humana no está ya determinada por una realidad metafísica.

El propio Escipión confía únicamente en el poder de la voluntad humana para superar los obstáculos. No hay por parte de los romanos invocaciones a los dioses, y cuando pudiéramos sospecharlas hallamos en sus palabras un mero recurso retórico y formal. Desde el punto de vista romano no existe poder superior al representado por su propio imperio; la realidad trascendente a la que se enfrenta Numancia no pertenece al mundo mítico de los dioses, ni está sancionada por sus leyes supuestamente inmutables, como exigía la tragedia antigua, sino que se encarna en hombres análogos a ellos, es decir, los romanos, quienes en este caso representan el poder de una fuerza que, si bien meramente humana, se muestra negadora y destructora de cualquier otra forma de vida que ose enfrentarse a ella o interponerse en su camino.

La secuencia protagonizada por Leoncio y Morandro, que sucede a la comprobación oficial de los augurios que acaba de llevar a cabo la comunidad del pueblo numantino, confirma, desde el ámbito de la experiencia humana individual, la intención cervantina de contraponer al poder de los dioses y la superstición metafísica la solvencia de la razón y la voluntad del hombre.

Morandro, al que es buen soldado  
agüeros no le dan pena,  
que pone la suerte buena  
en el ánimo esforzado;  
y esas vanas apariencias  
nunca le turban el tino:  
su brazo es su estrella y signo;  
su valor, sus influencias<sup>33</sup>.

Una interpretación radical de estas palabras podría llegar a identificar en el discurso de Leoncio un fondo nihilista<sup>34</sup> inadecuado a la época en que escribe Cervantes; sin embargo, resulta imposible leer los enunciados de este

<sup>33</sup> Cfr. en *op. cit.*, *La Numancia*, II, vs. 915-922.

<sup>34</sup> Contrástese este pasaje con la negadora intervención del coro en *Las Troyanas* de Séneca, *ed. cit.*, v. 402, donde leemos: "Tras la muerte no hay nada y la misma muerte no es nada..."

personaje, concretamente en su diálogo con Morandro, sin percibir una declarada negación de la presencia del destino en la vida existencial del ser humano. El discurso de Leoncio enfrenta la voluntad humana con la metafísica, y niega el valor del destino y sus imperativos sobre las facultades volitivas del hombre, presididas siempre, desde el punto de vista cervantino, por el ejercicio de la libertad. Ni Edipo, ni Electra, ni Orestes, se atreverían jamás a repetir estas palabras sobre la existencia y el poder del orden moral trascendente que guiaba sus vidas:

Que todas son ilusiones,  
quimeras y fantasías,  
agüeros y hechicerías,  
diabólicas invenciones.

No muestres que tienes poca  
ciencia en creer desconciertos;  
que poco cuidan los muertos  
de lo que a los vivos toca<sup>35</sup>.

El personaje cervantino está mucho más cerca del espectador que cualquier personaje de la tragedia ática; dicho de otro modo, en la tragedia moderna la experiencia existencial está mucho más cerca del espectador que la experiencia catártica. La verdad revelada y sus posibilidades de conocimiento no proceden tanto de la realidad trascendente, que para la Edad Moderna habla desde el lenguaje de los muertos, cuanto de la voluntad de los vivos y sus ansias de libertad. He aquí las palabras de un cadáver, portavoz que escoge Cervantes para expresar y comunicar el conocimiento que posee una realidad metafísica, y en consecuencia superior a la humana, acerca del destino de los numantinos: "pues otra vez la muerte rigurosa / triunfará de mi vida y de mi alma" (II, 1012-1013).

Por otra parte, el diálogo que mantienen en *La gran sultana* (I, 178-193) el renegado Salec y el cautivo Roberto, refleja, a través de la reticencia del primero de los interlocutores, una serie de negaciones cuyo silencio discute sin duda la legalidad del orden moral impuesto. Este personaje, el que ofrece mayor relevancia —precisamente por no revelar nada acerca de su propia identidad— es Salec, del que apenas sabemos que es un cristiano renegado, que actúa con cierta solicitud, pero siempre desde el desengaño y el escepticismo. Salec es personaje que podría inscribirse en el intertexto literario de los nihilistas, caracterizado por la renuncia o negación a su identidad originaria, y por el rechazo manifiesto a toda explicación o clarificación de su pasado, de su ética y de su personalidad presente; actúa sumido en la incredulidad, bajo un atemperado resentimiento, como revela en el diálogo que mantiene con Roberto, cristiano cautivo:

<sup>35</sup> Cfr. en *op. cit.*, *La Numancia*, II, vs. 1097-1104.

- SALEC: Aquí todo es confusión,  
y todos nos entendemos  
con una lengua mezclada  
que ignoramos y sabemos.  
De mí no te escaparás,  
pues cuando te vi, al momento  
te conocí.
- ROBERTO: ¡Gran memoria!
- SALEC: Siempre la tuve en extremo.
- ROBERTO: Pues ¿cómo te has olvidado  
de quién eres?
- SALEC: No hablemos  
en eso ahora; otro día  
de mis cosas trataremos:  
que si va a decir verdad,  
yo ninguna cosa creo.
- ROBERTO: Fino atéista te muestras.
- SALEC: Yo no sé lo que me muestro...<sup>36</sup>

En este breve diálogo se advierte una constante negación de formas y posibilidades de conducta, a las que acompaña una apología de la amalgama, el contraste y la confusión, en los procesos mismos de comunicación e interacción verbal, hecho que claramente favorece la expresión polifónica frente a cualquier tentativa de claridad, adecuación o decoro verbales. Ante todo Salec declara el dominio de la confusión en el entendimiento, frente a cualquier otra forma de comunicación: "aquí todo es confusión / y todos nos entendemos..."; defiende la utilidad social de un discurso verbal no uniforme, no "acordado" entre sí, ni "subordinado" a nada en particular, sino mezclado, amalgamado, disperso, y en consecuencia, polifónico: "con una lengua mezclada..."; y finalmente se revela como un personaje capaz de las negaciones más recurrentes y sistemáticas: niega contradictoriamente el conocimiento del lenguaje ("...una lengua... / que ignoramos y sabemos..."), niega toda memoria o capacidad de recuerdo acerca de su propia persona, al responder con el silencio a los requerimientos de Roberto ("...¿cómo te has olvidado / de quién eres?..."); niega toda creencia, humana o metafísica ("yo ninguna cosa creo..."); niega la posibilidad de reconocimiento presente de su propia identidad ("Yo no sé lo que me muestro..."); y niega, por último, la posibilidad de comunicación ("No hablemos...").

El teatro de Cervantes, del que nos hemos ocupado más ampliamente en otra parte (Maestro, 2000), pese a continuar una estética y una dramática implícitas en cierto modo en *La Celestina*, no constituyó en su tiempo un modelo teatral seguido por otros autores, y tampoco fue considerado de interés

<sup>36</sup> Cfr. *La gran sultana*, I, vs. 178-193; en F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas (eds.), *Obra completa* Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial, 1998, vol. XV.

por la crítica ni la preceptiva literarias hasta época muy reciente. Incluso en nuestros días, los estudiosos del Siglo de Oro, cegados habitualmente por la inercia que sigue reconociendo en Lope y en Calderón, sobre todo, la exclusividad de la expresión teatral en los siglos XVI y XVII, desprecian en muchos casos el teatro cervantino, aunque naturalmente no se atreven a hacer en público semejante declaración. En todo caso —y al margen de preferencias personales por unos u otros autores, completamente legítimas por otra parte—, es una vez más el hispanismo alemán, tan injustamente poco conocido en España, el que ha planteado en los últimos años preguntas decisivas sobre la evolución posterior del teatro español de los Siglos de Oro. En este sentido, debe hacerse hincapié en las contribuciones de Wolfgang Matzat (1986), y más recientemente de Manfred Tietz (1999)<sup>37</sup>, sobre la evolución del público y de las formas teatrales en España durante el siglo XVII. Así, por ejemplo, el concepto de "ausweglose Komödie" (W. Matzat, 1986), o "comedia sin salida", constituye para la historiografía del teatro español un referente sobre cuya causalidad y consecuencias aún no se ha reflexionado suficientemente. Brillantes investigadores, españoles en unos casos, procedentes de los hispanismos francés, italiano y angloamericano en otros, se han ocupado valiosamente de los éxitos del teatro español, que con frecuencia reducen a Lope y a Calderón, pero apenas se han preocupado, sin embargo, de estudiar las causas que determinan y explican la decadencia de este teatro. Es, sin duda, con razón o sin razón, una cuestión que les interesa mucho menos. Por otro lado, de la mano de los *Cultural Studies* y de las corrientes revisionistas de la interpretación clásica de la literatura, hubiéramos deseado algún tipo de lectura que iluminara en cierto modo las causas de tal decadencia teatral, o que al menos explicara a fondo las posibles alternativas al canon aurisecular, en lugar de tanta obstinación deconstructivista, que al fin y al cabo apenas consigue ni una crítica eficaz de la literatura del pasado ni una solución definitiva de los verdaderos problemas sociales del presente. En consecuencia, determinadas preguntas esenciales siguen sin respuesta. El hispanismo alemán, desde siempre más independiente y distante de los intereses españoles —en lo bueno y en lo malo— que otras corrientes de hispanistas, se ha referido en los últimos años a algunos de estos interrogantes. ¿Por qué razón desde 1651 Calderón deja de escribir comedias? ¿Qué condiciones hacían posible la composición de piezas teatrales en la segunda mitad de la España del siglo XVII? ¿Fue el fracaso del teatro cervantino en la España contrarreformista un preludio de la disolución posterior de la comedia nueva en un mundo que exige el triunfo de la libertad?

<sup>37</sup> Vid. de Manfred Tietz especialmente el trabajo titulado "Comedia y tragedia", de pronta aparición en español en el volumen que, coordinado por José María Díez Borque, recoge las Actas del Simposio Internacional *Pensar a Calderón desde el 2000*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid durante los días 5-8 de abril de este año.

#### 4.5. LA TRAGEDIA DE SHAKESPEARE: *KING LEAR* Y *TIMON OF ATHENS*

Como resulta frecuente en los dramas históricos shakespereanos, *King Lear* (1608) representa la pérdida de un poder inicial que, tras una etapa de violento desorden, se restaura al final —y como consecuencia— de una experiencia trágica.

El curso de los acontecimientos descubre los aspectos más negativos de la naturaleza humana, así como su incapacidad para modificarlos. Un proceso de negación, que brota de lo más íntimo de la perversión del hombre, encarnada especialmente en el personaje de Edmund, recorre toda la obra.

Hay en esta tragedia dos percepciones del orden natural, que resultan moralmente enfrentadas. Por una parte, los personajes que, simplemente por su adecuada integración en un orden moral vigente, podríamos calificar de *buenos*, Lear, Gloucester, Kent, Edgard, Cornelia..., viven sumidos en una concepción estática e inmutable de una naturaleza idealizada, como esencia de orden y armonía en todos los aspectos de la existencia (la persona, la familia, la política, el orden cósmico...). Resulta paradójico que precisamente sean estos personajes, que identificaríamos con la justicia, la honradez y la verdad, los que han de renunciar a su auténtica personalidad para sobrevivir, y hayan de alcanzar de este modo expresiones grotescas, como es el caso de Kent y Edgar a través de sus respectivos disfraces, de Gloucester en su intento de suicidio, o del propio Lear en su connivencia solitaria con el bufón.

Los personajes *malvados*, es decir, enfrentados a una determinada idea de bondad moral, reconocida en el orden ético vigente, mantienen una concepción dinámica y mutable de la naturaleza, en la que albergan posibilidades humanas de transformar la vida individual al margen de los imperativos del orden moral establecido, si bien sólo a través de la perversión y de la subversión personal de valores comúnmente admitidos. Gonerill y Regan, y muy especialmente Edmund, representan la actitud de quienes están absolutamente convencidos, ante cualquier moralidad superior, de la legalidad inmanente de sus propios deseos. Esto explica que tales personajes desarrollen su acción basándose exclusivamente en el impulso de sus instintos, y que en consecuencia sus palabras y sus obras constituyan una negación, formal y funcionalmente muy intensa, de un orden moral trascendente que, entonces como hoy, estaba destinado a salvaguardar una determinada forma de poder y de relación familiar, social y política. No hay que olvidar la contribución decisiva del pensamiento maquiavélico en la Edad Moderna, desde el que se advierte que toda experiencia humana puede conducirse mediante conclusiones lógicas hacia formas de conducta que se justifican por sí mismas. Sin duda la difusión de tales idearios encuentra en la política europea posterior al Renacimiento una intensa demanda.

Sin embargo, debe advertirse que en la acción del drama shakespereano el personaje nihilista no logra triunfar, y criaturas como Edmund desembocarán

en una muerte trágica y violenta, como consecuencia *lógica* de sus formas de conducta. Se observa que el impulso de negación moral de este tipo de personajes fracasa habitualmente en la literatura de la Edad Moderna —no sucederá lo mismo desde el Romanticismo—, pero evidentemente su discurso habla con claridad manifiesta, y expresa rotundamente una desavenencia insalvable entre el orden moral vigente, cuya inmutabilidad comienza a discutirse, y los impulsos vitales de individuos que exigen el reconocimiento público de sus propias alternativas, así como de sus ideas y deseos más personales. Parece que toda forma de protesta contra la moral establecida debe desacreditarse, incubando en el sujeto que se rebela atributos criminales e instintos de perversión. Estos personajes, que en *King Lear* podríamos calificar de *malvados*, Edmund, Gonerill, Regan..., son identificados con frecuencia con apelativos y alusiones de animales, a través de los que se refleja y se subraya su pérdida de sensatez y sentido humano en los hechos crueles que cometen, así como su abandono a los instintos más bajos. Una suerte de maniqueísmo, que las tradiciones hebrea y cristiana contribuyeron a difundir, nos obliga a identificar con la maldad a quienes se rebelan contra imperativos morales trascendentes e inamovibles, a la par que nos induce a ver con buenos ojos a quienes decorosamente consienten en *sufrir* las órdenes, justas o no, de una moral superior. ¿Acaso Edmund en su forma de pensar —que no en su modo de actuar— no dispone de razones que la Edad Contemporánea ha reconocido tras duros ejercicios de liberalismo? ¿Acaso un bastardo cortesano del siglo XVII tenía alguna posibilidad de hacer comprensible socialmente un discurso en el que exigiera derechos de igualdad con su hermano de sangre? La Edad Contemporánea, y particularmente el desarrollo de las democracias occidentales, tratarán de demostrar, por desgracia no siempre con éxito, que la subversión no es el único medio de transformar la inflexibilidad del orden moral vigente, aunque las más de las veces los únicos cambios sustanciales se hayan obtenido mediante acciones revolucionarias y, por supuesto, subversivas.

Como Celestina, como Don Juan, como el mismo Don Quijote, como tantos personajes de la literatura, Lear espera que los hechos transcurran tal como él dispone, de modo que las personas que le rodean se comporten conforme a sus exigencias, según su concepción metafísica de la naturaleza y de la moral humana. Sus errores de interpretación tienen consecuencias más graves que los de un súbdito. El rasgo característico de Lear es la *ira*, y bien claro nos queda desde el principio; en el Renacimiento se consideraba que la manifestación extrema de la ira era la locura<sup>38</sup>. Con todo, una suerte

<sup>38</sup> Se observará que los signos recurrentes en la construcción de los personajes remiten, con gran poder simbólico, a los dominios de la *naturaleza*, el *mundo animal*, la *desnudez*, la *ceguera* y la *locura*. El rasgo dominante de Gloucester es la *concupiscencia*, de la que resulta el nacimiento de su hijo bastardo Edmund; en el Renacimiento se solía atribuir popularmente la ceguera a una forma de castigo a causa de una vida concupiscente. El epicureísmo está

de estoicismo subyace sin duda en la actitud que adopta Lear como consecuencia del rechazo al que le someten sus hijas Gonerill y Regan. Sumido precisamente en la ira y en la desesperación, Lear invoca a la Naturaleza para que disponga terribles castigos contra su hija Gonerill. El rey sin trono exige al Cosmos que cumpla con el orden moral que él mismo, desde su impotencia presente, no puede restablecer. Es un grito de venganza que exige destrucción y desea esterilidad:

... Hark, nature, hear:  
 Dear goddess, suspend thy purpose if  
 Thou didst intend to make this creature fruitful.  
 Into her womb convey sterility.  
 Dry up in her the organs of increase,  
 And from her derogate body never spring  
 A babe to honour her. If she must teem,  
 Create her child of spleen, that it may live  
 And be a thwart disnatured torment to her<sup>39</sup>.

El uso público del lenguaje, especialmente a través del diálogo, contribuye a ocultar la verdadera naturaleza de los personajes, que sólo revelan la auténtica intencionalidad de sus actos verbales en el soliloquio<sup>40</sup>. En este sentido, el soliloquio de Edmund con el que se abre la escena segunda del acto primero constituye un discurso singularmente importante: el personaje niega enérgicamente, en nombre de sus propios impulsos personales, toda inferencia metafísica en el desarrollo de la vida humana y en el ejercicio de su voluntad.

Thou, nature, art my goddess. To thy law  
 My services are bound. Wherefore should I  
 Stand in the plague of custom and permit

relacionado con la actitud que adopta Gloucester como consecuencia de la exculación y las penalidades posteriores a las que se ve sometido. El bufón, por su parte, parece aglutinar todos los dominios apuntados: dice en frases de aparente sinsentido la verdad ausente de los discursos lógicos; construye juegos de palabras y frases absurdas, que reflejan en su lenguaje la inversión de los valores que la realidad del mundo acepta como lógicos.

<sup>39</sup> Cfr. W. Shakespeare, *The History of King Lear* [1608], en Stanley Wells and Gary Taylor (eds.), *The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pág. 917; acto I, escena 4, vs. 268-276. Trad. esp. de Manuel Ángel Conejero, Vicente Forés, Juan Vicente Martínez Luciano, Jenaro Talens (Instituto Shakespeare), *El rey Lear*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 110: "Escucha, Naturaleza, diosa venerada, ¡óyeme! / Revoca tu propósito, si era tu intención / hacer fecunda a esta criatura. / Llena su útero de esterilidad, / deja yermo su vientre, / que de su cuerpo degradado nunca surja / un fruto que la honre. Y si ha de concebir, / sea un hijo del odio, que viva para ella / como un tormento perverso y desnaturalizado".

<sup>40</sup> De especial importancia son, en este contexto, los estudios de R. Langbaum (1957), que señalamos en la bibliografía metodológica, sobre el soliloquio y la poesía de la experiencia en el teatro de Shakespeare.

The curiosity of nations to deprive me  
 For that I am some twelve or fourteen moonshines  
 Lag of a brother? Why 'bastard'? Wherefore 'base',  
 When my dimensions are as well compact,  
 My mind as generous, and my shape as true  
 As honest madam's issue?  
 Why brand they us with 'base, base bastardy',  
 Who in the lusty stealth of nature take  
 More composition and fierce quality  
 Than doth within a stale, dull-eyed bed go  
 To the creating a whole tribe of fops  
 Got 'tween a sleep and wake? [...].

This is the excellent foppery of the world: that when we are sick in fortune —often the surfeit of our own behaviour— we make guilty of our disasters the sun, the moon, and the stars, as if we were villains by necessity, fools by heavenly compulsion, knaves, thieves, and treacherers by spherical predominance, drunkards, liars, and adulterers by an enforced obedience of planetary influence, and all that we are evil in by a divine thrusting on. An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition to the charge of stars! My father compounded with my mother under the Dragon's tail and my nativity was under Ursa major, so that it follows I am rough and lecherous. Fut! I should have been that I am had the maidenliest star of the firmament twinkled on my bastardy...<sup>41</sup>.

El hijo natural de Gloucester se niega radicalmente a aceptar el orden moral establecido que lo ha hecho bastardo. Puede inscribirse este parlamento en el intertexto literario de los personajes nihilistas, negadores de ór-

<sup>41</sup> Cfr. W. Shakespeare, *The History of King Lear*, en *op. cit.*, 1994, pág. 913-914; acto I, escena 2, vs. 1-15 y 108-121. Trad. esp. en *op. cit.*, 1995, págs. 83 y 89: "¡Naturaleza, eres mi diosa! A tu ley mis servicios / se consagran. ¿Por qué habría yo de soportar el yugo / de la costumbre y permitir que el mundo / con su arbitrariedad me desherede, y sólo por tener / doce o catorce lunas menos que mi hermano? / ¿Por qué innoble o bastardo, cuando mis proporciones / son armoniosas, noble mi intención, legítima mi forma / como si fuese el hijo de una mujer honrada? / ¿Por qué se nos señala como innobles o viles? / ¿Por qué como bastardos? ¿Por qué como ilegítimos / a quienes obtuvimos de la furtiva lascivia de la Naturaleza / más gallardía e ímpetu que el que en un lecho insípido, / tedioso y duro sirve para procrear / una tribu de necios, engendrados / entre sueño y vigilia? [...]. / Es la suprema estupidez del mundo que cuando enfermos de fortuna, muy a menudo por los excesos de nuestra conducta, culpemos de nuestras desgracias al sol, la luna y las estrellas; como si fuéramos malvados por necesidad; necios por existencia de los cielos; truhanes, ladrones y traidores por el influjo de las esferas; borrachos, embusteros y adúlteros por obediencia forzosa a la influencia planetaria, y cuanto hay de mal en nosotros fuese una imposición divina. Qué admirable la excusa del hombre putañero, poner su sátira disposición a cuenta de los astros. Mi padre holgaba con mi madre bajo la cola del Dragón y fui a nacer bajo la Osa Mayor, de lo que se deduce que soy violento y lujurioso, ¡bah! habría sido el que soy, aunque la estrella más virginal del firmamento hubiere centelleado mientras me hacían bastardo...".

denes y principios fundamentales de convivencia, heredados para una interpretación y percepción del mundo antiguo, y que sucumben, de la mano de personajes como Edmund, en la crisis de la Edad Moderna. Se constituye así un personaje maquiavélico, que trata de demostrar cómo la experiencia humana puede conducirse, mediante conclusiones lógicas, hacia formas de conducta que se legitiman por sí solas, desafiando o negando incluso los fundamentos de cualquier orden moral vigente más allá del propio individualismo. Sus soliloquios lo definen expresivamente:

A credulous father, and a brother noble,  
Whose nature is so far from doing harms  
That he suspects none; on whose foolish honesty  
My practices ride easy. I see the business.  
Let me, if not by birth, have lands by wit.  
All with me's meet that I can fashion fit<sup>42</sup>.

Edmund es, en suma, un personaje cuya acción personal no se somete a la voluntad de un orden moral trascendente, como sucede con el protagonista del drama y la literatura antiguos, quien acostumbraba a explicar y justificar su papel en el mundo no desde un punto de vista propio, sino desde las exigencias de una realidad trascendente e inmutable. Edmund —muy lejos de ser un Edipo— se rebela ante los imperativos de esta metafísica, cuya legitimidad niega con palabras (*lexis*) y con hechos (*fábula*).

Por su parte, *Timon of Athens* (1608) constituye otra obra de referencia desde el punto de vista de la expresión trágica del personaje nihilista. En este caso, la misantropía<sup>43</sup> del protagonista es tal que el cosmos todo se convierte en objeto de violento anatema: ni una sola acción queda sin ser dolorosamente castigada, cualquier impulso noble es objeto de burla y escarnio, todo acto constituyente de existencia humana —nacimiento, continuidad de la especie, educación intelectual...— es interpretado como una provocación absurda que conduce a una vida miserable y estéril. Los personajes nihilistas alcanzan en Shakespeare un punto de inflexión determinante en su evolución hacia la Edad Contemporánea, a partir del mundo católico medieval, sumido en un desordenado vitalismo, como sucede en *The Canterbury Tales*, o en una trágica represión, como hemos visto en *La Celestina*.

<sup>42</sup> Cfr. W. Shakespeare, *The History of King Lear*, en *op. cit.*, 1994, pág. 915; acto I, escena 2, vs. 166-171. Trad. esp. en *op. cit.*, 1995, pág. 92: "Un padre crédulo y un noble hermano, / cuya naturaleza está tan lejos de hacer mal / que no sospecha nada, y sobre cuya necia honestidad / cabalgan mis intrigas libremente. Ya veo la jugada; / obtenga tierras yo por el ingenio, que no por nacimiento; / todo bueno será si puedo conformarlo a mi deseo".

<sup>43</sup> La figura del misántropo aparece en la cultura inglesa a lo largo del siglo XVI en varias colecciones de relatos, especialmente en la de Painter, *The Palace of Pleasure*, una de las fuentes manejadas por Shakespeare. Con anterioridad a este dramaturgo, aparece en un pasaje de la antigua comedia titulada *Jack Drum's Entertainment*.

El Timón shakespereano representa ante todo la experiencia trágica de la misantropía en la Edad Moderna. Lejos estamos de la cómica fábula de Menandro, en la que el viejo misántropo, en el fondo del pozo del que ha de sacarlo su futuro yerno, se convierte a la filantropía y a la práctica de la generosidad más extrema. El modelo molieresco, al que nos referiremos en el apartado siguiente, igualmente cómico, está destinado a iluminar la hipocresía y vacuidad del mundo burgués como prototipo de las formas modernas de la sociedad humana. Menandro convierte al misántropo en un hombre finalmente generoso, al que su vejez y su debilidad le han hecho cambiar el modo de tratar a los demás. Molière desenmascara ante todo la hipocresía que se disfraza de filantropía —de “solidaridad”, dirían hoy aquellos a quienes el propio Molière habría parodiado con gusto—; pero Alceste no niega nada de cuanto existe a su alrededor, sino que simplemente convive y soporta las costumbres que censura en sus conciudadanos: habla casi sin parar, pero al fin y al cabo, apenas actúa eficazmente contra los vicios que él mismo censura. Shakespeare, por su parte, crea un personaje que se toma verdaderamente en serio el odio al género humano, hasta el punto de pronunciar los discursos más intensamente nihilistas que pueden hallarse en el teatro de la Edad Moderna europea. Una vez más se comprueba que el protagonista de la comedia se burla de la realidad que critica, pero la deja intacta, pues sólo actúa sobre ella verbalmente; sin embargo, el protagonista de la experiencia trágica se enfrenta verbal y ejecutivamente contra aquello que se le resiste, arriesgando por completo su vida y su persona. Aunque el orden moral persista indolentemente, la amenaza trágica que instituye de la experiencia humana resulta imborrable.

El tratamiento que del misántropo hacen Menandro, Shakespeare y Molière se diferencia ante todo en que sólo en el autor griego el protagonista constituye un ejemplo de personaje censurable por su conducta misantrópica: ninguno de los personajes que rodea a Cnemón hace nada especialmente digno de ser rechazado individual o socialmente. Cnemón es un misántropo en sí y por sí, un misántropo sin causa y sin razones, y precisamente por eso al final de la comedia deja de serlo, pues comprende la imposibilidad de vivir al margen de una sociedad que nada ha hecho para expulsarlo de la vida colectiva, experiencia —la de ser expulsado o marginado del grupo— que para el mundo griego constituía un terrible anatema<sup>44</sup>. Alceste y Timón, pese a sus diferencias, sobre todo frente a Cnemón, tienen en común el hecho innegable de vivir en una sociedad que no es inocente, y que

<sup>44</sup> Desde los tiempos reflejados en los poemas homéricos, era frecuente que quienes se veían involucrados en un homicidio hubiesen de abandonar sus patrias y hogares. En la literatura homérica siguen este imperativo Etolo y Teoclimeno en la *Odisea* (XIV y XV), y Medonte, Licofrón y Patroclo en la *Iliada* (XIII, XV y XXIII). Mucho más conocidos son, quizás, los mitos de Édipo y Orestes, en la experiencia trágica, o Caín, por ejemplo, en la tradición hebrea.

no desea serlo. El misántropo molieresco, y también el shakespereano, viven en un mundo en el que socialmente triunfan la farsa y la mentira, y triunfan precisamente en la medida en que los sujetos que las practican las encubren de aparente bondad y decorosa justicia. Alceste y Timón pretenden ser consecuentes con un ideario de virtud que el funcionamiento real de la sociedad humana desmiente por completo, a la vez que lo convierte en un imposible verosímil. El mismo hipócrita que con su comportamiento deteriora la honradez social admite secretamente lo fraudulentos que son sus actos —de lo contrario no sería capaz de disimularlos—, si bien en público siempre justificará tales formas de conducta como decorosamente necesarias. El tratamiento que adquiere la misantropía en el teatro de la Edad Moderna advierte sin ambages que la sociedad no es inocente, y que sus miembros no están en condiciones de asumir públicamente la responsabilidad que les corresponde, simplemente porque no tienen ningún interés en hacerlo. Basta disimular la maldad con el embuste para hacer de ambos impulsos conductas posibles y legítimas en el desarrollo de la vida social. La más útil de las propiedades de la calumnia es que socialmente no necesita pruebas. El resultado, en suma, es que la configuración moderna del misántropo, lejos de poner en evidencia la patología de un prototipo humano caracterizado aparente o tradicionalmente por el odio a la humanidad, expresa ante todo un mensaje definitivo: la imposibilidad de vivir y triunfar honestamente, conforme a unos ideales de bondad, verdad y justicia, en el seno de las sociedades modernas, que, paradójicamente, y sin cesar, no dejan de hablar de tales ideales como único medio de acceso al éxito individual y colectivo.

Si leemos atentamente el *Timon* shakespereano observamos que la mayor parte de las imprecaciones del protagonista contra el género humano responde a las motivaciones que acabamos de señalar. Así lo confirman también, con mayor calma si cabe, buena parte de los personajes secundarios, como los criados de Timón<sup>45</sup>, el pintor<sup>46</sup>, o su primitivo amigo Alcibiades<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Flavio es uno de los criados de Timón que más afecto muestra hacia su amo. En el aparte de la escena segunda del acto I muestra claramente nobleza de carácter frente a su señor, y allí mismo trata de disuadir a Timón de los excesos de la generosidad y el altruismo, sin que su amo le preste entonces la atención necesaria. Flavio introduce además importantes reflexiones sobre la vanidad y la futilidad de la vida humana: "El mundo —dirá— no es más que una palabra" (II, 1). Los criados se muestran comprensivos con su amo incluso cuando han de ir a pedir dinero prestado a Sempronio, uno de los supuestos amigos de Timón. Servilio impreca así a Sempronio, por su cinismo y su ingratitude: "Vuestra señoría es un canalla bajo la máscara de hombre virtuoso" (III, 3).

<sup>46</sup> El pintor es uno de los personajes cuyas declaraciones se suman al pesimismo y decepción que, respecto al género humano, dominan en el mensaje de la obra: "Salvo en las jerarquías del sencillo y franco pueblo, hacer lo que se dice está completamente pasado de moda" (V, 1).

<sup>47</sup> Las palabras de Alcibiades frente al senado ateniense en favor de Timón constituyen un magnífico discurso en favor de la energía y la pasión como cualidades principales del temperamento humano. Su discurso le cuesta a Alcibiades ser desterrado de Atenas, uno de los cas-

“Yo soy misántropo y odio al género humano”, así se despacha Timón, sintetizando expresivamente su ideario, ante la visita del desterrado general ateniense: “I am Misanthropos, and hate mankind” (IV, 3, v. 53).

Sin embargo, en el caso de Timón de Atenas, Shakespeare hace recorrer al personaje un camino completamente diferente al Cnemón de Menandro: el dramaturgo renuncia a la expresión cómica para construir una tragedia, y el protagonista se convierte a la misantropía más violenta después de haber sido traicionado por quienes se decían sus amigos, abusadores *ad aeternam* de su generosidad<sup>48</sup>. Timón se convierte en misántropo como consecuencia del abandono y la humillación de que ha sido objeto por su excesivo altruismo, o más bien por su “equivocada” generosidad; en ningún caso llega a la misantropía *ex nihilo*. Hay, pues, en Timón una voluntad de resentimiento que clama venganza contra el mundo. A su lado, el Alceste molieresco es un misántropo sin causa aparente —salvo la irritación que le produce la hipocresía de sus conciudadanos—, sin razones específicamente personales para odiar al mundo. Semejante actitud estimula, en la obra de Molière, la tendencia hacia un prototipo naturalmente cómico.

La misantropía de Timón se ve confirmada y contrastada en todo momento por Apemanto, un personaje clave en la tragedia, con su carácter también misantrópico, desgarrado, bufonesco, violento. Apemanto advierte desde los primeros momentos sobre la perversidad y la vanidad de la naturaleza humana, sobre todo cuando el individuo actúa bajo la cobertura del grupo social (I, 2). El contrapunto y contraste que manifiesta Apemanto frente a determinados personajes permite ridiculizar en unos casos, desenmascarar en otros, las actitudes de ingenuidad (el Timón altruista de la primera etapa), de cinismo e hipocresía (los falsos amigos de Timón), o de rabiosa y resentida misantropía (la conducta de Timón en la segunda etapa de la tragedia). Apemanto permite conocer mejor a los demás personajes de la tragedia por el contraste que establece con ellos: “Si me dejase también corromper —dice a Timón—, no quedaría nadie para ridiculizarte, y entonces pecarías más que aprisa” (I, 2).

tigos más indecorosos que podían infligirse en aquella sociedad. Poco después Alcibíades reprochará al senado ateniense su vejez y su chochez, que los senadores consideran venerable ancianidad: “Sé que vuestras edades respetables aman la seguridad [...]. ¡Me desterráis! ¡Desterrad vuestra chochez! ¡Desterrad la usura que cubre al Senado de ignominia!” (III, 3).

<sup>48</sup> Una serie de atributos configuran inicialmente el carácter de Timón: a) confía en el pragmatismo y el progreso: “Fundar su fortuna, porque ésa es una obligación de los hombres” (I, 1); b) desenmascara la hipocresía: “Son hermosos defectos los que tienen por principio la generosidad” (I, 2); c) desmitifica los fastos y la apariencia de los prestigios humanos: “Las ceremonias fueron inventadas en su origen para dar lustre a las acciones hipócritas, a las bienvenidas falaces, a la generosidad poco decidida que se arrepiente antes de mostrarse; pero allí donde existe verdadera amistad, no hay necesidad de ceremonias” (I, 2); d) y admite al fin que ha sido inconscientemente generoso: “He dado locamente, pero no innoblemente” (II, 1).

Muy a diferencia de la cultura antigua, una de las consecuencias de la misantropía en la modernidad es el nihilismo. La negación absoluta de la alteridad, y un deseo de destrucción de todo lo diferente y ajeno, en lo que inevitablemente ha de perecer también lo propio, es sin duda una suerte de nihilismo al que se accede desde los últimos estadios de una misantropía radical. Tal es el pensamiento final, trágico, de Timón respecto al género humano.

... All's obliquy;  
 There's nothing level in our cursed natures  
 But direct villainy. Therefore be abhorred  
 All feasts, societies, and throngs of men.  
 His semblable, yea, himself, Timon disdains.  
 Destruction fang mankind...<sup>49</sup>

En la misma línea, desde el punto de vista de la misantropía y el nihilismo, pueden leerse los parlamentos de Timón en el acto IV de la tragedia, que constituyen verbalmente la violación y la inversión de todos los órdenes morales de la vida, así como una rabiosa exaltación aniquilacionista del género humano.

Let me look back upon thee. O thou wall  
 That girdles in those wolves, dive in the earth,  
 And fence not Athens! Matrons, turn incontinent!  
 Obedience fail in children! Slaves and fools,  
 Pluck the grave wrinkled senate from the bench  
 And minister in their steads! To general filths  
 Convert o'th' instant, green virginity!  
 Do't in your parents' eyes. Bankrupts, hold fast!  
 Rather than render back, out with your knives,  
 And cut your trusters' throats. Bound servants, stead!  
 Large-handed robbers your grave masters are,  
 And pill by law. Maid, to thy master's bed!  
 Thy mistress is o'th' brothel. Son of sixteen,  
 Pluck the lined crutch from thy old limping sire;  
 With it beat out his brains! Piety and fear,  
 Religion to the gods, peace, justice, truth,  
 Domestic awe, night rest, and neighbourhood,  
 Instruction, manners, mysteries, and trades,  
 Degrees, observances, customs, and laws,

<sup>49</sup> Cfr. W. Shakespeare, *Timon of Athens* [1608], en Stanley Wells and Gary Taylor (eds.), *The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, pág. 899; acto IV, escena 3, vs. 18-23. Trad. esp. de Luis Astrana Marín, *Timón de Atenas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pág. 177: "Todo es oblicuo; nada está nivelado en nuestras naturalezas malditas, sino la recta infamia. En consecuencia, ¡que los hombres sean aborrecidos en sus fiestas, sus sociedades, sus muchedumbres! Sí, Timón desprecia a su semejante; sí, se desprecia a sí mismo. ¡Que la destrucción se trague al género humano!".

Decline to your confounding contraries,  
 And let confusion live! Plagues incident to men,  
 Your potent and infectious fevers heap  
 On Athens, ripe for stroke! Thou cold sciatica,  
 Cripple our senators, that, their limbs may halt  
 As lamely as their manners! Lust and liberty,  
 Creep in the minds and marrows of our youth,  
 That 'gainst the stream of virtue they may strive  
 And drown themselves in riot! Itches, blains,  
 Sow all th'Athenian bosoms, and their crop  
 Be general leprosy! Breath infect breath,  
 That their society, as their friendship, may  
 Be merely poison! Nothing I'll bear from thee  
 But nakedness, thou detestable town;  
 Take thou that too, with multipling bans.  
 Timon will to the woods, where he shall find  
 Th'unkindest beast more kinder than mankind.  
 The gods confound —hear me you gods all—  
 Th'Athenians, both within and out that wall;  
 And grant, as Timon grows, his hate may grow  
 To the whole race of mankind, high and low.  
 Amen<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Cfr. W. Shakespeare, *Timon of Athens*, IV, 1, vs. 1-41, *op. cit.*, pág. 898. Trad. esp., *op. cit.*, págs. 173-174: "¡Déjame que te mire todavía! ¡Oh tú, muralla que rodeas a estos lobos, húndete en la tierra y no protejas más a Atenas! ¡Matronas, volveos impúdicas! ¡Padres, que se cambien vuestros hijos en desobedientes! ¡Esclavos y payasos, arracad de sus asientos a los graves senadores de arrugas venerables y gobernad en su puesto! ¡Banqueros en quiebra, manteneos firmes, y antes que pagar vuestras deudas, sacad vuestros cuchillos y cortad las gargantas de vuestros prestatarios! ¡Criados de confianza, robad! ¡Vuestros sesudos amos son los ladrones de mangas anchas que saquean con la autoridad de la ley! ¡Corred a los lupanares públicos, jóvenes vírgenes, y hacedlo a la vista de vuestros padres! ¡Sirvienta, entra en el lecho de tu amo; tu ama pertenece al burdel! ¡Niño de dieciséis años, despoja al viejo cojitranco de tu padre de su muleta aforrada y sírvete de ella para saltarle los sesos! ¡Que la piedad, el temor, la religión hacia los dioses, la paz, la justicia, la verdad, el respeto de la familia, el descanso de las noches, las relaciones de vecindad, la instrucción y los modales, los cultos, los oficios, las jerarquías, las tradiciones, las costumbres y las leyes se desvíen en las contrarias anarquías y reine la confusión! ¡Plagas que atacáis a la humanidad, amontonad vuestros contagios potentes e infecciosos sobre Atenas, madura para vuestras pestes! ¡Fría ciática, tulle a nuestros senadores, a fin de que sus piernas cojeen tan fuertemente como cojean sus costumbres! ¡Licencia y lubricidad, deslizaos en las almas y en las médulas de nuestros jóvenes, con objeto de que puedan luchar contra la ola de la virtud y ahogarse en el libertinaje! ¡Sarnas, úlceras, esparcíos sobre todos los senos atenienses y llevad a ellos la siembra de una lepra general! ¡Que el aliento infecte el aliento, para que su sociedad como su amistad no sea más que veneno! ¡No me llevaré nada tuyo, sino la desnudez, ciudad detestable, que pese también sobre ti con mil y mil maldiciones! Timón se va a los bosques, donde encontrará a la más salvaje de las bestias más tierna que el género humano. ¡Que los dioses confundan —oh dioses buenos, escuchadme todos— a los ate-

La deuda que la tradición literaria tiene con Shakespeare en la configuración del personaje nihilista es, sin duda, innegable. Vemos en las últimas palabras de Timón la confirmación de los atributos nihilistas más contemporáneos: el deseo de suprimir el lenguaje humano; la negación de toda causalidad y finalidad lógicas en el curso de los hechos de la Naturaleza, que han de desembocar inevitablemente en un vacío inerte; y la incitación al exterminio de cuanto existe o posee alguna forma de vitalidad, proclamando una suerte de discurso aniquilacionista cada vez más semejante al que sugiere —sin ejecutarlo nunca— el Mefistófeles goetheano. Es el de Timón un discurso febril, propio de un sujeto que, digámoslo paradójicamente, idolatra los atributos destructivos de la nada.

And nothing brings me all things [...].  
Lips, let four words go by, and language end.  
What is amiss, plague and infection mend.  
Graves only be men's works, and death their gain<sup>51</sup>.

#### 4.6. LA COMEDIA DE MOLIÈRE: *DOM JUAN Y LE MISANTHROPE*

—¿Quiere eso decir que debo matar al Comendador con el propósito de arrepentirme luego?

—Exactamente.

—Y, eso, ¿no es una argucia?

El abogado se encogió de hombros.

—La vida de los cristianos está llena de argucias como ésa. Hay muchas cosas que Dios prohíbe y que nos vemos obligados a hacer sin remedio. Pero sabemos que con el arrepentimiento todo se arregla...

—Hay, por tanto, que ser listo, y engañar...

G. Torrente Ballester, *Don Juan*, 1963 [IV]

Cuando Molière comienza su actividad dramática, en torno a 1658, la comedia no era todavía un género que pudiera considerarse como noble o respetable. Su forma principal de expresión era la farsa, que ocupaba con frecuencia el lugar de las representaciones secundarias, tras las tragedias u otras piezas serias. Molière introduce en la farsa una finura y una profundidad que van transformar el género cómico. A la comedia se le confieren unas reglas, tomadas en algunos casos de la tragedia (unidades clásicas, decoro, persona-

nienses en su ciudad y fuera de su ciudad, y concedan a Timón el que se incrementa cada vez más su odio hacia la especie humana toda, grandes y pequeños, a medida que avance en edad! ¡Amén!”.

<sup>51</sup> Cfr. W. Shakespeare, *Timon of Athens*, V, 2, vs. 73 y 105-107, *op. cit.*, pág. 906. Trad. esp., *op. cit.*, págs. 201-202: “La nada me lleva hacia todas las cosas [...]. ¡Que mi lenguaje se extinga; lo que es malo, que la peste y la infección lo remedien! ¡Las únicas obras de los hombres son sus tumbas y su sola ganancia la muerte!”.

jes aristocráticos...), lo que permite que la farsa se convierta en una comedia en la que se plantean temas de actualidad, con personajes mucho más "nuancés". Molière transforma, pues, el género cómico, pero sin renunciar nunca a las técnicas de la farsa. La comedia se convierte de este modo en un espectáculo completo, abierto a la risa, la sonrisa y la reflexión<sup>52</sup>.

La dramaturgia de Molière constituye una terrible crítica de la sociedad francesa de su tiempo, como prototipo de la sociedad moderna: *Le Tartuffe* descubre la hipocresía religiosa, *Le Misanthrope* deja en evidencia la insociabilidad esencial de la condición humana, el *Dom Juan* pone de manifiesto la maldad de un impostor que pertenece a la aristocracia... No en vano Michelet calificó a Molière de "ejecutor de hipócritas".

Toda paradoja, toda contradicción, crea un contexto adecuado para la tragedia; la comedia, sin embargo, tiende más bien a la crítica verbal; la sátira, a su vez, a la burla. Con frecuencia los temas de la comedia inciden en la suerte que corren los principios en un mundo difícil. Así, por ejemplo, la misantropía puede entenderse como una expresión de censura respecto a los valores hipócritas de una sociedad, por un individuo que no quiere participar en ellos. El objetivo de Molière con su teatro era el de divertir a un públi-

<sup>52</sup> El teatro de Molière constituye una concepción moderna de la idea de comedia: "L'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes [...]. Celui-ci est, dans l'Etat, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts" (Molière, *Préface de Tartuffe* [1664], en *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1971, pág. 885; textes établis par George Couton. Trad. esp. de E. García Fernández y E. J. Fernández Montes: *Tartufo*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 83: "La misión de la comedia es la de corregir los vicios de los humanos [...]. Este de la hipocresía es, dentro de la república, de una gravedad mucho más peligrosa que todos los demás, y ya hemos visto la gran virtud que posee el teatro para corregir. Las más duras condenas de una moral rigurosa son casi siempre menos eficaces que las de la sátira, que nada corrige mejor a la mayoría de los hombres que la pintura de sus defectos"). Como resulta fácilmente observable, los principios horacianos están muy presentes en este ideario dramático; las situaciones de la comedia no sólo hacen reír, sino que también invitan a reflexionar sobre lo que en ella se ve (*castigat riendo mores*). En su *Arte poética*, Boileau acepta la comedia en su jerarquización de los géneros, pero dentro de unos límites muy determinados por el clasicismo de la Antigüedad, que toma como referencia maestra la comedia de Terencio. Boileau, como Voltaire y otros ilustrados, admiraban la comedia molieresca en la medida en que mostraba mesuradamente un dibujo de los caracteres y un equilibrio formal en el desarrollo decoroso de sus contenidos, pero sin embargo no admiraron jamás estos ilustrados otras piezas de Molière próximas a la farsa, como por ejemplo *Les fourberies de Scapin* [*Los enredos de Scarpin*] (1671). Para los tratadistas del siglo XVII la comedia de Terencio representa la mejor demostración dramática de la experiencia cómica, hasta el punto de que enemigos declarados del teatro, como los jansenistas y Port-Royal, no encuentran inconvenientes en traducir las comedias terencianas. Puede decirse, en consecuencia, que en el conjunto de la obra dramática de Molière subyacen imbricadas tres formas o tradiciones dramáticas: la comedia clásica grecolatina, la farsa y la *commedia dell'arte* italiana.

co socialmente decente. No en vano el dramaturgo reprime en sus comedias el espíritu aristofánico, poco adecuado al clasicismo francés del XVII. En este sentido se aprecia lo que Montaigne quizás ha sido para Molière, lo que Pascal fue ciertamente para Racine: el estímulo de una visión dramática<sup>53</sup>.

Lejos de una estimación moral de la conducta humana, son numerosas las culturas que en un momento dado han ensalzado la figura del mentiroso o del tramposo cuyas acciones, de mayor o menor astucia, burla o perversión, conducen al éxito. Acaso Ulises constituye entre los griegos un ejemplo celeberrimo para la literatura europea. Desde el desarrollo del cristianismo en el mundo de la latinidad, y modernamente con la exposición y agotamiento de los ideales marxistas y socialistas, se ha tratado de convertir la fidelidad, la generosidad y la solidaridad, en valores universales, por oposición a formas de vida más tribales y primitivas, que limitaban el desarrollo de estas formas de conducta a un grupo familiar o social más restringido, en una suerte de egoísmo colectivo, que hoy día se asimilaría fácilmente a algunas formas de nacionalismo europeo.

Los diferentes tratamientos del mito de Don Juan representan figuras maestras en el arte del embaucamiento, el engaño y la mentira, como formas más o menos eficaces y duraderas de éxito personal<sup>54</sup>. En algunos casos se tratará de protagonistas que engañan a los demás con su verdad, desde el momento en que no creen en la *mentira* del discurso oficialmente establecido.

La esencia de la figura de Don Juan fue creada íntegramente en la obra atribuida a Tirso de Molina<sup>55</sup>, y publicada en 1630, *El burlador de Sevilla*<sup>56</sup>. La fama que Don Juan persigue será, desde esta comedia, precisamente la contraria de la que codifican las ideologías caballerescas, basadas en el honor como autoridad social y en el amor como sacramento cristiano. Don Juan se sirve formalmente de los procedimientos canónicos del amor cortés, aunque funcionalmente pretende unas consecuencias por completo diferentes en lo que

<sup>53</sup> La visión trágica francesa, representada por Pascal y Racine, no ha resultado ser tan exportable como la visión cómica francesa de Montaigne y Molière. Montaigne es quizá el primer moralista laico de la Edad Moderna, cuya obra gira en torno al *Yo*, al sujeto. En este sentido, Molière contribuye al enriquecimiento del personaje protagonista singularizando rasgos específicos, y renunciando a analogías o identificaciones con los secundarios.

<sup>54</sup> Así puede entenderse al menos hasta el siglo XX, cuando de la mano de dramaturgos como Max Frisch (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, 1953) o de novelistas como Gonzalo Torrente Ballester (*Don Juan*, 1963), la figura de este Tenorio se integra en la poética de la desmitificación, que introduce ciertos cambios en la recreación moderna del mito.

<sup>55</sup> No disputaremos aquí sobre la atribución a Tirso de la obra titulada *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, pero sí haremos constar que varios autores discuten tal paternidad (M. Tietz, 1998). Vid. a este respecto la edición que de esta obra ha hecho A. Rodríguez López Vázquez, cuya autoría atribuye al murciano Andrés de Claramonte (*El burlador de Sevilla*, Kassel, Reichenberger, 1987).

<sup>56</sup> Cfr. Tirso de Molina (1630), *El burlador de Sevilla*, en Blanca de los Ríos (ed.), *Obras dramáticas completas* (3 vols.), Madrid, Aguilar, 1962, 2 (635-694).

se refiere a la mujer seducida. En este contexto, Don Juan no sólo viola el decoro, ciertamente artificial con frecuencia, de la corte real y el estamento nobiliario, sino que deliberadamente vulnera y burla todos los códigos morales y aristocráticos de la sociedad, la familia y el matrimonio; se burla de criados y aristócratas, de labriegos y burgueses, de creyentes y piadosos, y por su puesto de las mujeres que —a veces sólo en apariencia— más honradas pretenden ser. La burla y el engaño le proporcionan mayor placer que ninguna otra acción humana, y su vida transcurre despreciando hasta la negación cualquier fundamento causal en el orden moral, social y religioso. Sin embargo, frente al Don Juan escéptico, ateo sin causa y frívolamente rebelde, que representa el protagonista molieresco, el burlador de Tirso se distancia más bien de estas actitudes para tratar de expresar los impulsos más indómitos de la naturaleza humana, que sin duda evolucionan bajo los resultados de un mundo —el que le ha tocado vivir— de intensa intransigencia moral. En este contexto, el Estado y la Iglesia toleran en Don Juan, merced a su posición aristocrática y a su disposición juvenil de gentil apostura, la violación de las más inmutables leyes civiles y eclesiásticas, que llevarían al patíbulo —y no sólo a la condenación eterna— a cualquier otro de los comunes mortales.

Entre las sensaciones juveniles de Don Juan ocupa un lugar destacado la que le lleva a ver en el presente de la vida una temporalidad ilimitada, de tal modo que siempre habrá tiempo para el arrepentimiento. Pequemos ahora que somos jóvenes todo cuanto podamos, pues unos momentos de contrición en el momento oportuno resolverán nuestra salvación eterna, es decir, pequemos ahora que ya nos arrepentiremos después... Desde este punto de vista, es completamente factible que un burlador acepte las normas éticas de perdón que le brinda la sociedad, para ser capaz —eso sí— de explotarlas en beneficio propio, y a costa de cuantas personas se cruzan en su camino, incapaces de reprimir, incluso con la ley en la mano, la conducta de Don Juan. Tal es el salvoconducto de un personaje como éste, en el seno de una sociedad políticamente absolutista y eclesiásticamente contrarreformista. Sus libertades no se conciben sin ciertas y esenciales complicidades con las instituciones humanas entonces vigentes. Quienes ostentan la autoridad apenas reaccionan ante las acciones de Don Juan. Una debilidad y un egoísmo moralmente acrítico, destinado a guardar superficialmente las apariencias y el decoro social, evitan cualquier tentativa de reprimir la conducta del libertino. En un contexto muy adecuado para desarrollar sus iniciativas más personales, Don Juan necesita de las leyes y de los códigos de conducta que rigen el funcionamiento moral del mundo para enfrentarse a ellos, transgrediendo algo que valga la pena burlar. Ante las normas morales, Don Juan se burla cáusticamente; ante los seres humanos, Don Juan esgrime las normas para burlarse fríamente de ellos. Genuinamente este mito representa sobre todo la burla del decoro, es decir, de la "épica de la compostura".

Hasta el último momento Don Juan vive única y exclusivamente por sí y para sí mismo, sin el más mínimo temor a ningún castigo. La obra de Tirso, en definitiva, permitiría reflexionar sobre la deliberada impotencia de las instituciones humanas para llevar a Don Juan al buen camino, tal como la tradición literaria del mito ha subrayado posteriormente en más de una ocasión, y pondría de manifiesto, de este modo, la intervención de un orden moral metafísico, de signo católico, como única alternativa capaz de castigar la conducta de Don Juan. La civilización en el seno de la cual este personaje comete sus excesos y agresiones es incapaz de ofrecer un modelo laico de castigo justo. Y es incapaz porque es precisamente el mundo laico el único que ofrece posibilidades para ese tipo de comportamiento, que el mundo eclesiástico trata de reprimir de forma tan devota como febril. El mundo laico que rodea la evolución del mito de Don Juan persiste cómodamente en la impotencia a la hora de defender como corresponden la autenticidad y la justicia de la ley moral, desde el momento en que sus agentes e instituciones se manifiestan como seres demasiado corruptos para asumir tales responsabilidades, pues son incluso cómplices y admiradores de la conducta de Don Juan. En el burlador de Tirso, el autor nos presenta a la Iglesia católica y a su Dios como los únicos agentes capaces de castigar los excesos del protagonista. Tirso impone de este modo una realidad trascendente como solución: el orden moral católico es el único que sanciona lo que la impotencia social humana no es capaz de castigar. Un mundo civil de seculares, que ha de servir necesariamente en el siglo XVII español a una ideología católica, organiza la vida de las gentes de forma socialmente desigual, sexualmente discriminatoria y políticamente dogmática, y además adopta ante Don Juan una actitud tan ambigua como reprochable, al no condenar en público lo que secretamente acaso admira y envidia.

La Edad Contemporánea representa en muchos aspectos el triunfo en Europa Occidental de una cultura laica frente a una cultura religiosa, tanto católica como protestante. La lucha entre estas dos tradiciones, la religiosa y la secolar, ha determinado la evolución cultural de nuestra civilización durante los últimos dos mil años. Al Renacimiento europeo se remontan las primeras tentativas de desarrollar una cultura laica en libertad, que se vieron cercenadas por el desarrollo de diversos movimientos intolerantes impuestos a través de la Reforma y de la Contrarreforma religiosas. Sólo con la llegada de la Ilustración fue posible alcanzar en Europa una educación científica emancipada del control eclesiástico. Los mitos de Don Juan, Don Quijote y Fausto constituyen sin duda expresiones de impulsos genuinamente humanos, y esencialmente laicos, de las ansias de libertad que a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII resultaron reprimidas en diferentes países de la geografía europea en nombre de la religión. Don Juan, Don Quijote y Fausto son por esta razón mitos específicamente modernos.

El Don Juan de Tirso evidentemente no es un Don Juan nihilista, pues el autor nos muestra lo importante que es para el protagonista creer en las pe-

nas del infierno y en los castigos de la eternidad. Las instituciones humanas han tolerado lo que el más allá cristiano habrá de castigar. Al Don Juan de Tirso no se le concede la posibilidad de negociar a última hora, en medio de un precipitado arrepentimiento, la rápida liquidación de sus delitos morales.

DON JUAN: [...] Deja que llame  
quien me confiese y absuelva.  
DON GONZALO: No hay lugar; ya acuerdas tarde.  
DON JUAN: ¡Que me quemó! ¡Que me abrasó!  
¡Muerto soy!<sup>57</sup>

Con libreto de Da Ponte<sup>58</sup>, en 1787 Mozart estrena su ópera *Don Giovanni*. Respecto al tratamiento musical que Mozart confiere al mito de Don Juan, Søren Kierkegaard señaló en su opúsculo de 1843, titulado "Las etapas inmediatas de lo erótico o lo erótico musical"<sup>59</sup>, que el protagonista representa aquí la fuerza de la sensualidad humana como potencia capaz de rivalizar con el espíritu, valor supremo de la ideología cristiana, y en nombre del cual se había pretendido tantas veces la represión de los impulsos naturales. Lo más destacado, y a la vez dramático, del Don Juan mozartiano es el momento de su muerte, en el que deliberadamente se niega a cualquier forma de arrepentimiento, lo que equivale a justificar, frente al mundo católico, la legalidad inmanente del mundo laico.

No se atrevió a tanto Molière, cuyo Don Juan es más bien un Don Juan *reticente*, equidistante sin duda entre el protagonista creado por Tirso y el inconfeso y convicto personaje mozartiano, que al negarse al perdón niega también a los ojos del hombre cualquier reconocimiento de valor en una posible vida ultraterrena de signo religioso. A diferencia del Don Juan de Tirso, el protagonista molieresco del mito se muestra ajeno a la fe religiosa y a cualquier forma de creencia. Sin embargo, resulta difícil demostrar si se trata de un ateo genuino, plenamente satisfecho de sus convicciones presuntamente nihilistas, o si nos hallamos ante un sujeto que adopta públicamente un papel de descreído y libertino con el único fin de dar rienda suelta, al margen de todo orden moral, a sus impulsos vitales más inmediatos.

El Don Juan de Molière es en efecto un personaje libertino que se ve precedido por su fama y su mitología, aún en ciernes esta última, pero ya entonces suficientemente expresiva. Es también un Don Juan casado, atributo

<sup>57</sup> Cfr. Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, en Blanca de los Ríos (ed.), *op. cit.*, vol. 2, pág. 684; acto III, escena XX.

<sup>58</sup> Cfr. Andrew Steptoe, *The Mozart-Da Ponte Operas*, Oxford University Press, 1988, págs. 186-189.

<sup>59</sup> Cfr. Søren Kierkegaard, *Either-Or*, New Jersey, Princeton University Press, vol. 1, pág. 134 y ss.; trad. ing. de David F. Swenson y Lillian Marvin Swenson, revisada por Howard A. Johnson.

en principio completamente contradictorio con la esencia del mito que la acción del protagonista ha de representar.

Además, en el Don Juan de Molière la conciencia moral no se niega nunca; diríamos, simplemente, que como tal conciencia no existe *para* el personaje. En su comedia, Molière ofrece una expresión lúdica de un Don Juan francamente nihilista, que, sin embargo, al menos formalmente, nunca se muestra consciente de los valores que niega. Sus acciones se ven impulsadas más por satisfacer el disfrute inmediato de sus caprichos —que dicho sea de paso apenas tienen lugar en esta comedia— que por una intención expresa de negar valores morales, aunque su conducta desemboque inevitablemente en esta última consecuencia. Antes que negar una conciencia moral, el mito molieresco expresa sobre todo la carencia de ella. De hecho, en el momento de su muerte, a manos de la estatua del comendador, el Don Juan de Molière no invoca para nada el arrepentimiento, la clemencia o el perdón. Su indolencia, precisamente en el momento más trágico de la comedia, es absoluta: ni exige ser perdonado, ni se niega explícitamente al arrepentimiento. Representa, pues, la más perfecta equidistancia entre el Don Juan de Tirso (1630) y el Don Giovanni de Mozart (1787).

El Don Juan molieresco no comprende por qué es necesario creer en un orden moral trascendente —es en este sentido muy contemporáneo—, no entiende cuál es el valor de esa moralidad superior, y no se siente atraído en absoluto por la virtud y los valores que la sociedad cristiana de su época identifica con el triunfo moral del hombre. "Et pourquoi veux-tu que j'y croie?"<sup>60</sup> (III, 1), pregunta Don Juan con toda naturalidad a Sganarelle, ante los constantes llamamientos del criado a una vida moralmente ordenada y estable. Don Juan es, en consecuencia, una de las grietas que experimenta la arquitectura moderna de la moral cristiana. A esta grieta se sumarán otras —Don Quijote y Fausto, como hemos dicho—, auténticos mitos literarios que ponen de manifiesto la insuficiencia moral y las limitaciones personales que sufre el individuo en la Edad Moderna europea. La sensualidad desenfrenada, la individualidad radical y el dominio personal de la vida a través del conocimiento y del placer, son impulsos vitales que la civilización europea de tradición cristiana, desde la latinidad más temprana, ha tratado de reprimir con frecuencia, y desde luego siempre ha contemplado con ojos recelosos. Estos impulsos agrietan el edificio que el cristianismo construyó en la Europa moderna para albergar la conducta humana. Don Juan representa, en este contexto, la negación radical e irreflexiva de cualquier límite que la razón pueda imponer a la pasión. Así lo confiesa Don Juan a Sganarelle:

<sup>60</sup> Cfr. Molière, *Dom Juan*, en *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pág. 65; acto III, esc. 1. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Trad. esp. de Julio Gómez de la Serna: *Don Juan*, en *Obras completas* de Molière, Barcelona, Aguilar, 1991, pág. 488: "¿Y por qué quieres que crea en eso?"

J'aime la liberté en amour, tu le sais, et je ne saurais me résourdre à renfermer mon coeur entre quatre murailles. Je te l'ai dit vingt fois, j'ai une pente naturelle à me laisser aller à tout ce qui m'attire<sup>61</sup>.

Sin embargo, la conciencia moral no está ausente en la comedia de Molière, y no reside lejos del propio Don Juan. La conciencia moral de la que Don Juan carece está representada esencialmente por su criado Sganarelle, quien hace públicos, ante su amo y ante el espectador, los discursos más moralizantes de la obra: "Mais, monsieur, se jouer ainsi d'un mystère sacré, et... Mais foi! Monsieur, j'ai toujours ouï dire que c'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel, et que les libertins ne font jamais une bonne fin"<sup>62</sup>. Don Juan, por su parte, se limita a minusvalorar todas estas advertencias, respondiendo con un desdenoso "je n'aime pas les faiseurs de remontrances", o calificando simplemente las palabras de su criado como "sottes moralités". El egotismo de Don Juan hace al sujeto impermeable a la crítica<sup>63</sup>.

Sganarelle representa la conciencia moral, popular también, en su sentido ético, que Don Juan es incapaz de poseer. Así se manifiesta especialmente

<sup>61</sup> Cfr. Molière, *Dom Juan*, en *op. cit.*, 1971, pág. 65; acto III, esc. 5. Trad. esp. de J. Gómez de la Serna, en *op. cit.*, 1991, pág. 494: "Me gusta la libertad en amor, como sabes, y no podría decidirme a encerrar mi corazón entre cuatro paredes. Como ya te he dicho cien veces, siento una inclinación natural a dejarme llevar por todo lo que me atrae".

<sup>62</sup> Cfr. Molière, *Dom Juan*, I, 2, en *op. cit.*, pág. 37. Trad. esp. de J. Gómez de la Serna, en *op. cit.*, 1991, pág. 472: "Pero señor, burlarse de un sagrado misterio y... A fe mía, señor, he oído siempre decir que es una burla malvada la que se hace con el Cielo, y que los libertinos no tienen nunca un buen fin".

<sup>63</sup> En este sentido, el parlamento que su padre, Don Luis, le dirige en la escena cuarta del acto IV, es, como expresión de moralidad corneliana, un discurso autoritario de intensa imprecación y condena. Don Luis no representa simplemente una conciencia moral —de la que Don Juan sin duda carece—, como hace en efecto Sganarelle, sino que expresa formalmente los imperativos de la *conciencia moral* vigente: "Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas. Aussi nous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler; et cet éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous nous impose un engagement de leur faire le même honneur, de suivre les pas qu'ils nous traient, et de ne point dégénérer de leurs vertus, si nous voulons être estimés leurs véritables descendants [...]. Et je vois bien que toutes mes paroles ne font rien sur ton âme. Mais sache, fils indigne, que la tendresse partenelle est poussée à bout par tes actions, que je saurai, plus tôt que tu ne penses, mettre une borne à tes dérèglements, prévenir sur toi le courroux du Ciel, et laver par ta punition la honte de t'avoir fait naître" (IV, 4, pág. 73). Trad. esp. de J. Gómez de la Serna, en *op. cit.*, 1991, págs. 500-501: "No, no; la estirpe no significa nada sin la virtud. Por eso no participamos de la gloria de nuestros antepasados, sino en la medida en que procuramos parecernos a ellos; y el esplendor de sus acciones, que se difunde sobre nosotros, nos impone el compromiso de hacerles el mismo honor, de seguir las huellas que nos trazan y de que no degeneren su virtud, si queremos ser considerados como verdaderos descendientes suyos [...]. Y bien veo que todas mis palabras no hacen mella alguna en tu alma; mas quiero que sepas, hijo indigno, que la ternura paterna ha llegado a su límite con tus acciones; que sabré, antes de lo que te figuras, poner coto a tus desórdenes; prevenir, respecto a ti, el enojo del Cielo, y lavar, con tu castigo, la vergüenza de haberte dado el ser".

en el diálogo en el que Sganarelle inquiere directamente a Don Juan acerca de su creencia en un orden moral trascendente. La respuesta del aristócrata es la de un hombre completamente frívolo, indolente, inconsciente incluso de sí mismo, y lúdico sobre todas las cosas, incapaz de concebir la vida como algo que pueda evolucionar más allá de un eterno presente.

SGANARELLE: Je veux savoir un peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel?

DON JUAN: Laissons cela.

SGANARELLE: C'est-à-dire que non. Et à l'Enfer?

DON JUAN: Eh!

SGANARELLE: Tout de même. Et au diable, s'il vous plaît?

DON JUAN: Oui, oui.

SGANARELLE: Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie?

DON JUAN: Ah! Ah! Ah!

SGANARELLE: Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir. Et dites-moi un peu, [le Moine-Bourru, qu'en croyez-vous? eh!

DON JUAN: La peste soit du fat!

SGANARELLE: Et voilà ce que je ne puis souffrir; car il n'y a rien de plus vrai que le Moine-Bourru, et je me ferais pendre pour celui-là. Mais]<sup>64</sup> encore faut-il croire quelque chose [dans le monde]: Qu'est-ce [donc] que vous croyez?

DON JUAN: Ce que je crois?

SGANARELLE: Oui.

DON JUAN: Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre son huit<sup>65</sup>.

Don Juan no quiere hablar; Don Juan no presta atención; Don Juan se desentiende finalmente con una repuesta simple, lúdica, absurda incluso. A continuación Sganarelle pronuncia uno de los discursos de mayor contenido moral de la obra, en el que trata de justificar nada menos que los fundamentos metafísicos de la vida humana, y la existencia de Dios, basándose en la teoría de las causas finales. Al discurso de Sganarelle, Don Juan responde con la dia-

<sup>64</sup> Los pasajes entre corchetes indican los fragmentos censurados en la edición de la comedia de 1682, que sí se transcriben en la edición del *Don Juan* impresa en Amsterdam al año siguiente, en la que puede leerse: "Par J.-B. P. de Molière, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à présent".

<sup>65</sup> Cfr. Molière, *Don Juan*, III, 1, en *op. cit.*, pág. 57. Trad. esp. de J. Gómez de la Serna, en *op. cit.*, 1991, pág. 488: "Sganarelle: Quisiera conocer vuestros pensamientos a fondo. ¿Es posible que no creáis en absoluto en el Cielo? Don Juan: Dejemos eso. Sganarelle: Es decir, que no creáis. ¿Y en el infierno? Don Juan: ¡Eh! Sganarelle: Lo mismo. ¿Y en el diablo, si os place? Don Juan: Sí, sí. Sganarelle: Muy poco. ¿No creáis en la otra vida? Don Juan: ¡Ja, ja, ja! Sganarelle: He aquí un hombre al que me costará trabajo convertir. Y, decidme: ¿qué pensáis del coco, eh? Don Juan: ¡Mal haya sea el fatuo! Sganarelle: Esto es lo que no puedo soportar, pues no hay nada más real que el coco, y yo me dejaría ahorcar por él. Mas es preciso creer en algo. ¿En qué creáis, pues? Don Juan: ¿En qué creo? Sganarelle: Sí. Don Juan: Creo que dos y dos son cuatro, Sganarelle, y que cuatro y cuatro son ocho".

léctica del desinterés y del silencio<sup>66</sup>. No obstante, parece demostrable en esta escena que el Don Juan de Molière, además de irresponsable o inconsciente, como sucede en otros momentos, es, sorprendentemente, un Don Juan cobarde<sup>67</sup>, pues no se atreve a declararse creyente, acaso por ver mermadas públicamente sus cualidades de libertino, ni ateo, no sabemos si por auténtico temor a Dios o a la Iglesia. Aunque en todo caso, quizá el temor a la Iglesia corresponda más bien a Molière que a Don Juan<sup>68</sup>. No obstante, por boca de Sganarelle ante Guzmán, al comienzo de la comedia, se nos dice que Don Juan no cree ni en Dios ni en el Cielo, asuntos respecto a los cuales el amo libertino nunca se expresará verbalmente con claridad definitiva. Sganarelle no sólo es un testigo excepcional, es también un comentarista popular de la acción, un interlocutor que ofrece el enfoque más próximo de los hechos, y quien mejor describe la relación entre los imperativos de la realidad moral del mundo y la transgresión que de los mismos hace Don Juan.

Je t'apprends *inter nos*, que tu vois en Dom Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un Diable, un Turc, un Hérétique, qui ne croit ni Ciel, [ni saint, ni Dieux], ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, un pourceau d'Épicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances [chrétiennes] qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons<sup>69</sup>.

La hipocresía es sin duda uno de los atributos esenciales del mito de Don Juan, y a la par uno de los impulsos humanos más censurados por la dramaturgia de Molière<sup>70</sup>. Es posible que todas sus comedias constituyan, cada una

<sup>66</sup> Vid. a este respecto el interesante artículo de Roland Barthes sobre "Le silence de Don Juan", publicado en *Les Lettres Nouvelles* en febrero de 1954.

<sup>67</sup> Otro momento de esta posible cobardía de Don Juan puede verse en la escena quinta del acto III, cuando en el interior del mausoleo del comendador, ante los discretos movimientos de la estatua del muerto, símbolo de la vanidad humana y signo de amenaza sobrenatural, Don Juan dice a su criado: "Allons, sortons d'ici" ["Vamos, salgamos de aquí"] (III, 5).

<sup>68</sup> Tales temores no carecían de motivos, pues, como sabemos, en 1664 los "devotos parisinos" consiguen la prohibición de todas las representaciones de *Le Tartuffe*, y un año después, tras el estreno de *Dom Juan*, B. A. de Rochemont hizo pública una violenta condena moral de esta comedia en sus *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*. En consecuencia, no sólo Don Juan, sino también Molière, fue acusado de ateísmo.

<sup>69</sup> Cfr. Molière, *Dom Juan*, I, 1, en *op. cit.*, pág. 33. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 469: "Mas te prevengo y te informo, *inter nos*, que tú ves en don Juan, mi amo, al mayor desalmado que ha producido la tierra, a un rabioso, un perro, un diablo, un turco, un hereje, que no cree ni en el Cielo, ni en los Santos, ni en Dios, ni en los duendes; que pasa su vida como una verdadera bestia, como un cerdo de Epicuro, como un auténtico Sardanápalo; que cierra sus oídos a todas las reconvenções cristianas que puedan hacerle, y que considera unas pamplinas todo lo que nosotros creemos".

<sup>70</sup> El propio Molière, a propósito de la representación de *Le Tartuffe*, escribe al rey en 1664: "Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle; et, comme l'hypocrisie, sans doute, en est un des plus

a su modo, un conjunto de prototipos diversos en torno a la figura del hipócrita o farsante, según sus diferentes formas y posibilidades de conducta en el seno de la moderna sociedad burguesa. A través de la devoción falsa (Tartuffe), la enfermedad imaginaria (Argan), la generosidad inexistente (Harpagon), el altruismo fingido (la sociedad que rodea a Alceste), las declaraciones de amor absolutamente insinceras (Don Juan), etc., Molière nos ha dejado una monumental dramaturgia destinada, sarcásticamente en muchos casos, a desenmascarar la hipocresía humana como uno de los impulsos corruptos más despreciables del mundo moderno. La hipocresía es ante todo simulación de sentimientos y opiniones, que se utilizan y manipulan socialmente en beneficio propio. En la obra de Molière, la hipocresía de los personajes se caracteriza específicamente por la simulación religiosa y moral, que permite al protagonista la expresión de formas de conducta completamente fraudulentas, y extraordinariamente provechosas para sí mismo<sup>71</sup>. Don Juan es un especialista en urdir con habilidad toda clase de falsas argumentaciones, y así lo reconocen con frecuencia sus interlocutores:

SGANARELLE: Ma foi! j'ai à dire..., je ne sais; car vous tournez les choses d'une manière, qu'il semble que vous avez raison; et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas<sup>72</sup>.

en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites" (Molière, "Premier placet présenté au roi sur la comédie du Tartuffe", en *Oeuvres complètes*, op. cit., 1971, vol. 1, pág. 889; trad. esp. de E. García Fernández y E. J. Fernández Montes: *Tartufo*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 89: "Siendo como es el deber de la comedia corregir a los hombres al mismo tiempo que los divierte, pensé, dado mi oficio, que nada mejor podía hacer que atacar, ridiculizándolos, los vicios de mi siglo, y como es la hipocresía, sin duda, uno de los más frecuentes, molestos y peligrosos, se me ocurrió pensar, Señor, que podría prestar un gran servicio a todas las personas honradas de vuestro reino escribiendo una comedia que criticara a los hipócritas").

<sup>71</sup> La literatura moralista francesa del siglo XVII dedicará a la hipocresía interesantes páginas de amena lectura, desde las *Maximes* [1665] de La Rochefoucauld—"L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu" (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, pág. 432; ed. de L. Martin-Chauffier)—, hasta el *Sermon sur le jugement dernier* de Bossuet, en 1669 (*Oeuvres complètes* de Bossuet, Paris, Berche et Tralin, par M. l'Abbé Guillaume, 1887, tomo VI, págs. 638-642), y varios capítulos de *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle* [1688-1694], de La Bruyère (cfr. especialmente "De la mode", caps. 16 y 21, Paris, Garnier Frères, 1962, págs. 403 y ss. Ed. de Robert Garapon). En el teatro de Jean Racine, encontramos naturalmente la expresión de esta fuerza moral, a través de un concepto de personaje teatral determinado por una visión jansenista del mundo, en la que están implicados varios factores, de los que pueden destacarse, en primer lugar, el apoyo formal que proporcionan los mitos antiguos, como convencionalismo neoclásico y como explicación imaginaria de impulsos moralizantes para la literatura francesa del momento, y en segundo lugar, obviamente, el imperativo jansenista, en virtud del cual aquellos a quienes, antes de la llegada de Cristo, la culpa y la falta de responsabilidad habían castigado con la desesperación y el dolor, habían de quedar irremediabilmente condenados.

<sup>72</sup> Cfr. Molière, *Don Juan*, I, 2, en op. cit., pág. 36. Trad. esp. en op. cit., 1991, pág. 471: "A

CHARLOTTE: Mon Dieu! je ne sais si vous dites vrai, ou non; mais vous faites que l'on vous croit<sup>73</sup>.

Don Juan no es en Molière alguien que traicione una fidelidad prometida —salvo con su esposa doña Elvira, alguien preexistente al tratamiento molieresco—, sino que más bien es alguien que miente, embauca, engaña, escarcea..., tratando en suma de forma burlesca y lúdica a todos los que le rodean. En cada acontecimiento en que se ve envuelto, Don Juan busca y encuentra posibilidades para desarrollar su iniciativa más genuina, la de farsante. El Don Juan de Molière es un tramposo que, en un momento dado, se tropieza con alguien que se toma el juego en serio: el Comendador. El final del personaje donjuanesco es, quizás, poco adecuado para una obra cómica; no se comprende fácilmente —al margen, claro está, de la tradición legendaria en que se interpreta el mito— el desenlace trágico de una trayectoria recurrentemente cómica, y que es, antes que moralmente nihilista, irresponsablemente lúdica.

A nuestro modo de ver, uno de los parlamentos más reveladores del Don Juan molieresco está relacionado precisamente con la hipocresía. La descarada franqueza con la que Don Juan elogia la conducta hipócrita, como uno de los instrumentos humanos más eficaces para la consecución del éxito personal en los tiempos modernos, constituye la exposición de un ideario de perversión cuya descarada osadía nos recuerda el tono confesional —y el contenido desmitificador— del bulero de *The Canterbury Tales*. La condena de la hipocresía se convierte en el teatro de Molière en la más expresiva denuncia. Tras fingir ante su propio padre una reconciliación con las buenas costumbres de su tiempo, y un acatamiento de la moral socialmente establecida, Don Juan consagra ante Sganarelle un elogio a la hipocresía de tal intensidad y de tales consecuencias, que todos los prestigios humanos resultan desmitificados, a la vez que toda adquisición de triunfo personal resulta sospechosa.

Non, non, je ne suis point changé, et mes sentiments sont toujours les mêmes [...]. Si j'ai dit que je voulais corriger ma conduite et me jeter dans un train de vie exemplaire, c'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre, pour ménager un père dont j'ai besoin, et me mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures que pourraient m'arriver [...]. Et pourquoi non? Il y en a tant d'autres comme moi, qui se mêlent de ce métier, et qui se servent du même masque pour abuser le monde! [...]. L'hypocrisie est un vice à la mode,

fe mía, tengo que decir... no sé qué decir, pues dais la vuelta a las cosas de un modo que parecís tener razón, y, sin embargo, es indudable que no la tenéis”.

<sup>73</sup> Cfr. Molière, *Dom Juan*, II, 2, en *op. cit.*, pág. 48. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 481: “¡Dios mío! No sé si decís la verdad o no; pero lográis que se os crea”.

et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un arte de qui l'impudence est toujours respectée; et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement; mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, da sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine [...]. C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle"<sup>74</sup>.

Entre los prototipos más singulares del personaje nihilista, el misántropo, enemigo crítico de los hombres, es en cierto modo una de las expresiones formales y funcionales más específicas<sup>75</sup>. Así, por ejemplo, el misántropo de Molière es un adversario *crítico* del género humano, no un enemigo cruel o perverso de la Humanidad. Como todas las comedias de Molière, *Le Misanthrope* (1666) no es una obra de acciones o incidentes especialmente relevantes, sino de crítica y de dibujo de caracteres y, ante todo, de desenmasca-

<sup>74</sup> Cfr. Molière, *Dom Juan*, V, 2, en *op. cit.*, págs. 80-81. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 506: "No, no; no he cambiado; mis sentimientos siguen siendo los mismos [...]. Y si he dicho que quería enmendar mi conducta y hacer una vida ejemplar, es un propósito que he forjado por mera política, una estratagema útil, un gesto necesario a que quiero obligarme para contentar a un padre a quien necesito y ponerme a cubierto, por parte de los hombres, de cien enojosas aventuras que pudieran ocurrirme [...] ¿Y por qué no? ¡Hay tantos como yo que se dedican a este oficio y que utilizan la misma máscara para engañar al mundo! [...]. No existe vergüenza ahora en eso; la hipocresía es un vicio de moda, y todos los vicios de moda se consideran virtudes. El personaje "hombre de bien" es el mejor de todos los personajes que pueden representarse. Hoy día la profesión de hipócrita posee ventajas maravillosas. Es un arte cuya impostura es siempre respetada, y aunque la descubran, no se atreven a decir nada en contra de ella. Todos los demás vicios de los hombres están expuestos a censuras, y cada cual tiene libertad para atacarlos abiertamente; mas la hipocresía es un vicio privilegiado que, con su mano, cierra la boca a todo el mundo y goza descansadamente de una soberana impunidad [...]. Así es como hay que aprovecharse de las flaquezas humanas, así debe acomodarse todo espíritu sabio a los vicios de su siglo".

<sup>75</sup> El prototipo del misántropo está presente desde la literatura de la Antigüedad. Menandro dedicó a este personaje la comedia titulada precisamente *El Misántropo*, y en el terreno de las obras filosóficas, el diálogo platónico *Fedón* y la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles contienen importantes reprensiones moralizantes contra la misantropía. Se configura desde entonces una idea de la misantropía que encuentra su símbolo más expresivo en la figura del filósofo ateniense Timón, mencionado fugazmente por Plutarco en la *Vida de Marco Antonio* y en la *Vida de Alcibiades*. Luciano de Samósata le dedicó, en el siglo II de nuestra era, el diálogo titulado "Timón, o el misántropo". Boiardo, poeta italiano del siglo XV, se sirve del prototipo de Timón de Atenas en una comedia que tituló precisamente *Il Timone*. La figura del misántropo aparece en la cultura inglesa a lo largo del siglo XVI en varias colecciones de relatos, especialmente en la de Painter, *The Palace of Pleasure*, sin duda una de las fuentes manejadas por Shakespeare, quien en el período isabelino presentará al prototipo del misántropo como protagonista de su tragedia *Timon of Athens* (1608), tal como hemos señalado en el capítulo correspondiente. Con anterioridad a la obra de Shakespeare, la figura del misántropo aparece en un pasaje de la antigua comedia titulada *Jack Drum's Entertainment*.

ramiento de hipocresías. Molière censura una vez más las costumbres de su siglo y de su sociedad. El dramaturgo ha escogido ahora un prototipo de personaje que con la mejor verosimilitud puede construir una crítica contra la esencia del género humano desde el punto de vista de la vida en sociedad. El misántropo es, por antonomasia, el primer enemigo del hombre, y es por ello mismo, también, su primer crítico<sup>76</sup>. Alceste habla contra los seres humanos, y lo hace precisamente sirviéndose de la maledicencia de los mismos seres humanos, maledicencia en la que él apenas interviene.

Los ilustrados franceses habían asimilado sin reticencias la interpretación horaciana del arte, y valoraban la comedia y el humor en la medida en que hallaban en estas manifestaciones un sentido artístico de utilidad moral a las formas de la conducta humana. Así lo pone de manifiesto Donneau de Visé al final de su "Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope*"<sup>77</sup>:

Il n'y a rien dans cette comédie qui ne puisse être utile, et dont l'on ne doive profiter. L'ami du *Misanthrope* est si raisonnable que tout le monde devrait l'imiter: il n'est ni trop ni trop peu critique; et ne portant les choses dans l'un ni dans l'autre excès, sa conduite doit être approuvée de tout le monde. Pour le *Misanthrope*, il doit inspirer à tous ses semblables le désir de se corriger. Les coquettes médisantes, par l'exemple de Célimène, voyant qu'elles peuvent s'attirer des affaires qui les feront mépriser, doivent apprendre à ne pas déchirer sous main leurs meilleurs amis. Les fausses prudes doivent connaître que leurs grimaces ne servent de rien, et que, quand elles seraient aussi sages qu'elles le veulent paraître, elles seront toujours blâmées tant qu'elles voudront passer pour prudes<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> "«Misántropo», como su etimología indica, es quien «aborrece al hombre». Alceste, en esta comedia, se ve impulsado a ese hurao resentimiento, por la manera de ser y de comportarse de todos cuantos le rodean. Sólo choca con intrigas, dobleces, insinceridades, tanto en hombres como en mujeres. Intenta hacer un culto de la sinceridad en todos sus aspectos, y, al reconocer su impotencia para realizarlo, ante los hechos y las acciones de los hombres, decide únicamente, como un inadaptado, alejarse del mundo. Tiene que renunciar dolorosamente al amor y a la amistad. ¡Eterno dolor del hombre sensible! No es que él odie a los hombres *a priori*: es que los hombres se revelan «odiosos» ante él, se complacen en esa ociosidad, no quieren renunciar a ella" (cfr. J. Gómez de la Serna, "Introducción" a *El misántropo*, en *Obras completas de Molière*, Madrid, Aguilar, 1991, págs. 544-545).

<sup>77</sup> Jean Donneau de Visé es el autor de la "Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope*" [Carta escrita sobre la comedia de *El Misántropo*], con la que Molière accedió a encabezar la primera edición de esta obra, aparecida en París en 1667. Se ofrecen en ella interesantes observaciones sobre la poética dramática del clasicismo francés.

<sup>78</sup> Cfr. Jean Donneau de Visé, "Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope*" [1667], recogida en Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, vol. 2, págs. 131-140; pág. cit. 140. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Trad. esp. de Mauro Armiño, en *El misántropo* [1666] de Molière, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, págs. 73-74. "No hay nada en esta comedia que no pueda ser útil y de lo que no se deba sacar provecho. El amigo del misántropo es tan razonable que todo el mundo debería imitarlo: no es ni demasiado crítico ni demasiado poco crítico; y no llevando las cosas ni hasta

Hemos insistido ampliamente en cómo la obra de Molière constituye una crítica contra la hipocresía en sus diferentes formas y manifestaciones. Alceste es el personaje que encarna en la dramaturgia de Molière el prototipo del misántropo. En la escena primera del acto primero, Alceste justifica su misantropía en la perversa e hipócrita naturaleza del ser humano, por lo que aconseja renunciar a la convivencia con los hombres a fin de preservarse de la hipocresía y la maldad inherentes a ella. Se observará que, frente al Timón shakespereo, Alceste está muy lejos de ser un personaje nihilista. Su negación no se proyecta sobre la totalidad de la sociedad humana, sino que se limita más bien a la expresión cómica de una realidad dramática que hace imposible la convivencia: la hipocresía y la deslealtad mutuas entre los miembros de una sociedad frívola que carece de responsabilidades inmediatas. He aquí el ideario de Alceste en su diálogo con Philinte.

Allez, vous devriez mourir de pure honte;  
 Une telle action ne saurait s'excuser,  
 Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser.  
 Je vous vois accabler un homme de caresses,  
 Et témoigner pour lui les dernières tendresses;  
 De protestations, d'offres et de serments,  
 Vous chargez la fureur de vos embrassements;  
 Et quand je vous demande après quel est cet homme,  
 À peine pouvez-vous dire comme il se nomme;  
 Votre chaleur pour lui tombe en vous séparant,  
 Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent.  
 Morbleu! c'est une chose indigne, lâche, infâme,  
 De s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme;  
 Et si, par un malheur, j'en avais fait autant,  
 Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant. [...]  
 Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur,  
 On ne lâche aucun mot qui ne parte du coeur.<sup>79</sup> [...]

uno ni otro exceso, su conducta debe ser aprobada por todo el mundo. En cuanto al misántropo, debe inspirar a todos sus semejantes el deseo de corregirse. Las coquetas maledicentes, a ejemplo de Célimène, viendo que pueden provocar lances que las harán despreciables, deben aprender a no despedazar a la chita callando a sus mejores amigos. Las falsas devotas deben saber que sus monerías no sirven de nada y que, aunque fueran tan prudentes como quieren aparentar, siempre serán criticadas mientras quieran pasar por devotas”.

<sup>79</sup> La murmuración es una de las formas de la hipocresía social más criticadas por Molière en *Le Misanthrope*. Son varias las secuencias que pueden aducirse como muestra de este tipo de crítica. La escena cuarta del acto segundo es la más expresiva en la crítica de las malas costumbres sociales, al manifestar claramente la murmuración en la que participan casi todos los personajes de la comedia. Los hechos merecen el siguiente comentario de Alceste: “[...] Les hommes n'ont raison, / Que le chagrin contre eux est toujours de saison, / Et que je vois qu'ils sont, sur toutes les affaires, / Loueurs impertinents, ou censeurs téméraires”. Cfr. Molière, *Le Misanthrope*, op. cit., vol. 2, pág. 173; II, 4, vs. 687-690. Trad. esp. en op. cit., II, 4; pág. 104: “Los hombres no son nunca razonables, y contra ellos la acritud siempre

Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode  
 Qu'affectent la plupart de vos gens à la mode;  
 Et je ne hais rien tant que les contorsions  
 De tous ces grands faiseurs de protestations,  
 Ces affables donneurs d'embrassades frivoles,  
 Ces obligeants diseurs d'inutiles paroles,  
 Qui de civilités avec tous font combat,  
 Et traitent du même air l'honnête homme et le fat.  
 Quel avantage a-t-on qu'un homme vous caresse,  
 Vous jure amitié, foi, zèle, estime, tendresse,  
 Et vous fasse de vous un éloge éclatant,  
 Lorsqu'au premier faquin il court en faire autant?  
 Non, non, il n'est point d'âme un peu bien située  
 Qui veuille d'une estime ainsi prostituée;  
 Et la plus glorieuse a des régals peu chers,  
 Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout l'univers:  
 Sur quelque préférence une estime se fonde,  
 Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde.  
 Puisque vous y donnez, dans ces vices du temps,  
 Morbleu! vous n'êtes pas pour être de mes gens;  
 Je refuse d'un cœur la vaste complaisance  
 Qui ne fait de mérite aucune différence;  
 Je veux qu'on me distingue; et pour le trancher net,  
 L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait. [...]

Non: elle est générale, et je hais tous les hommes:  
 Les uns, parce qu'ils son méchants et malfaisants,  
 Et les autres, pour être aux méchants complaisants,  
 Et n'avoir pas pour eux ces haines vigoreuses  
 Que doit donner le vice aux âmes vertueuses<sup>80</sup>.

es oportuna; en todos los asuntos veo que son aduladores impertinentes o censores temerarios". Lo mismo podríamos decir de las brevísimas escenas 3 y 4 del acto III, donde Célimène adopta ante Arsinoé dos actitudes dialécticamente opuestas, alabándola en su presencia y denigrándola en su ausencia.

<sup>80</sup> Cfr. Molière, *Le Misanthrope*, en *op. cit.*, 1971, vol. 2, págs. 142-146; I, 1, vs. 14-28, 35-36, 41-64 y 118-122. Trad. esp. en *op. cit.*, 1999, págs. 78-81: "Desde luego, deberíais moriros de pura vergüenza; no podría disculpar una acción como ésa, que debe escandalizar a cualquier hombre de honor. Os veo abrumar con demostraciones de amistad a un hombre y atestiguar por él el mayor de los cariños; exageráis la pasión de vuestros abrazos con protestas, ofrecimientos y juramentos, y cuando luego os pregunto quién es el hombre, apenas podéis decir cómo se llama; vuestro afecto por él decae nada más separaros, y ante mí lo tratáis como si os fuese indiferente. ¡Pardiez!, es indigno, cobarde e infame rebajarse de ese modo hasta traicionar el alma; y si, por desgracia, yo hubiera hecho lo mismo, de pesar iría a colgarme al momento. [...] Quiero que se sea sincero y que, como hombre de honor, no se diga una palabra que no salga del corazón. [...] No, yo no puedo soportar esa conducta cobarde que finge la mayoría de vuestras gentes a la moda; y no hay nada que odie tanto como las contorsiones de todos esos grandes demostradores de amistad, esos afables dadores de frívolos abrazos, esos obsequiosos decidores de inútiles palabras que con todos rivalizan en cortesías y tratan lo

Frente a la misantropía de Alceste, y frente a su actitud inflexible respecto a la hipocresía humana, Philinte representa al personaje que antepone la razón a toda forma de conducta. En una actitud claramente preilustrada, Philinte se muestra prudente, razonable, profundamente escéptico y sinceramente realista:

Le monde par vos soins ne se changera pas;  
 Et puisque la franchise a pour vous tant d'appas,  
 Je vous dirai tout franc que cette maladie,  
 Partout où vous allez, donne la comédie,  
 Et qu'un si grand courroux contre les moeurs du temps  
 Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens,  
 Et veut que l'on soit sage avec sobriété<sup>81</sup>. [...]  
 La parfaite raison fuit toute extrémité. [...]  
 Il faut fléchir au temps sans obstination;  
 Et c'est une folie à nulle autre seconde  
 De vouloir se mêler de corriger de monde<sup>82</sup>.

mismo al discreto que al necio. ¿Qué ventaja se logra cuando un hombre os muestra solicitud, os jura amistad, fe, celo, estima y ternura, y os hace de vos un elogio brillante, cuando al primer sinvergüenza corre a hacerle otro tanto? ¡No y no!, no hay alma que, por poco elevada que sea, quiera una estima prostituida de ese modo; que al alma preocupada por su gloria le parecan placeres muy baratos cuando vemos que nos mezclan con todo el universo; la estima se funda en cierta preferencia, y es no estimar nada estimar a todo el mundo. Puesto que vos dais en estos vicios de la época, ¡pardiez!, no sois digno de estar entre mi gente; de un corazón rechazo la complacencia general que no hace diferencia alguna del mérito; quiero que se me distinga; y, para decirlo francamente, el amigo del género humano no está hecho para mí. [...] Odio a los hombres: a los unos porque son malvados y malhechores, y a los otros por ser indulgentes con los malvados y no sentir hacia ellos ese odio vigoroso que debe dar el vicio a las almas virtuosas". Estas últimas palabras de Alceste recuerdan las de Erasmo en sus *Apotegmas* (VI), donde en boca de Timón de Atenas, el prototipo del misántropo en la antigüedad griega, el humanista de Rotterdam transcribe: "Odio a los malvados —respondió cuando le preguntaron la causa— con justo motivo; y a todos los demás los odio porque no odian a los malvados".

<sup>81</sup> Esta última idea, que alcanzará gran desarrollo en el mundo de la Ilustración, está presente en Montaigne, influencia a la que Molière, como lector del humanista francés, no se sustrae.

<sup>82</sup> Declaración tremendamente positivista y acomodaticia, desde la que se formula una absoluta sumisión a los poderes establecidos, al margen de la utilidad de cualquier examen o reflexión crítica. La misma opinión de Philinte se encuentra en La Bruyère: "No nos arrebatemos contra los hombres [...], están hechos así, es su naturaleza". Cfr. Molière, *Le Misanthrope*, op. cit., vol. 2, págs. 146-147; I, 1, vs. 103-108, 151-152 y 156-158. Trad. esp. en op. cit., págs. 81-83: "No cambiará el mundo por vuestros cuidados; y, pues para vos tiene la franqueza tantos atractivos, con toda franqueza os diré que esa enfermedad provoca risa por todas partes donde vais, que tan gran cólera contra las costumbres de este tiempo os vuelve ridículo ante muchas personas. [...] La perfecta razón huye de todo extremo, y exige que uno sea sobriamente sensato. [...] Hay que plegarse a la época sin obstinación, que es locura en el más alto grado querer entrometerse a enderezar el mundo".

El personaje de Philinte plantea la cuestión esencial desarrollada en *Le Misanthrope*, al formular, en la escena primera del acto V la siguiente declaración ante Alceste. He aquí el planteamiento específico de la comedia: ¿hasta qué punto es justificable la misantropía?

Ce n'est plus que la ruse aujourd'hui qui l'emporte,  
Et les hommes devraient être faits d'autre sorte.  
Mais est-ce une raison que leur peu d'équité  
Pour vouloir se tirer de leur société?<sup>83</sup>

*Le Misanthrope* de Molière simplemente pone de manifiesto, a través del personaje de Alceste, el estado de una sociedad frívola, ociosa, murmuradora, hipócrita al cabo. La degeneración de las costumbres es tal que incluso la misantropía se convierte en una actitud comprensible. El misántropo encuentra en semejante sociedad razones que justifican su rechazo a los seres humanos, mas no por su *existencia* como personas, sino por su *comportamiento* como conciudadanos. El tratamiento que la Edad Antigua hizo de este prototipo experimenta en la Edad Moderna una inversión. El misántropo de Menandro era un viejo cascarrabias que rechazaba sin causas aparentes a los miembros de la sociedad en que vivía, y que sólo finalmente, al necesitar la ayuda de los demás para sobrevivir, se convierte a la filantropía. En la comedia de Molière, el personaje misantrópico, lejos de negar la trascendencia de los valores morales —al estilo del trágico misántropo shakespereano, Timón de Atenas— confirma la importancia de su autenticidad, como garantía de progreso y bienestar social. Evidentemente no estamos en este caso ante un nihilista. El hecho de que finalmente Alceste renuncie a la vida social no puede interpretarse en absoluto como una negación de los valores humanos socialmente reconocidos, sino como el evidente rechazo de una falsa moral en la que no está dispuesto a participar. El resultado es, hoy como ayer, la exclusión social, es decir, la soledad y el silencio. La sociedad ofrece sin duda grandes posibilidades al ser humano, acaso tantas como limitaciones a su honradez. Sin duda la comedia molieresca describió una interesante trayectoria para el desarrollo del pensamiento rousseauiano, que consideraba la actividad social corruptora del comportamiento moral del individuo, principio tan decisivo en los tiempos de la Ilustración francesa, y tan útil —debidamente modificado— a la demagogia social del siglo XX.

<sup>83</sup> Cfr. Molière, *Le Misanthrope*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 207; V, 1, vs. 1557-1560. Trad. esp. en *op. cit.*, pág. 138: "Hoy día sólo triunfa la astucia, y los hombres deberían estar hechos de otro modo. Mas, ¿es razón suficiente su falta de equidad para querer zafarse de su compañía?".

## 4.7. FAUSTO, GOETHE Y MEFISTÓFELES

La búsqueda obstinada de un ideal, encarnado en una individualidad humana, es una de las aspiraciones características de la civilización occidental y de su mitología. Un impulso irrefrenable, excesivo siempre, y acaso patológico, intensifica una determinada forma de conducta que convierte a sus protagonistas en la expresión mítica de una específica forma de ser o de existir. La necesidad dispone a veces que una fuerza sea superior al poder de las leyes. Bien lo saben los personajes nihilistas. Fausto, Don Quijote y Don Juan se caracterizan por representar los impulsos más positivos e individualistas que surgen con el Renacimiento europeo. Su vida se mueve esencialmente por un imperativo de actuación individual, de ser a su propio modo, al margen de los demás, y con frecuencia, y como consecuencia, frente a los demás<sup>84</sup>. El individualismo radical y laico de personajes como Fausto, Don Quijote o Don Juan, los convierte, acaso con la particular excepción de Don Quijote, en una suerte de continua negación de lo social. El individualismo de estos personajes se orienta incesantemente hacia la búsqueda constante de experiencias nuevas, de hazañas permanentes.

El control del mundo invisible, del mundo metafísico y sus realidades imaginarias, con todas sus propiedades rituales, mágicas y sobrenaturales, constituyó desde el origen de las primeras civilizaciones humanas un objetivo fundamental. Con el paso del tiempo este objetivo ha sido instrumentalizado por las instituciones, fundamentalmente religiosas, que se han desarrollado a lo largo de la historia. En numerosos momentos, algunas de estas instituciones no han dudado en imponer, de forma intolerante y cruel, la posesión exclusiva de ese control sobre cualquier forma de creencia, mito o ritual.

En el tratamiento literario del mito de Fausto<sup>85</sup> —al que Goethe se incorpora desde el *Sturm und Drang*— se dan cita temas decisivos, entre los que es

<sup>84</sup> Para la antigüedad helénica y hebrea la expulsión del individuo del grupo social estaba considerada como una catástrofe personal. Tales eran las maldiciones que pesaban sobre figuras míticas como Caín o Edipo, destinados a vagar fugitivos y errantes. Sin embargo, como ha señalado Ian Watt (1996/1999: 134), personajes como Fausto, Don Juan o Don Quijote tienen en común una existencia que los convierte en “nómadas solitarios”, lo que les aparta por completo de cualquier posibilidad de vida doméstica o cotidiana. Incluso podría decirse que la única relación plenamente eficaz que establecen a lo largo de su vida es la que mantienen con un su propio criado, asistente o escudero. Fausto, Don Quijote y Don Juan son personajes que mitifican las formas de un individualismo condenado en cierto modo al fracaso.

<sup>85</sup> La tradición literaria del mito fáustico es ciertamente amplia, y su desarrollo inicial se sitúa en el ámbito de la cultura anglogermana. Los primeros textos en relación con esta figura tienen como referencia la muerte en 1540 del histórico Jorge Fausto, persona que da origen al personaje mítico. En 1587, en Francfort del Meno, aparece editado por Johann Spies —*Herausgeber*—, y como obra anónima, el *Faustbuch*, que constituye un hito en el desarrollo literario y artístico de esta figura (cfr. modernamente la reed. de Hans Henning,

posible identificar al menos tres impulsos u obsesiones genuinamente renacentistas: el ansia de conocimiento, la atracción por la belleza terrenal y la inquietud por la condenación moral y espiritual del hombre.

*Historia von Johann Fausten: Neudruck des Faust-Buches von 1587*, Halle, 1963; la ed. crítica alemana más reciente es, que sepamos, la de Stephan Füssel y Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart, 1988; hay trad. esp. de Juan José del Solar, en Madrid, Siruela, 1994). El autor anónimo de este libro se hace eco, sin detallarlas, de las consecuencias humanas que se derivaron de toda un serie de admoniciones demoníacas instauradas por la Alemania luterana. El *Faustbuch* constituye una narración que reflexiona sobre las maldiciones que la Reforma impuso sobre cualquier intento particular de expresión ritual, placer mundano, experiencia estética o conocimiento laico que no estuviera refrendado y reconocido por el luteranismo. Así limitó el mundo germánico de la Reforma buena parte de las aspiraciones más optimistas que brotaron del Renacimiento europeo. Desde entonces se han sucedido numerosas recreaciones estéticas del mito, con obras como *Die Wahrhaftigen Historien von... Doctor Johannes Faustus* [La verdadera historia del doctor Fausto], de Georg Rudolf Widmann (Hamburg, 1599); el *Doctor Faustus* (1616) de Chr. Marlowe; *Das Pfitzersche Faustbuch* (1674), del médico Nikolaus Pfitzer; *Das Faustbuch des christlich Meynenden* [El Fausto del pensante cristiano] (1725), versión anónima, o de pseudónimo ilocalizable, acaso una de las que primero manejó Goethe; disponemos de fragmentos de un *Faust* de Lessing (la escena tercera del acto segundo, que está incluida en la decimoséptima de sus *Cartas literarias*, y cuatro escenas más pertenecientes al acto primero); un drama de A. von Arnim sobre el mito fáustico fechado en 1811; el escritor alemán Nicolás Lenau compone un *Faust* (1836) en verso, de 24 capítulos, en el que alternan pasajes narrativos y dramáticos, y confiere al protagonista una expresión más nihilista e individualista que la del Fausto goetheano; *Josephus Faust* (1842), de W. Nürnbergger; el boceto de ballet de H. Heine titulado *Der Doktor Faustus*; una pretendida tercera parte (*Dritter Teil*) del *Faust* de Goethe, llevada a cabo por F. Th. Vischer en 1868, filósofo hegeliano y teórico de la estética que trató de continuar la obra de Goethe; y ya en el siglo XX, Thomas Mann publica en 1947 su *Doktor Faustus* (se produce aquí una transubstanciación del mito: Fausto pierde su esencia trascendente y queda desvinculado de las ideas simbólicas que le hacía encarnar la tradición anterior); también su hermano, Heinrich Mann, publica su *Mephisto* (1958), referido a uno de los personajes más célebres implicados en el mito de Fausto. Sobre la bibliografía del mito de Fausto, debe consultarse especialmente la obra de Hans Henning, en cuatro tomos (*Faust-Bibliographie*, Berlin und Weimar, 1966-1968-1970-1976). El primer volumen comprende referencias bibliográficas de publicaciones escritas desde el origen del mito fáustico hasta 1790; el segundo y el tercero se refieren al *Faust* de Goethe; el cuarto alcanza hasta 1975. Paralelamente, la importancia que adquiere el mito fáustico en la música nos parece muy relevante, y debe destacarse. Desde 1816 Franz Schubert escribió unas ochenta canciones sobre textos de Goethe, entre las que figura la célebre *Gretchen am Spinnrade* [Margarita junto a la rueca]. Héctor Berlioz compone hasta ocho escenas musicales sobre el *Faust* de Goethe, y a partir de una versión francesa de Gérard de Nerval (1828) escribe *La damnation de Faust*. Asimismo, Robert Schumann compuso varias escenas musicales sobre el mito, Richard Wagner le consagró una obertura, Franz List una sinfonía en tres movimientos —además de la *Totentanz* referida a la secuencia gregoriana del *Dies irae* que Margarita escucha en la catedral—, y Charles Gounod una ópera, basada libremente en episodios en los que también interviene Margarita. Uno de los principales libretistas de Verdi, Arrigo Boito, le dedica su ópera *Mefistófeles* en 1875. Gustav Mahler, a su vez, introdujo, en pleno post-romanticismo musical, la figura de Fausto en el segundo movimiento de su *Octava Sinfonía*.

El conocimiento entraña especiales peligros para el ser humano. Así nos lo hacen saber antiguos mitos punitivos, desde la curiosidad devastadora de la caja pandórica, en la tradición helénica, hasta las consecuencias de la expulsión del paraíso terrenal, en el *Génesis* veterotestamentario, por parte de un Dios justiciero que, a cambio de la felicidad que ignora toda moral, niega al género humano la posibilidad de acceder al árbol de la ciencia<sup>86</sup>.

Autores como Ian Watt (1996) han interpretado desde un punto de vista sociológico e histórico algunas de las características del *Doctor Faustus* (1616), de Chr. Marlowe, como el resultado, en la Inglaterra de comienzos del siglo XVII, de una clase intelectual descontenta y marginada en incipiente desarrollo. Cuando el individuo asume vocacionalmente la posibilidad de satisfacer, a través del ejercicio de su profesión, el saber cultural y el conocimiento de las diferentes actividades humanas (arte, literatura, lenguaje, etc.), se encuentra con una inmediata frustración, al comprobar la distancia que existe entre lo que la educación científica promete, pretende y exige, y lo que en realidad depara el ejercicio de esta actividad educadora: el conocimiento de una realidad humana esencialmente corrupta, y tan indolente en su degeneración que cualquier intento de modificación o perfeccionamiento resulta siempre circunstancial y al cabo estéril.

La filosofía ha percibido esta frustración desde el pensamiento platónico; la literatura, desde el nacimiento de los géneros cómicos, de tal modo que la percepción de su desarrollo puede verse con gran claridad si consideramos la evolución que en las literaturas europeas han experimentado las formas de la comedia. La educación científica ha despertado en la mente del ser humano, sobre todo desde el Renacimiento, esperanzas trascendentes en la posibilidad real de mejorar intelectual y moralmente las condiciones de vida. Se comprueba, sin embargo, con las subsiguientes decepciones, cómo en nombre de un supuesto progreso, más bien técnico y material antes que humano —y no es progreso verdadero el progreso que no es humano—, la arbitrariedad y el capricho del hombre, es decir, una especie de azar natural socialmente corrompido (Rousseau), determinan el curso y la medida de acontecimientos en los que no se constata la intervención de ninguna realidad metafísica (Nietzsche). En numerosos momentos de la historia de la humanidad los pueblos han querido disponer de medios necesarios para identificar sus más graves problemas, y procurar a través del conocimiento su resolución<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> Es como si desde entonces sobre toda institución destinada al saber y al conocimiento humanos pesara una suerte de inexplicable maldición, que convirtiera a sus descendientes en seres inevitablemente conflictivos y cainitas.

<sup>87</sup> Desde la Ilustración europea esta preocupación se ha convertido en una experiencia obsesionante, y quizá nuestra época, acaso más eficazmente que ninguna otra, dispone de los medios técnicos más adecuados para el conocimiento de sus problemas. Sin embargo, la

Pensemos en cuál es hoy día la forma de discurso que, lejos de compromisos circunstanciales, ideológicos o mercantilistas, puede ofrecer la expresión más auténtica de la realidad humana y de sus posibilidades de conocimiento: ¿el discurso periodístico, el discurso literario, o el discurso científico? He aquí los tres grandes lenguajes del hombre contemporáneo, en muchos casos absolutamente incompatibles entre sí. Sin duda Fausto habría despreciado por entero, al tratarse de un discurso con frecuencia vulgar y deficiente, el primero de ellos; respecto al segundo, diremos que de él se sirve para inmortalizarse; y en cuanto al tercero, constituye el motivo primigenio de su ansiedad y frustración esenciales.

Es indiscutible que el saber es la principal amenaza que puede esgrimirse contra el poder. Bien lo sabía el Dios hebreo que expulsó del paraíso a quienes probaron el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. El mundo del Renacimiento y de la Reforma, en el que germina inicialmente el mito de Fausto, está limitado por unas condiciones que hacen imposible la realización de determinadas aspiraciones. Entonces sólo se concebía la superación

posesión del conocimiento que caracteriza al hombre de nuestro tiempo ha demostrado lo conveniente que resulta para algunas personas, especialmente poderosas y con responsabilidad suficiente para resolver grandes problemas, fingir una ignorancia de la que en realidad carecen. Nunca como hoy ha sido posible disponer de tantos medios para acceder al conocimiento de los problemas humanos, y nunca como hoy quienes pueden servirse del poder de ese conocimiento lo han manipulado tanto y tan constantemente, con el fin de no hacer evidente ante la sociedad las posibilidades de que disponen para resolver los conflictos, y mejorar socialmente de este modo las condiciones de la vida humana. No parece que sea igualmente deseable para todo el mundo que un saber intelectual o científico denuncie en público la irresponsabilidad que secretamente protege a quienes detentan alguna forma de poder. Sólo se hace público aquello que no debilita o atenúa el poder que posee el que habla. No es tan importante incrementar el conocimiento o mejorar la educación científica de una sociedad cuanto sí conservar o incrementar el poder personal a costa de la educación, formación o información de esa sociedad, sin la cual no existiríamos, como criaturas más o menos poderosas. El mito de Fausto es en cierto modo una explicación literaria de este problema. Fausto se atiene solamente a la expresión de una frustración, más intelectual que académica, y más existencial que metafísica: expresa la insatisfacción del ser humano ante los límites perceptibles del conocimiento. El sabio doctor Fausto se sintió decepcionado al percatarse, tras una vida entregada al estudio, de su insondable ignorancia; si hoy existiera posiblemente daría conferencias por todo el mundo vanagloriándose de un conocimiento que él mismo no dudaría secretamente en calificar de farsa trivial. He aquí el mito de tanto sabio moderno: el uso de la cultura como un mero instrumento de acceso al poder y de propaganda ante las masas. En casos así la cultura y sus instituciones sólo interesan como un discurso retórico (*doxa*), y en muy pocos casos como un verdadero instrumento de conocimiento científico (*episteme*). Vid., para un desarrollo más amplio de estas ideas, los estudios del filósofo francés J. F. Revel (1988), acerca de la utilidad del *conocimiento inútil* en la sociedad contemporánea. No en vano Mefistófeles advierte que "Es war die Art zu allen Zeiten [...], Irrtum statt Wahrheit zu verbreiten" (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 82; I, vs. 2560 y 2562. Trad. esp. de José Roviralta, en Madrid, Cátedra, 1991, págs. 176-177: "En todos los tiempos ha habido costumbre de difundir [...] el error en lugar de la verdad").

de tales limitaciones a través de la magia y de la cábala; hoy, sin embargo, se ha renunciado por completo a superarlas definitivamente, y el investigador trata de sublimar sus ansiedades a través de la consecución de fama y éxito, a veces a cualquier precio, en una sociedad cada vez más saturada y dominada por los medios de comunicación de masas, en medio de cuya corrupción lingüística la cultura lucha por hacerse oír con un lenguaje propio y correcto.

En su lucha contra el tiempo Fausto representa la agonía del *ego* solitario, entre la ignorancia y el deseo de saber. El mito fáustico expresa secretamente lo que el Renacimiento más había estimulado: el poder y el saber, la curiosidad y el individualismo, la riqueza y la belleza. El Renacimiento y la Reforma fueron movimientos que provocaron el desarrollo de generaciones anárquicas e individualistas. Sin duda el discurso contrarreformista representó la condena y el anatema de tales esperanzas, que un amplio grupo de optimistas había albergado en la expansión de la literatura y el arte de la primera mitad del siglo XVI europeo. De este modo, aunque el curso de la historia acabara finalmente por desbaratarlo todo, no cabe duda de que el mito de Fausto emerge, como una consecuencia, de tales conflictos, que hicieron del saber y de la inmortalidad una amenaza contra el poder divino y sus instituciones humanas.

Más que una realidad mimetizada, Goethe construye en el *Faust* una realidad poetizada, síntesis estética de sus conocimientos y gustos literarios<sup>88</sup>. La realidad de Fausto es una *poética* del Símbolo y una *fábula* de la Idea<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> Así, por ejemplo, el "Prólogo en el cielo" remite a la imaginería medieval —retablos, teatros, pasos, misterios—, así como a las formas y temas propios de los oratorios y piezas musicales, que también sirven de cierre al trágico final por la madre de Gretchen, en la catedral; el diálogo entre Dios y el Diablo sobre la tentación de Fausto revive el escenario de los autos sacramentales calderonianos; el soliloquio de Fausto, en la noche, recapitulación ética sobre el saber vital, tras la aparición del "Espíritu de la Tierra", es una auténtica expresión del *Sturm und Drang*; la primera parte del drama está alejada de los modelos clásicos, afines a Shakespeare o a Schiller, y dominan más bien las formas y soluciones románticas; la segunda parte, sin embargo, representa la síntesis armónica que Goethe percibe en tres culturas universales: griega, latina y hebrea. A lo largo de toda la obra el carácter popular se refleja en la presencia de baladas, canciones y coros ("El rey de Thule", "Canción de Margarita junto a la rueda"); y también en las escenas de soldados y campesinos, de mozas en las fuentes y de populares lugareños en la taberna de Auerbach; finalmente, escenarios como el de la noche de Walpurgis contribuyen a intensificar la presencia de elementos dionisiacos, románticos y mitológicos.

<sup>89</sup> Jane K. Brown (1986) ha insistido ampliamente en que Goethe no compuso el *Faust* ni para confirmar un interés aristotélico por la acción, ni para construir un personaje literario adecuado a las prescripciones de las teorías racionalistas e ilustradas acerca del concepto de persona, vigentes desde el desarrollo del pensamiento cartesiano. *Faust* seguiría más bien las pautas de dramas simbólicos e imaginarios, como el *Gran teatro del mundo*, de Calderón; de obras afines a la mascarada, o incluso a la ópera; sin olvidar, en este sentido, las afinidades manifiestas con *Sakuntala*, obra del indio Kalidasa, por el que Goethe manifestó con frecuencia su admiración. La fábula de *Faust*, especialmente a lo largo de la segunda parte, sigue una suerte de estructura semejante a la de un *theatrum mundi*. A la luz de los manus-

Todos los seres y objetos se convierten en un referente ulterior que designa una realidad trascendente. Es en este sentido una obra precursora del simbolismo que se desarrollará más tarde en la literatura europea de fines del siglo XIX. Paralelamente, la segunda parte del *Faust* se ha interpretado con frecuencia como la formulación poética de una visión hegeliana, dialéctica, del mundo, como superación de las antinomias y antagonismos que hicieron de la realidad humana una experiencia imperfecta e inconclusa<sup>90</sup>. Consideremos, pues, algunas de estas observaciones, desde el punto de vista de una interpretación nihilista del discurso de Fausto y Mefistófeles, que desarrollamos en los cinco apartados siguientes.

1. *La maldición de Fausto*. Uno de los móviles iniciales de la acción dramática es la amargura vital del protagonista, sumido en la soledad de una existencia terrena y en la insatisfacción de un conocimiento exclusivamente humano. En esta situación, antes incluso de la aparición de Mefistófeles, Fausto desafiará a Dios y al poder divino, a los que responsabiliza de su insatisfacción y hastío vitales:

Hier ist es Zeit, durch Taten zu beweisen,  
Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht [...],  
Und wär' es mit Gefahr, ins Nichts dahinzuzufließen<sup>91</sup>.

critos y textos conservados, es posible distinguir cuatro etapas o momentos en la composición del *Faust* de Goethe: 1) El *Faust* originario o *Urfaust*. Se trata de un opúsculo de unas 50 páginas, redactado en Frankfurt entre los años 1773 y 1775. Fue descubierto en 1887 por el germanista y editor alemán Erich Schmidt. Es la copia que una de las amistades de Goethe en Weimar, Luise von Göchhausen, hizo de un primer manuscrito del *Faust*, hoy desaparecido. 2) La primera aparición del *Faust*: un Fragmento. Poco después de su viaje a Italia, en 1790, Goethe publica en la editorial Göschen una primera versión del *Faust*, bajo el título de *Faust. Ein Fragment*. Hay algunas leves diferencias formales entre el *Urfaust* y las versiones definitivas; desde el punto de vista argumental, quizá la nota más destacada sea la ausencia de la voz celestial que en las versiones siguientes asegura la salvación de Margarita. 3) *Faust I. Eine Tragödie*. Se publica en 1808 en la editorial Cotta de Tübingen. 4) *Faust II*. Aparece en 1832, como parte integrante de la "Edición Completa" de las obras de Goethe, que en 61 tomos publica la editorial Cotta.

<sup>90</sup> La obra es un despliegue de expresiones dialécticas, entre el Bien y el Mal, Dios y el Diablo, Ciencia y Magia, Utopía y Verdad; el saber desinteresado, propio de una concepción aristotélica del mundo, y la voluntad de poder nietzscheana; la belleza de Helena y la bondad de Margarita... Simultáneamente, una síntesis filial combina elementos antagónicos: Fausto y Helena, expresiones simbólicas de Germania y Grecia, Romanticismo y Clasicismo, Medioevo y Antigüedad, encuentran en Euforión la unidad mística de sus alteridades; Dios y Mefistófeles se unen impulsivamente en Fausto, quien, pretendiendo ser como Dios, se convierte en el compañero privilegiado del Diablo; Homúnculo y Galatea, en el abrazo final de agua y fuego, darán lugar a Eros, origen y supremacía de todo vitalismo humano.

<sup>91</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 29; I, vs. 712-713 y 719. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 130: "Llegó ya el momento de probar con hechos que la dignidad del hombre no cede ante la grandeza de los dioses [...], aún a riesgo de abismarse en la nada". Fausto volverá a reiterar la intensidad del desafío contra Dios en otro momento esencial de la obra, precisamente

Fausto reniega de Dios inducido por su propia soberbia, impulso genuinamente diabólico. Incluso al contrario que el mito adánico del *Génesis*, Fausto, ante el Mefistófeles romántico, renuncia al conocimiento que posee, como si se tratara de algo inútil al cabo de la vida, a cambio de la satisfacción sensual<sup>92</sup> de otros deseos, entre los cuales ocupa un lugar primordial la *posesión* del mundo mediante el ejercicio de la *acción* personal.

La tragedia de Fausto se inicia propiamente en la soledad de la noche<sup>93</sup>, con un soliloquio en el que el viejo maestro, desprendiéndose de la lógica del escolástico medieval, expresa su más intensa insatisfacción por la vida humana y sus formas más nobles y ennoblecedoras de expansión: el cultivo del conocimiento. El saber se convierte en una de las formas esenciales de la desesperación y la ansiedad. El conocimiento de la vida la hace aún más insostenible. Sus imprecaciones contra la existencia humana y sus prestigios recuerdan el nihilismo y la misantropía de discursos como el que hemos visto en la tragedia shakespereana de Timón de Atenas.

Wenn aus dem schrecklichen Gewühle  
 Ein süß bekannter Ton mich zog,  
 Den Rest von kindlichem Gefühle  
 Mit Anklang froher Zeit betrog,  
 So fluch' ich allem, was die Seele  
 Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt,  
 Und sie in diese Trauerhöhle  
 Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt!  
 Verflucht voraus die hohe Meinung,  
 Womit der Geist sich selbst umfängt!  
 Verflucht das Blenden der Erscheinung,  
 Die sich an unsre Sinne drängt!  
 Verflucht, was uns in Träumen heuchelt,  
 Des Ruhms, der Namensdauer Trug!  
 Verflucht, was als Besitz uns schmeichelt,  
 Als Weib und Kind, als Knecht und Pflug!

en la escena en que tiene lugar el pacto con Mefistófeles: "Der große Geist hat mich verschmäht, / Vor mir verschließt sich die Natur" (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 58; I, vs. 1746 y 1747. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 153: "El gran Espíritu me desdeñó, y ante mí se cierra la Naturaleza").

<sup>92</sup> "Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit / Und glühende Leidenschaften stillen!" (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 58; I, vs. 1750 y 1751. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 153: "Apaguen las ardientes pasiones en los abismos de la sensualidad").

<sup>93</sup> No hay que olvidar la transformación que experimenta Fausto durante el día. En su paseo con Wagner por la urbe, entre sus conciudadanos burgueses y labradores, al contacto con la naturaleza viva del campo, el viejo doctor parece recuperar un equilibrio entre el mundo del espíritu y el mundo de los sentidos. Sin embargo, Fausto ha de preferir, al cultivo del conocimiento en el ámbito de una existencia ordinaria, la embriaguez de la sensualidad y la locura del poder, que harán de él un protagonista permanente de acciones heroicas.

Verflucht sei Mammon, wenn mit Schätzen  
 Er uns zu kühnen Taten regt,  
 Wenn er zu müßigem Ergetzen  
 Die Polster uns zurechtelegt!  
 Fluch sie dem Balsamsaft der Trauben!  
 Fluch jener höchsten Liebeschuld!  
 Fluch sie der Hoffnung! Fluch dem Glauben,  
 Und Fluch vor allen der Geduld!<sup>94</sup>

La incapacidad para satisfacer sus ansias de conocimiento y de poder trascendentes, la impotencia para experimentar todos los placeres del ser, síntesis de perfecciones humanas y divinas, induce a Fausto a aceptar el pacto con Mefistófeles, constatando de este modo el insoportable contraste que existe entre la ambición del hombre y sus limitaciones reales. Fausto es expresión radical de un impulso humano que está perpetuamente condenado a fluctuar entre un ideal inalcanzable y una realidad insatisfactoria. Es, aristotélicamente hablando, aspiración y ansiedad de una plenitud imposible y a la vez verosímil.

2. *La conjuración nihilista de Mefistófeles.* A la maldición de Fausto contra la vida humana<sup>95</sup> sucederá una nueva execración de Mefistófeles contra la *materia* del mundo, en su deseo de disolución absoluta. En un parlamento mucho más breve y desapasionado que el del viejo doctor, Mefistófeles nos introduce paulatinamente en su concepción del nihilismo exterminador, que al fin y al cabo resulta impotente frente a la obstinada resistencia de la materia. Como veremos, es el del Mefistófeles goetheano un nihilismo más retórico que efectista.

<sup>94</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 54; I, vs. 1583 y 1606. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 150: "Si unos dulces acentos que me eran conocidos me arrancaron a la horrible confusión burlando el último resto de mis sentimientos infantiles con el recuerdo de un tiempo feliz, maldigo todo cuanto cerca el alma con el señuelo de seducciones y prestigios, y en este antro de dolor la retiene fascinada mediante fuerzas que deslumbran y halagan. ¡Maldito sea por adelantado el alto concepto de que se rodea a sí mismo el espíritu! ¡Maldito el engaño de la apariencia que acosa a nuestros sentidos! ¡Maldito lo que en sueños se insinúa hipócritamente en nosotros con ilusiones de gloria y fama imperecedera! ¡Maldito lo que nos lisonjea como posesión, en forma de esposa e hijo, de sirviente y arado! ¡Maldito sea Mammon, cuando con tesoros nos incita a arrojadas empresas, cuando para el placer ocioso nos aparece mullidos almohadones! ¡Maldito sea el balsámico zumo de la uva! ¡Malditos sean los favores supremos del amor! ¡Maldita sea la esperanza! ¡Maldita sea la fe, y maldita sobre todo la paciencia".

<sup>95</sup> Al final de sus días, en soledad frente a la muerte, Fausto lamentará haber maldecido de ese modo a la vida y al mundo. Le asedian entonces cuatro alegorías femeninas que simbolizan signos principales de negación: Escasez, Deuda, Inquietud y Miseria: "Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte, / Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte" (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 343; II, vs. 11408-11409. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 416: "Yo lo fui en otro tiempo [un ser humano], antes de buscar en las sombras, antes de haber maldecido con una impía palabra a mí y al mundo").

Was sich dem Nichts entgegenstellt,  
 Das Etwas, diese plumpe Welt,  
 So viel als ich schon unternommen,  
 Ich wußte nicht ihr beizukommen,  
 Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand—  
 Geruhig bleibt am Ende Meer und Land!  
 Und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut,  
 Dem ist nun gar nichts anzuhaben<sup>96</sup>.

En efecto, si leemos de nuevo los versos de su propia presentación, notamos que, antes que un personaje verdaderamente nihilista, este Diabolo goetheano es un retórico y un apologeta del nihilismo, es decir, un personaje —demasiado simpático, por otra parte— cuyo referente supremo, formal y funcionalmente, es el nihilismo..., pero nada más.

Ich bin der Geist, der stets verneint!  
 Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,  
 Ist wert, daß es zugrunde geht;  
 Drum besser wär's, daß nichts entstünde.  
 So ist denn alles, war ihr Sünde,  
 Zerstörung, kurz das Böse nennt,  
 Mein eigentliches Element<sup>97</sup>.

Mefistófeles no aniquila en toda la obra más de lo que podría destruir cualquier otro ser humano de carne y hueso; es más, constituye uno de los estímulos y recursos principales de la creativa acción fáustica. El nihilismo en él es sobre todo un referente, una intención simbólicamente representada y retóricamente muy bien ilustrada. Etimológicamente, su nombre nos remite en todo caso a la negación de la luz, como rechazo de toda existencia o fuerza creadora de vida. La mayor parte de los filólogos, y así lo han hecho constar también los investigadores de la literatura fáustica, han relacionado el nombre de *Mefistófeles* con la expresión griega με το φος φιλεω, es decir, "la luz no es mi amiga", equivalente en cierto modo, en su sonoridad, al apelativo Μεφοτοφιλεω, "no es amigo de la luz"<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 48; I, vs. 1363-1370. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 144: "Lo que se opone a la nada, ese algo, ese mundo grosero, por más que lo haya intentado yo, no he podido hacerle mella alguna con oleadas, tormentas, terremotos ni incendios; tranquilos quedan al fin mar y tierra. Y tocante a la maldita materia, semillero de animales y hombres, no hay medio absolutamente de dominarla".

<sup>97</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 47; I, vs. 1338-1344. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 144: "Yo soy el espíritu que siempre niega, y con razón, pues todo cuanto tiene principio merece ser aniquilado, y por lo mismo, mejor fuera que nada viniese a la existencia. Así, pues, todo aquello que vosotros denomináis pecado, destrucción, en una palabra, el Mal, es mi propio elemento".

<sup>98</sup> Desde el hebreo se han propuesto etimologías análogas. Cfr. a este respecto el postfacio de J. H. Jones al libro de William Empson, *Faustus and the Censor: The English Faust-Book and Marlowe's "Doctor Faustus"*, Oxford University Press, 1987, págs. 203-204.

3. *El pacto del Bien y del Mal*. Consideremos ahora el pacto entre Dios y el Diablo, que tiene como trasfondo la mitología hebrea, especialmente el *Génesis* y el *Libro de Job* (vs. 6-12), en el que Lucifer, con el consentimiento de Dios, someterá la fidelidad del protagonista a una larga serie de pruebas<sup>99</sup>. Una vez más, el primero que pacta con el Diablo es el propio Dios. Hay entre ambos una suerte de estrecha relación que les induce a jugar con los seres humanos, a probar a sus criaturas, a medir su poder arriesgando la presencia de terceros. Así parecen confirmarlo las últimas palabras, a solas, de Mefistófeles:

Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,  
Und hüte mich, mit ihm zu brechen.  
Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,  
So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen<sup>100</sup>.

Hay en el diálogo entre Dios y el Diablo una irónica consideración acerca de la risa en las tradiciones judía y cristiana<sup>101</sup>. Mefistófeles reprocha a Dios la falta de espíritu burlón, la pérdida de la experiencia de la risa: "Mein Pathos brächte dich gewiß zum Lachen, / Hättst du dir nicht das Lachen abgewöhnt"<sup>102</sup>. La respuesta del Dios es de indolente y discreto desdén: "Von allen Geistern, die verneinen / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last"<sup>103</sup>.

<sup>99</sup> En el *Antiguo Testamento*, salvo en el libro del *Génesis*, el diablo tiene un papel muy secundario e insignificante. Su protagonismo es, sin embargo, mayor en el *Nuevo Testamento*, cuyo momento culminante acaso se alcanza en la escena en que Satán tienta a Cristo, secuencia que analógicamente habremos de ver reproducida en buena parte de la literatura occidental, en momentos decisivos en los que el héroe de la fábula es tentado por las fuerzas del mal, y seducido por la ambición, el poder, la gloria... "Llévole el diablo a un monte muy alto, y mostrándole todos los reinos del mundo y la gloria de ellos, le dijo: todo esto te daré si de hinojos me adoras" (Lucas IV, 5-7). Posteriormente, san Pablo, en la *Epístola a los Efesios*, desempeñó un papel decisivo en la confirmación del dominio de Satán sobre el mundo laico.

<sup>100</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 19; I, vs. 350-353. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 117: "De tiempo en tiempo pláceme ver al Viejo, y me guardo bien de romper con él. Muy linda cosa es, por parte de todo un gran señor, el hablar tan humanamente con el mismo diablo".

<sup>101</sup> "Entre los pueblos de raza semítica o de religión musulmana, a los que el dogma prohíbe todo arte de imitación, se manifiestan también algunas formas rudimentarias de acción dramática, pero quedan relacionadas con el santuario" (cfr. G. Baty y R. Chavancé (1932), *Vie de l'art théâtral, des origines à nos jours*, Librairie Plon, Paris. Trad. esp. de J. J. Arreola: *El arte teatral*, México, FCE, 1993, pág. 12). No obstante, algunas de las narraciones del Antiguo Testamento, como el *Libro de Job* o el *Cantar de los cantares*, adoptan en su desarrollo formas semejantes a la exposición dramática y dialogada de los hechos. Por su parte, el *Corán* prohíbe explícitamente la representación o imitación de cuanto vive o existe, por medio de la escultura, el drama o cualesquiera otras formas miméticas.

<sup>102</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 17; I, vs. 277-278. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 115: "Mi jeringonza te movería ciertamente a risa si no hubieras perdido la costumbre de reírte".

<sup>103</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 18; I, vs. 338-340. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 116: "De todos los Espíritus que niegan, el burlón es el que menos me molesta".

Hay aquí una minusvaloración de la risa y sus atributos —la burla, lo cómico, la ironía...—, que la experiencia del Dios considera inofensiva.

En la escena en la que Fausto, siguiendo las indicaciones de Mefistófeles para acceder a la presencia de Helena, ha de descender hasta el lugar que habitan las Madres —las Ideas puras—, y apoderarse allí del trípode incandescente que hará posible la aparición de la heroína troyana, diablo y cómplice mantienen un interesante diálogo acerca del concepto de la Nada, como realidad referencial y alternativa al mundo perceptible y sensorial. Mefistófeles pregunta a Fausto si es capaz de comprender el concepto del vacío, de la nada —“Hast du Begriff von Öd”<sup>104</sup>—; inmediatamente trata de describirle, mediante imágenes que remiten a la anulación de toda expresión sensorial, un mundo nihilista: “Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne, / Den Schritt nicht hören, den du tust, / Nichts Festes finden, wo du ruhst”<sup>105</sup>. Le advierte que tendrá que atravesar ese mundo para acceder a las Madres, y le previene de los riesgos de tal experiencia. La respuesta de Fausto, sumido en la ansiedad de la acción y en el deseo de reencontrarse con Helena, es contundente: “In deinem Nichts hoff’ ich das All zu finden”<sup>106</sup>. En esta circunstancia Mefistófeles incita una vez más a Fausto a la acción, y le conjura en su viaje con un imperativo capital: “Entfliehe dem Entstanden”<sup>107</sup>. He aquí, unidos en una misma fórmula, el principio de la misantropía y el fin de todo nihilismo: huir de cuanto posee Existencia.

En Fausto no sólo es posible encontrar la sombra de Don Juan, también podemos descubrir la huella del misántropo. Cuando Mefistófeles invita al insaciable sabio a transitar primero por el “pequeño mundo” cotidiano y contemporáneo, y después por el “gran mundo” de la mitología y del pasado helénico, Fausto se muestra inicialmente renuente, medroso de la relación directa con las gentes, y confiesa entonces su falta de capacidad para adaptarse al mundo.

Fehlt mir die leichte Lebensart.

Es wird mir der Versuch nicht glücken;

Ich wußte nie mich in die Welt zu schicken<sup>108</sup>.

<sup>104</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 191; II, v. 6227. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 280: “¿Tienes tú idea del vacío...?”.

<sup>105</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 192; II, vs. 6246-6248. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 281: “(...) mientras que en un alejamiento eternamente vacío, nada verás, ni oirás siquiera el rumor de tus pasos, ni hallarás un punto firme donde reposar”.

<sup>106</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 192; II, vs. 6256. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 281: “En tu Nada, espero encontrar el Todo”.

<sup>107</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 193; II, vs. 6276. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 282: “Huye de lo que tiene existencia”.

<sup>108</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 66; I, vs. 2056 y 2058. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 160: “Fáltame soltura en el trato de las gentes. La tentativa no me saldrá bien; jamás he sabido acomodarme al mundo”.

Una vez más el egotismo ha hecho al sujeto impermeable a la crítica y al diálogo, es decir, a los demás. En realidad Fausto nunca se acerca *de veras* —ni demasiado— a ningún ser humano. Su interés por los semejantes, apenas podría hablarse de amor o de afecto en este sentido, es más bien impersonal y teórico, es decir, un tipo de relación corriente entre los bienhechores intelectuales.

4. *Sturm und Drang*. Sin embargo, Fausto es ante todo insatisfacción, tormenta y ansiedad: insatisfacción del mundo humano y ansiedad de acción trascendente.

Ich möchte bittere Tränen weinen,  
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf  
Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen...<sup>109</sup>

Esta ansiedad le acompañará hasta el final de sus días, cuando en su palacio, construido sobre las aguas, deseará poseer "una atalaya para contemplar el infinito": "Ein Luginsland ... / Um ins Unendliche zu schau'n"<sup>110</sup>. Así lo reconocerá el viejo doctor ante el personaje alegórico de la Inquietud, que le ronda momentos antes de morir.

Ich habe nur begehrt und nur vollbracht  
Und abermals gewünscht und so mit Macht  
Mein Leben durchgestürmt...<sup>111</sup>

Drama humano, pues, de ansiedad e insatisfacción, *Faust* es representación simbólica de personajes históricos y literarios de relevancia universal, en quienes se identifica un sentimiento de insuficiencia vital sublimada: Leonardo, Galileo, Federico el Grande, Napoleón, Kant, Byron, Hamlet, Cnemón, Job, Timón, Don Quijote, Don Juan... La acción representa para el protagonista el único medio de satisfacer sus más inmediatos impulsos de ansiedad y de ambición.

Mit einander wechseln, wie es kann;  
Nur rastlos betätigt sich der Mann<sup>112</sup>.

<sup>109</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 53; I, vs. 1555-1557. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 148: "Quisiera llorar lágrimas amargas al ver el día, que en su curso no saciará uno solo de mis anhelos, ni uno tan siquiera..."

<sup>110</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 341; II, vs. 1134-1135.

<sup>111</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 344; II, vs. 11437-11439. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 417: "No hice más que anhelar y satisfacer mis afanes, y anhelar de nuevo, y así con pujanza he pasado impetuosamente mi vida..."

<sup>112</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 58; I, vs. 1758 y 1759. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 153: "Sólo por una incesante actividad es como se manifiesta el hombre". Palabras equivalentes, y si cabe aún más expresivas, volverá a repetir las casi al final del obra, en el acto cuarto, momentos antes de la batalla entre los emperadores: "Herrschaft gewinn' ich, Eigentum! / Die Tat ist alles, nichts der Ruhm" (cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 308; II, vs.

La inquietud de Fausto por la *acción* emana de las primeras escenas de la tragedia, en el momento de enfrentarse a la traducción de las palabras iniciales del Evangelio de San Juan, cuando identifica el origen o fundamento esencial —el *logos* griego— con la *Tat* germánica.

Geschrieben steht: "Im Anfang war das Wort!"  
 Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?  
 Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,  
 Ich muß es anders übersetzen,  
 Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.  
 Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.  
 Bedenke wohl die erste Zeile,  
 Daß deine Feder sich nicht übereile!  
 Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?  
 Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!  
 Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,  
 Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.  
 Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat  
 Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!<sup>113</sup>

He aquí el testimonio que constata cómo la palabra es suplantada por la acción: el discurso se convierte en fábula, el *logos* en *mythos*. Fausto ansía febrilmente la posesión del mundo físico y del mundo imaginario, del cosmos real y de sus hipótesis mitológicas y trascendentes. M. J. González y M. A. Vega lo han expresado con toda pertinencia en su lectura de este episodio.

Ni el mundo teológico del verbo, «en el principio era la Palabra», ni el credo sensualista de su tiempo «en el principio era el Sentido», ni la inconcreción herderiana «en el principio era la Fuerza» podrían servirle de fundamento para el planteamiento de la cuestión vital: «¡En el principio era la Acción!». He aquí en esta exégesis goetheana la clave de la modernidad; el culto a la acción como caracterización del hombre «fáustico» de Spengler<sup>114</sup>.

10187 y 10188. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 384: "Lo que yo ambiciono es el dominio, el señorío. La acción es todo, la gloria nada es".

<sup>113</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 4; I, vs. 1224 y 1237. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, págs. 141-142: "Escrito está: «En el principio era la Palabra»... Aquí me detengo ya perplejo. ¿Quién me ayuda a proseguir? No puedo en manera alguna dar un valor tan elevado a la palabra; debo traducir esto de otro modo si estoy bien iluminado por el espíritu. Escrito está: «En el principio era el sentido»... Medita bien la primera línea; que tu pluma no se precipite. ¿Es el pensamiento el que todo lo obra y crea? Debiera estar así: «En el principio era la Fuerza»... Pero también esta vez, en tanto que esto consigno por escrito, algo me advierte ya que no me atenga a ello. El Espíritu acude en mi auxilio. De improviso veo la solución, y escribo confiado: «En el principio era la Acción»".

<sup>114</sup> Vid. sus palabras de "Introducción" a la trad. esp. de *Fausto*, realizada por José Roviralta, en Madrid, Cátedra, 1991, pág. 84.

Fausto pretende acceder al conocimiento de lo que le está vedado al hombre, el saber secreto que poseen dioses y seres trascendentes, y desde el que se alcanza la satisfacción suprema que proporciona el dominio absoluto de cuanto está dotado de existencia. Fausto es, en este sentido, expresión suprema del personaje renacentista: sabio ambicioso, alquimista activo, erudito infatigable... No en vano la trayectoria de su acción se sitúan inicialmente en la herencia final de la Edad Media, para acceder inmediatamente a los descubrimientos y las reformas de la modernidad.

5. *Fausto y Don Juan*. Frente al nihilismo circundante, siempre más retórico que funcional, y entre los impulsos fáusticos afines al mundo clásico y renacentista, el amor y el culto a la sensorialidad resultan referentes principales. Con todo, el amor de Fausto hacia Margarita no ha sido para el rejuvenecido sabio apenas más que una experiencia sensual aprovechable en la medida de lo posible, es decir, una aventura francamente donjuanesca. Anteriormente nos hemos referido a la sombra de Don Juan en Fausto, y determinadas secuencias de la obra de Goethe así lo confirman<sup>115</sup>. Tal es el caso, por ejemplo, del diálogo entre Fausto y Margarita en la escena del jardín de Marta, en el que la joven inquiere al amante acerca de sus principios religiosos, frente a las reticencias del siervo de Mefistófeles, que recuerdan sin duda la fragilidad moral de Don Juan, interrogado por Sganarelle, en la primera escena del acto III del *Don Juan* molieresco, a la que nos hemos referido páginas atrás<sup>116</sup>.

MARGARETE: Versprich mir, Heinrich!

FAUST: Was ich kann!

MARGARETE: Nun sag, wie hast du's mit der Religion?

Du bist ein herzlich guter Mann,  
Allein ich glaub', du hältst nicht viel davon.

FAUST: Laß das, mein Kind! Du fühlst, ich bin dir gut;

Für meine Lieben ließ's ich Leib und Blut,  
Will niemand sein Gefühl und seine Kirche rauben.

MARGARETE: Das ist nicht recht, man muß dran glauben!

FAUST: Muß man?

MARGARETE: Ach! wenn ich etwas auf dich könnte!

Du ehrt auch nicht die heil'gen Sakramente.

<sup>115</sup> Gonzalo Torrente Ballester ha subrayado brillantemente en su *Don Juan* la resonancia literaria de esta observación crítica: "La presencia de un diablo en la historia de don Juan le quita originalidad, la hace parecerse demasiado a la historia de Fausto. Ya un viejo amigo mío, profesor agudo, decía de los escritores modernos que, cuando reinventan a don Juan, o sacan un nuevo Fausto o un nuevo Hamlet. Usted ha preferido un nuevo Fausto" (G. Torrente, 1963/1998: 109).

<sup>116</sup> Sobre Fausto y Don Juan existe una amplia bibliografía literaria y metodológica, desde el temprano estudio de Chr. D. Grabbe, en 1827, sobre *Don Juan und Faust*, hasta los más recientes, como el de K. Reichenberger (2000), que, junto con el de I. Watt (1996), recoge un interesante repertorio de artículos y monografías sobre ambos mitos.

FAUST: Ich ehre sie.  
 MARGARETE: Doch ohne Verlangen.  
 Zur Messe, zur Beichte bist du lange nicht gegangen.  
 Glaubst du an Gott?  
 FAUST: Mein Liebchen, wer darf sagen:  
 Ich glaub' an Gott?  
 Magst Priester oder Weise fragen,  
 Und ihre Antwort scheint nur Spott  
 Über den Frager zu sein.  
 MARGARETE: So glaubst du nicht?<sup>117</sup>

Frente a una minusvalorada y sugerente concepción del ser humano, propuesta inicialmente por Mefistófeles —el hombre, “ese pequeño mundo extravagante” (*der Mensch, die kleine Narrenwelt*, v. 1347)— la conducta de Fausto pretende justificar la legalidad inmanente de la acción humana. Y no se trata de una acción cualquiera, sino de aquella que tiene por meta y resultado un comportamiento heterodoxo, proscrito incluso por el orden natural. Goethe no era el primer escritor en hacer algo así en la cultura occidental —Fernando de Rojas, Cervantes, acaso Tirso involuntariamente..., sin duda Shakespeare—, pero sí sabía —como los demás— que estaba utilizando el discurso literario para justificar esa *legalidad*, tan anhelada por la Ilustración, de ser moralmente independiente.

Desde las páginas del *Faust*, Goethe parece interpretar la cultura europea como la evolución de una Acción que, tendiendo hacia lo absoluto, hacia lo ideal, sólo por la gracia o por la intervención de una realidad trascendente consigue rectificar el sentido de su intención. El *logos* hegeliano convierte a Napoleón en un títere de la razón, el Dios cristiano salva a los conjurados en su errado camino hacia Damasco, etc. Fausto, incluso sin pretenderlo, acaba siendo redimido en virtud de una triste bondad moral que inconscientemente ha pretendido y consumado. Es el único desenlace posible para una tragedia —que finalmente no lo es, no puede serlo—, desde la perspectiva de la experiencia de la Ilustración. El *Faust* de Goethe es la negación del destino trágico. El mismo germen reside en la filosofía de Rousseau: la esencia de la naturaleza humana es originariamente un impulso de inocencia que la sociedad civilizada ha de corromper. El hombre se redime porque, al fin y al cabo, en su individualidad,

<sup>117</sup> Cfr. *Faust*, en *op. cit.*, 1996, pág. 109; I, vs. 3414 y 3430. Trad. esp. en *op. cit.*, 1991, pág. 202: “*Margarita*: Prométeme, Enrique... *Fausto*: Lo que pueda. *Margarita*: Vamos, dime: ¿qué piensas en materia de religión? Eres un hombre bueno de corazón, mas creo que no le haces gran caso. *Fausto*: Dejemos eso, hija mía. Ya ves que yo te quiero bien, y por las personas a quienes amo, daría mi cuerpo y mi sangre. No quiero arrebatar a nadie sus sentimientos ni apartarle de su iglesia. *Margarita*: No basta con eso, es preciso creer. *Fausto*: ¿Es preciso? *Margarita*: ¡Ah! ¡Si tuviera sobre ti algún poder! Tampoco veneras los santos Sacramentos. *Fausto*: Los venero. *Margarita*: Pero sin fervor. Hace mucho tiempo que no has ido a misa ni a confesar. ¿Crees en Dios? *Fausto*: Amor mío, ¿quién osaría decir: «Creo en Dioses»? Puedes preguntar a sacerdotes y sabios, y su respuesta no parecerá sino una burla dirigida al preguntador. *Margarita*: Luego, ¿no crees?”.

es inocente, pese a haber construido involuntariamente un mundo que funciona por sí mismo, y haberle dotado de la conciencia de una *legalidad inmanente*. Un ser que no es un Dios se atreve a pensar por sí mismo, y a justificar en el saber científico, y en el conocimiento del bien y del mal, el sentido de su acción más personal<sup>118</sup>. He aquí el hombre, "ese pequeño mundo extravagante..."

#### 4.8. LA POÉTICA DE LA EXPERIENCIA TRÁGICA EN *WOYZECK* DE G. BÜCHNER<sup>119</sup>. HACIA EL NIHILISMO DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

MARIE: Was sagst du?

WOYZECK: Nix<sup>120</sup>.

Los escritores anteriores, e incluso coetáneos, a G. Büchner<sup>121</sup> profesaban un concepto de literatura que pretendía mejorar al hombre a través de la educación, con frecuencia desde planteamientos idealistas, orientados a la perfección del sistema político y social, mediante diversas sugerencias y programas de reforma que muchos de los intelectuales de la Ilustración habían propuesto a las clases dirigentes y a los poderes públicos. La obra de Büchner no se incorpora a esta tendencia<sup>122</sup>, sino que directamente expresa y denuncia la situación real

<sup>118</sup> Sólo algunas décadas después, Friedrich Nietzsche tratará de describir el nihilismo que subyace en esta "legalidad inmanente". Buena parte de la literatura de la primera mitad del siglo xx se debe a esta percepción.

<sup>119</sup> En nuestras citas de los textos de Georg Büchner seguiremos la edición de W. R. Lehmann: *G. Büchner, Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, en Werner R. Lehmann (ed.), Hamburg, 1967 (2 vols.) En esta edición se basan las ediciones posteriores de las obras de Büchner llevadas a cabo por Carl Hanser (*Münchener Ausgabe*, München Viena, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980; reeds. en 1988 y 1999, a cargo de Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm y Edda Ziegler). Citamos el texto alemán según la reimpresión de 1999, y transcribimos la trad. esp. que ofrecen K. Forssmann y J. Jané —sin duda una de las mejores que existen en español de los textos de Büchner—, en *Obras completas* de Georg Büchner, Madrid, Editorial Trotta, 1992.

<sup>120</sup> Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 20, pág. 253. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 203: "Marie: ¿Qué estás diciendo? Woyzeck: Nada".

<sup>121</sup> Georg Büchner nació en Goddelau, Darmstadt, en 1813, y murió de tifus en Zürich, el 19 de febrero de 1837. Su vida y su obra están estrechamente relacionadas con la influencia de las ideas jacobinas en Alemania durante el período europeo de la Restauración postnapoleónica.

<sup>122</sup> Tal actitud la encontramos en una carta de Büchner a su amigo Karl Gutzkow, crítico literario que facilitó la edición de su drama *Dantons Tod*: "Die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der *gebildeten Klasse* aus reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein *materiell* [...]. Ich habe mich überzeugt, die gebildete und wohlhabende Minorität, so viel Konzessionen sie auch von der Gewalt für sich begehrt, wird nie ihr spitzes Verhältnis zur großen Klasse aufgeben wollen. Und die große Klasse selbst? Für die gibt es nur zwei Hebel, materielles Elend und *religiöser Fanatismus*. Jede Partei welche diese Hebel anzusetzen versteht, wird siegen. Unsr Zeit braucht Eisen und Brod — und dann ein *Kreuz* oder sonst so was", cfr. G. Büchner, "Briefe" [An Gutzkow. <Straßburg, Anfang Juni (?) 1836>], en *op. cit.*, 1999, págs.

del pueblo alemán, con el fin de despertar su conciencia ante la necesidad de instaurar un liberalismo entonces inexistente en la Europa post-napoleónica.

Como dramaturgo Büchner supera todos los horizontes de expectativas de su época; en realidad, es un auténtico precursor de las principales formas de renovación teatral del siglo XX, del teatro expresionista al drama poético, del surrealismo al absurdo, del teatro épico al realismo social. Sin embargo, Büchner no escribió a lo largo de su breve vida ningún tratado de estética literaria, en el que hubiera podido reflexionar sobre la función que pretendía conferir a la literatura; sólo a partir de la lectura de su obra literaria y de sus epistolarios es posible conformar lo que ha podido ser su pensamiento acerca de una poética de la literatura. Al igual que Cervantes, Büchner era también un idealista, pero a diferencia del escritor español, los escritos del joven alemán resultan de un idealismo más dogmático, y confieren al lector una conciencia negativa y pesimista de las acciones humanas. En su obra se advierten contenidos e implicaciones de naturaleza social, política, antropológica y fisiológica, y entre sus temas principales se encuentran los referidos a la libertad del hombre, la dignidad de la vida humana, y la crítica de todos aquellos aspectos que pueden impedir el desarrollo pleno del individuo.

*Woyzeck* constituye, dentro de este contexto al que nos referimos, su obra literaria sin duda más relevante y expresiva<sup>123</sup>. Nos hallamos posiblemente ante la primera tragedia de la Edad Contemporánea que, en su compleja reflexión sobre la condición humana, se desarrolla desde una doble perspectiva filosófico-existencial e histórico-social<sup>124</sup>.

319. Trad. esp.: "Cartas" [A Gutzkow. <Estrasburgo, principios de junio (?) de 1836>], en *op. cit.*, 1992, págs. 262: "¿Reformar la sociedad mediante la *idea* y por iniciativa de la clase *culta*? ¡imposible! Nuestra época es puramente *material* [...]. Yo me he convencido de que la minoría culta y acomodada, por muchas concesiones que pretenda arrancarle al poder, jamás dejará de tener esa posición ambigua frente a la gran masa. ¿Y la gran masa? Para ella sólo existen dos palancas, la miseria material y el *fanatismo religioso*. El partido que sepa mover tales palancas ganará siempre. Nuestra época necesita hierro y pan; y luego una *cruc* o algo semejante".

<sup>123</sup> Büchner trabaja en la redacción de *Woyzeck* desde el otoño de 1836, durante su exilio, primero en Estrasburgo y luego en Zurich. Cuando se produce su muerte, en febrero de 1837, deja cuatro esbozos de esta tragedia, en cierto modo diferentes y complementarios entre sí. La sucesión de las diferentes escenas no quedó fijada explícitamente por Büchner, por lo que sólo a través de la ecdótica y de la especulación filológica ha llegado a establecerse póstumamente una disposición coherente. Sólo desde la rigurosa edición histórica y crítica de Werner R. Lehmann en 1967 —por la que citamos—, se ha llegado a disponer de una versión en la que se reconocen plausiblemente las intenciones del autor. La edición de Lehmann se compone de 27 escenas, que se suceden sin un nexo riguroso de causalidad, tal como debió concebirla intencionadamente Büchner, con el fin de quebrantar toda concepción aristotélica del drama, desde la lógica de la causalidad hasta el principio de mimesis o imitación, como recurso generador del arte. *Woyzeck* fue estrenado en 1913, en los años previos al desarrollo del expresionismo europeo, y casi un siglo después de su composición.

<sup>124</sup> Como han escrito a este respecto Knut Forssmann y Jordi Jané (1992: 33), *Woyzeck*

Büchner se convierte, con *Woyzeck*, en uno de los precursores de la vanguardia europea, al dar forma objetiva en su dramaturgia a numerosos procedimientos característicos de la renovación teatral de principios del siglo XX, mediante a) el abandono de la forma tradicional del drama, dividido en cinco actos, que había sido respetado con rigor por dramaturgos admirados por Büchner, como Shakespeare, y los representantes del *Sturm und Drang*; b) innovaciones en el discurso lingüístico y literario, cuyas imágenes, metáforas, procedimientos retóricos, etc., no se apreciarán completamente hasta bien entrado el siglo XX; c) la sucesión poco o nada rigurosa de las diferentes escenas del drama, que hace pensar en una ruptura de los principios lógicos de sucesividad cronológica y causalidad actancial, que décadas después encontraremos en los dramas de A. Strindberg<sup>125</sup> (*Stationendrama*); d) diálogos de gran expresividad y densidad verbal, capaces de formar en sí mismos secuencias doctrinalmente autónomas, como conjuntos de dichos y expresiones sentenciosas; e) la recreación de un material histórico auténtico, como referente literario de la expresividad dramática<sup>126</sup>; y f) la verosimilitud —condición fundamental de sus textos teatrales y de su poética literaria—, que no excluye ni la provocación moral ni la fuerza extraordinaria de experiencias trágicas o líricas.

Diremos, en consecuencia, que la poética literaria de G. Büchner se caracteriza por la combinación estética de dos conceptos que, a lo largo de su obra, se encuentran en perfecto contrapunto: anti-idealismo y verosimilitud. Existen al menos tres momentos en la obra de G. Büchner en los que el autor, a través de interlocutores diversos, hace consideraciones fundamentales sobre poética literaria. Cronológicamente, estos fragmentos corresponden a la escena tercera del acto II de *Dantons Tod* (1835),

trata de explicar "¿qué es o en qué se convierte el hombre bajo determinadas condiciones sociales? Y esta cuestión es planteada con una agresividad inaudita, sin parangón hasta entonces en el teatro alemán. Con *Woyzeck* surge el primer drama social, realmente importante, de la literatura en lengua alemana, una obra *sui generis*, que no ha sido superada ni por el Naturalismo ni por el Expresionismo, movimientos posteriores en los que ha ejercido una influencia innegable".

<sup>125</sup> Las escenas se suceden sin un nexo fijo, y no se corresponden con unidades precisas, integradas en diálogos perfectamente estables o coherentes, como era habitual hasta entonces. Sólo en el drama histórico de Goethe *Götz von Berlichingen* (1771) es posible hallar algunas de estas características, si bien no tan intensamente desarrolladas como en la obra de Büchner.

<sup>126</sup> No obstante, Büchner no se atiene literalmente al detalle de sus fuentes históricas; sus obras constituyen ante todo una expresión y una reflexión literarias, a través de la tragedia y del drama, de las diferentes posibilidades de acción de la libertad humana a partir de un hecho histórico concreto. Como él mismo dejó escrito a propósito de *La muerte de Danton*, esta tragedia histórica "sólo cumple con su intención a través de una fiel reproducción de lo realmente ocurrido". La expresión literaria de este acontecimiento persigue, pues, el cumplimiento de un objetivo esencial en su poética: la verosimilitud.

a una carta a su familia —con fecha de 28 de julio de 1835— sobre la recepción crítica de este drama, y a una secuencia del relato lírico titulado *Lenz* (1837).

El primero de estos discursos de poética literaria nos remite a la lectura de *Dantons Tod*, donde Büchner pone en boca de Camille, la amante de Danton, una declaración acerca del arte y la estética que conviene tener en cuenta a la hora de confeccionar la *Kunsttheorie* del autor de *Woyzeck*. Para Büchner, el arte debe expresar esencialmente las cualidades y los impulsos genuinos de la vida humana, atributos que se encuentran, claro está, en el desarrollo vital y existencial del ser humano, y que la historia y su conocimiento permiten registrar para uso del artista. Por esta última razón, Büchner considera —como Aristóteles— que la poesía es superior a la historia, a la vez que estima a la dramaturgia como una de las formas más expresivas e impetuosas de la poesía. Las palabras de Camille constituyen un alegato en contra de la artificialidad y el convencionalismo del arte, que en los momentos del post-romanticismo europeo se prestaba con frecuencia a la recreación de manidos estereotipos, que el mismo Büchner parodiará en obras como *Leonce und Lena*.

Ich sage Euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich 3 Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt — ein Ideal! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall — ach die Kunst! Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit! Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen in's Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich! Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen<sup>127</sup>.

<sup>127</sup> Cfr. G. Büchner, *Dantons Tod*, en *op. cit.*, 1999, págs. 95-96; acto II, esc. 3. Trad. esp.: *La muerte de Danton*, en *op. cit.*, 1992, págs. 102-103: "Os digo que si no se les da todo en insípidas copias, provistas de sus etiquetas: "Teatros", "Conciertos", "Exposiciones artísticas", no tienen ni ojos ni oídos para ello. Si alguien construye una marioneta en la que se ve cómo cuelgan los cordones que la mueven, y cuyos brazos y pies crujen a cada paso en yambos de cinco pies: ¡qué carácter, qué lógica! Si uno coge un poco de sentimiento, una sentencia, un

En segundo lugar, hemos de acudir a su correspondencia. En una carta dirigida a su familia, fechada en Estrasburgo, el 28 de julio de 1835, Büchner reflexiona inquisitivamente sobre las primeras observaciones críticas que se han hecho de su drama sobre Danton, y precisamente en este contexto, en el que se amalgaman los conceptos de historia, drama y verosimilitud, el joven autor alemán considera que el dramaturgo debe comportarse como una especie de historiador de rango superior. Esta afinidad entre la historia y el drama implica sin duda una concepción realista del personaje, primordialmente, y de todos aquellos elementos que en el teatro contribuyen a su expresión. Büchner concibe el drama como una reconstrucción, expresiva y verosímil, de la complejidad de la vida real, y mostrará de este modo la autenticidad de la experiencia humana, así como sus posibilidades de percepción, a través de la expresividad de personajes y formas dramáticas.

Der dramatische Dichter ist in meinen Auge nichts, als ein Geschichtschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die *Geschichte selbst*; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lektüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden, und da ist es mir auch nicht übel zu nehmen, wenn mein Drama ebensowenig dazu geeignet ist. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen! Wenn ich ihre Liederlichkeit schildern wollte, so mußte ich sie eben liederlich sein, wenn ich ihre Gottlosigkeit zeigen wollte, so mußte ich sie eben wie Atheisten sprechen lassen. Wenn einige unanständige Ausdrücke vorkommen, so denke man an die weltbekannte, obszöne Sprache der damaligen Zeit, wovon das, was ich meine Leute sagen lasse, nur ein schwacher Abriß ist. Man könnte mir nur noch vorwerfen, daß ich einen solchen Stoff gewählt hätte. Aber der Einwurf ist längst widerlegt. Wollte man ihn gelten lassen, so müßten die größten Meisterwerke der Poesie verworfen werden. Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus

concepto, y lo viste de levita y pantalón, le pone manos y pies, le colorea el rostro y deja que esa criatura se arrastre penosamente a lo largo de tres actos hasta que al final se casa o se pega un tiro: ¡ideal! Si alguien toca mal una ópera que reproduce las depresiones y exaltaciones del alma humana como un silbato de agua reproduce el canto del ruiseñor: ¡oh, el arte! Sacad a la gente del teatro y ponedla en la calle: ¡oh, la triste realidad! Olvidan al Dios Creador a causa de sus malos copistas. De la Creación que, ardiente, impetuosa y brillante, se regenera a cada instante en torno a ellos, ni oyen ni ven nada. Van al teatro, leen poesías y novelas, imitan los visajes de las caretas que allí encuentran y dicen a las criaturas de Dios: ¡qué vulgaridad! Los griegos sabían lo que decían cuando contaban que la estatua de Pigmalión había cobrado vida pero no había tenido hijos”.

dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht. Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studieren, weil sehr viele unmoralische Dinge darin erzählt werden, müßte mit verbundenen Augen über die Gasse gehen, weil man sonst Unanständigkeiten sehen könnte, und müßte über einen Gott Zeter schreien, der eine Welt erschaffen, worauf so viele Liederlichkeiten vorfallen. Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sein solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freunde mich mitempfunden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller. Daß übrigens noch die ungünstigsten Kritiken erscheinen werden, versteht sich von selbst; denn die Regierungen müssen sich durch ihre bezahlten Schreiber beweisen lassen, daß ihre Gegner Dummköpfe oder unsittliche Menschen sind<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Cfr. G. Büchner, "Briefe" [An die Familie. Straßburg, 28. Juli 1835], en *op. cit.*, 1999, págs. 305-306. Trad. esp.: "Cartas" [A la familia. Estrasburgo, 28 de julio de 1835], en *op. cit.*, 1992, págs. 249-250: "El dramaturgo para mí no es otra cosa que un historiador, pero superior a éste por cuanto recrea otra vez la historia para nosotros y, en lugar de ofrecernos una seca narración, nos introduce en seguida, de manera inmediata, en la vida de una época, ofreciéndonos, en lugar de características, caracteres, y en lugar de descripciones, personajes. Su tarea principal consiste en acercarse lo más posible a la historia tal y como fue en la realidad. Su libro no puede ser ni más moral ni más inmoral que la historia misma, pero la historia no fue creada por Dios para ser leída por jovencitas, y por eso a mí tampoco tiene que reprocharme nadie que mi drama no sea una lectura de ese género. ¡Yo no puedo hacer de Danton y de los bandidos de la Revolución héroes virtuosos! Si yo quería presentar su vida licenciosa, por fuerza tenía que hacerlos licenciosos; si quería mostrar su ateísmo, tenía por fuerza que hacerlos hablar como ateos. Si aparecen algunas expresiones obscenas, que se piense en el lenguaje de aquella época, famoso en el mundo entero por su obscenidad, y lo que yo pongo en boca de mis personajes es sólo un débil trasunto de ese lenguaje. Lo único que se me podría reprochar es haber elegido un tema de esa índole. Pero esa objeción hace tiempo que ya está refutada. Si fuera válida, habría que rechazar las mayores obras maestras de la literatura. El escritor no es un profesor de moral; él intenta, él crea personajes y hace renacer tiempos pasados: y que la gente aprenda con él lo mismo que aprende estudiando la historia y observando lo que sucede a su alrededor. Si así fuera, no estaría permitido estudiar la historia, pues allí se cuentan muchas cosas inmorales, se tendría que ir por la calle con los ojos tapados, porque se podrían ver muchas indecencias y habría que lanzar gritos al cielo contra un Dios que ha creado un mundo tan inmoral. Y si alguien me dice que el escritor no tiene que mostrar el mundo como es sino como debería ser, le replicaré que yo no quiero enmendarle la plana a Dios, quien seguramente ha hecho el mundo como debe ser. En cuanto a los llamados escritores idealistas, opino que casi no ofrecen otra cosa que marionetas con narices azul-cielo y un patetismo afectado, pero no personas de carne y hueso, cuyo dolor y cuya alegría me contagian y cuya forma de obrar me inspira repugnancia o admiración. En una palabra, tengo en mucho a Goethe y a Shakespeare, pero en muy poco a Schiller. Por lo demás, es evidente que se publicarán las críticas más desfavora-

En tercer lugar, debe considerarse el fragmento que Büchner ofrece en *Lenz*, una de las más expresivas declaraciones de su teoría estética en contra del idealismo en el arte, al que identifica como una tendencia que formalmente estrangula el vitalismo de la realidad humana y los impulsos más genuinos de su existencia.

Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins [...]; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe [*sic*] manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel [...]. Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht. Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot, wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich tue das Beste daran. Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich<sup>129</sup>.

bles; pues los gobiernos tienen que probar con sus escritores a sueldo que sus adversarios son gente estúpida o inmoral”.

<sup>129</sup> Cfr. G. Büchner, *Lenz*, en *op. cit.*, 1999, págs. 144-145. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, págs. 143-144: “Yo exijo vida en todo, posibilidad de existir [...]; no nos compete preguntar si es hermoso o feo, la sensación de que lo que se ha creado tiene vida está por encima de esos otros dos aspectos y es el único criterio en materia de arte. Un criterio, por cierto, que nos sale al encuentro raras veces, lo hallamos en Shakespeare, y en las canciones populares se nos presenta en su totalidad, en Goethe a veces. Todo el resto se puede arrojar al fuego. Esas gentes ni siquiera saben dibujar la caseta de un perro. Ellos quieren crear personajes idealistas pero todo lo que yo he visto son monigotes de madera. Ese idealismo es el más ignominioso desprecio de la naturaleza humana. Que se haga la prueba, que alguien se sumerja en la vida del ser más humilde y que lo reproduzca con las convulsiones, las insinuaciones, con todo el sutil y apenas perceptible juego mímico [...]. Hay que amar a la humanidad para penetrar en el ser propio de cada uno, a nadie debemos tener por demasiado humilde, por demasiado feo, sólo entonces podremos comprenderlos; el rostro más insignificante causa una impresión más honda que la mera sensación de lo bello, y es posible hacer salir a las formas de sí mismas sin introducir en ellas nada copiado del exterior, donde no se siente vibrar ni palpar ninguna vida, ningún músculo, ningún pulso. Kauf-

Büchner menciona con frecuencia a Shakespeare, menos a Goethe y muy poco —apenas para rechazarlo— a Schiller. Que sepamos, Büchner no cita a Cervantes en toda su obra —ni a ningún otro literato español, dicho sea de paso—, pese a mostrar con el autor de la *Numancia* sorprendentes analogías en lo que se refiere a un fondo de verosimilitud en la poética literaria y a una concepción formalmente heterodoxa —frente a sus contemporáneos— de la construcción dramática.

Desde la perspectiva de la poética literaria occidental, y al igual que en cierto modo hizo Cervantes en la *Numancia*, Büchner introduce en el arte —sobre todo en el arte trágico— la existencia verosímil del hombre común. Su *Kunsttheorie* constituye, como se observará fácilmente, un paso más en el camino hacia el existencialismo moderno<sup>130</sup>, y a través de él, hacia el nihilismo del teatro contemporáneo.

La existencialización de los hechos y personajes de la tragedia, tal como Büchner dispone a lo largo de su desarrollo, confiere al dramaturgo una posición claramente anti-idealista, siempre en los márgenes de una expresiva y provocativa verosimilitud. La presencia de animales como el mono amaestrado, el caballo astronómico o el gato, del que se dice que "carece de todo instinto científico", constituye una referencia a la animalización de las personas del drama, y de sátira amarga de muchos comportamientos humanos. El pregonero, en su barraca de feria, expone a los paseantes las virtudes de sus animales, identificando en las bestias meritorias cualidades humanas, como la educación o la capacidad de progreso. El resultado es un discurso caricaturesco y subversivo, que identifica a lo más excelso de la persona con el servilismo animal más embrutecido.

mann objetó que en la vida real él no encontraría los modelos para un Apolo de Belvedere o una Madonna de Rafael. «¡Qué importa!», replicó él, «he de confesar que yo me siento muy muerto ante esas obras; cuando trabajo en mí mismo, quizá pueda sentir también algo, pero lo mejor lo pongo yo. El poeta y el artista que yo prefiero es el que me da la naturaleza del modo más real, de suerte que yo, ante su creación, sienta algo, todo lo demás me hastía».

<sup>130</sup> Cfr. G. Büchner, *Lenz*, en *op. cit.*, 1999, pág. 158. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 155: Recordemos las últimas palabras del narrador de la historia de Lenz: "Sein Dasein war ihm eine notwendige Last. So lebte er hin" ["Su existencia le era una inevitable carga. Así transcurrió su vida"]. En la secuencia 17 de la tragedia homónima, el protagonista Woyzeck se presenta a sí mismo, grotescamente, ante un interlocutor, Andrés. Su declaración precisa con toda exactitud la duración de su existencia vital: "Friedrich Johann Franz Woyzeck, geschwornen Füsilier im 2. Regiment, 2. Bataillon, 4. Kompagnie, geboren Mariä Verkündigung, ich bin heut, den 20. Juli, alt 30 Jahr, 7 Monat und 12 Tage". Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 17, pág. 250. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 201: "Friedrich Johann Franz Woyzeck, fusilero jurado del segundo regimiento, segundo batallón, cuarta compañía, nacido el día de la Anunciación, tengo hoy, 20 de julio, treinta años de edad, siete meses y doce días".

Meine Herren. Meine Herren! Sehn Sie die Kreatur, wie sie Gott gemacht, nix, gar nix. Sehen Sie jetzt die Kunst, geht aufrecht, hat Rock und Hosen, hat ein Säbel! Ho! Mach Kompliment! So bist brav. Gib Kuß! (*Er trompetet.*) Michl ist musikalisch. Meine Herren, meine Damen, hier sind zu sehn das astronomische Pferd und die kleine Kanaillevoegele, sind Liebling von alle Potentate Europas und Mitglied von alle gelehrte Sozietät; weissage de Leute Alles, wie alt, wieviel Kinder, was für Krankheit, schießt Pistol los, stellt sich auf ei Bein. Alles Erziehung, haben eine viehische Vernunft, oder vielmehr eine ganze vernünftige Viehigkeit, ist kei viehdummes Individuum wie viel Person, das verehrliche Publikum abgerechnet. Herein. Es wird sein die räpräsentation, das commencement vom commencement wird sogleich nehm sein Anfang. Sehn Sie die Fortschritte der Zivilisation. Alles schreitet fort, ei Pferd, ei Aff, ei Kanaillevogel. Der Aff ist schon ei Soldat, s'ist noch nit viel, unterst Stuf von menschliche Geschlecht! Die räpräsentation anfangen!<sup>131</sup>

Sin embargo, este discurso, que echa por tierra todos los prestigios humanos, no ha hecho más que empezar. En el transcurso de esa absurda representación, el titiritero, que estimula bufonescamente al animal, proclama un grotesco y revelador parlamento destinado a desmitificar el artificio social de las dignidades y presunciones humanas:

Zeig dein Talent! Zeig dein viehische Vernünftigkeit! Bschäme die menschlich Sozietät! Mei Herre, dies Tier, was Sie da sehn, Schwanz am Lieb, auf sei vier Hufe, ist Mitglied von alle gelehrte Sozietät, ist Professor an unsre Universität, wo die Studente bei ihm reiten und schlage lernen [...]. Das ist Viehsionomik. Ja das ist kei viehdummes Individuum, das ist ein Person! Ei Mensch, ei tierische Mensch und doch ei Vieh, ei bête. (*Das Pferd führt sich ungebührlich auf.*) So bschäm die Société. Sehn Sie, das Vieh ist noch Natur, unverdorbe Natur! Lern Sie bei ihm. Das hat geheißte, Mensch sei natürlich, du bist geschaffte Staub, Sand, Dreck. Willst du mehr sein als Staub, Sand, Dreck? Sehn Sie, was Vernunft, es kann rechnen und kann doch nit an de Finger herzählen, warum? Kann sich nur nit ausdrücke, nur nit expliziern, ist ein verwandter Mensch!<sup>132</sup>

<sup>131</sup> Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 3, pág. 237. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 189: "¡Señoras! ¡Caballeros! Vean ustedes la criatura tal y como Dios la formó: nada, nada de nada. Vean ahora el arte: anda derecho, lleva levita y pantalón, lleva un sable. ¡Así! ¡Haz una reverencia! Así se hace. ¡Echa un beso! (*Toca la trompeta.*) Michel entiende de música. Señoras y caballeros, vean aquí presentes al caballo astronómico y esos bonitos canarios cantores: son los favoritos de todos los potentados de Europa y miembros de todas las sociedades científicas. Le leen el porvenir a todo el mundo, cuántos años tiene uno, cuántos hijos, qué enfermedades; sabe disparar con pistola y andar a la pata coja. Educación, sólo educación; tienen un raciocinio animal o más bien una animalidad dotada de raciocinio. No es una bestia irracional, como tantas personas, a excepción del distinguido público. ¡Pasen, señores! ¡Empieza la función, el comienzo del comienzo va a dar comienzo inmediatamente! Vean los adelantos de la civilización. Todo progresa, el caballo, el mono, el canario. El mono ya es un soldado, todavía no es mucho, el escalón más bajo del género humano. Principia la representación".

<sup>132</sup> Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 3, pág. 238. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 190: "¡Muestra tu talento! ¡Muestra tu raciocinio animal! ¡Avergüenza a la sociedad hu-

En este largo proceso de animalización al que se somete al ser humano, las palabras del Doctor, como representante de los progresos de la investigación científica, resultan sumamente expresivas. El valor de la vida humana, y en consecuencia el individuo en sí, son objeto del mayor desprecio por parte del médico: "Behüte wer wird sich über einen Menschen ärgern, ein Menschen! Wenn es noch ein Proteus wäre, der einem krepieri!"<sup>133</sup>.

Todos los personajes se comportan en cierto modo como marionetas, y de alguna manera el discurso de muchos de ellos es heredero del lenguaje de los bufones shakespereanos. Karl, el idiota, el loco en suma, en su proximidad con Woyzeck, intensifica la percepción de la locura del protagonista. Los tipos caracterizados en el capitán, el tambor mayor y el médico se configuran como representantes genuinos de determinadas funciones sociales, expresiones simbólicas del comportamiento inhumano por antonomasia, frecuentes en sociedades degradadas y moralmente contradictorias: el capitán, superior estúpido que presume de su moral; el tambor mayor, macho arrogante y fanfarrón; y el médico, cual bestia erudita.

Por otra parte, Büchner representa, desde el punto de vista de la relación interpersonal entre Woyzeck, de un lado, y el Capitán y el Doctor, de otro, el conflicto social de la Alemania de la Restauración (1815-1848)<sup>134</sup>. Nos referimos

mana! Caballeros, este animal que ven ustedes aquí, con su cola y sus cuatro pezuñas, es miembro de todas las sociedades científicas, es profesor de nuestra universidad, donde los estudiantes aprenden con él a montar a caballo y a manejar la fusta [...]. ¡Esto se llama equinosofía! Sí, no es una bestia sin inteligencia, es una persona. Un ser humano, un ser humano animal y sin embargo un bruto, una bestia. (*El caballo se comporta indecorosamente.*) Y ahora estás avergonzando al docto público. Veán ustedes, este bruto sigue siendo naturaleza, naturaleza en estado puro. Aprendan de él [...]. Se ha dicho: hombre, sé natural, estás hecho de polvo, arena, cieno. ¿Y tú quieres ser más que polvo, arena, cieno? Veán ustedes qué raciocinio, sabe hacer cuentas y sin embargo no contar con los dedos, ¿por qué? Simplemente, no sabe expresarse, ni explicarse, es un ser humano metamorfoseado".

<sup>133</sup> Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 8, pág. 243. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 194: "Dios me libre de excitarme a causa de un ser humano. ¡Si al menos fuese una salamandra lo que se le muere a uno!".

<sup>134</sup> No hay que olvidar que el período histórico y el orden social en el que Büchner escribe su obra es el de la restauración del absolutismo en la política europea, una vez superada la expansión napoleónica. Es pertinente en este contexto mencionar *Der hessische Landbote* [El Mensajero de Hesse] (1834), panfleto de ocho páginas que adopta como consigna el lema que identificaba a los jacobinos durante la Revolución Francesa: "Paz a las chozas, guerra a los palacios!". Constituye un escrito político dirigido al pueblo llano, en que se describe y denuncia el gasto de los impuestos recaudados a los ciudadanos del ducado de Hesse, que los poderes públicos destinan al mantenimiento de ejércitos represivos, al bienestar privilegiado de las clases aristocráticas, y al anquilosamiento de un funcionariado inútil y de una administración pública igualmente estéril. Desde el punto de vista del conjunto de su obra, una de las principales características de este escrito radica en estar dirigido a un grupo de personas caracterizado precisamente por la humildad de su condición humana, exento de toda distinción aristocrática, burguesa o institucional, y que llega a convertirse en el protagonista más genuino y expresivo de la creación literaria de G. Büchner, hasta el punto de

al contraste que se establece, por un parte, entre la inactividad y el capricho de los grupos sociales que poseen el poder y la fuerza, limitan el acceso a la educación y desarrollan su vida en buenas condiciones materiales, y las clases empobrecidas, por otra parte, sometidas a la ignorancia, que se expresan en un alemán dialectal, y sobre las cuales se mantiene un duro ejercicio de represión.

*Woyzeck* es sobre todo la tragedia de los seres humildes, víctimas de circunstancias adversas de las que no son culpables. En este sentido, *Woyzeck* es, en la historia de la literatura alemana, el primer protagonista de una tragedia que no pertenece a un estamento noble o aristocrático, sino que, muy al contrario, es un hombre socialmente común<sup>135</sup>. En efecto, la experiencia trágica confiere en Büchner un protagonismo a personajes de condición humilde, frente a lo que sucedía en la tragedia clásica, donde el papel relevante correspondía exclusivamente a la aristocracia o a personajes nobles. Un antecedente manifiesto de esta concepción dramática en la literatura europea está presente en la *Numancia* de Cervantes, donde los protagonistas de la experiencia trágica son seres igualmente humildes e inocentes<sup>136</sup>. Lo mismo sucede

constituir un prototipo estético que, desde la obra de este autor alemán, se introduce explícitamente en la tradición literaria de la Edad Contemporánea. Frente al hombre humilde, la crítica se concentra en el aristócrata represivo y ocioso: "Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag, sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigne Sprache [...]; ihre Weisheit ist Trug, ihre Gerechtigkeit ist Schinderei" (cfr. G. Büchner, "Der Hessische Landbote" [Erste Botschaft, im Juli 1834], en *op. cit.*, 1999, págs. 40 y 52. Trad. esp. de "El mensajero de Hesse" [Primer mensaje, en julio de 1834], en *op. cit.*, 1992, págs. 65 y 70: "La vida de los poderosos es un largo domingo; viven en bellas mansiones, llevan hermosos vestidos, tienen rostros relucientes y hablan un lenguaje propio [...]; su sabiduría es engaño, su justicia, opresión"). Como han escrito a este respecto Knut Forssmann y Jordi Jané (1992: 17), "el *Mensajero* habla al pueblo sin censurar las creencias populares ni ignorarlas aristocráticamente y, en lugar de utilizar conceptos elevados, como la honra y la libertad de la nación, las constituciones, los derechos humanos o la libertad de prensa —conceptos usuales en los panfletos mencionados, que los campesinos no entendían ni se interesaban por ellos—, les presenta sus propios problemas en su propia lengua, las causas reales de su miseria y la manera de superarla, evidenciando que los intereses materiales básicos de la gran mayoría de la población eran el motivo fundamental de la revolución, haciéndola necesaria".

<sup>135</sup> A lo largo del siglo XIX se desarrollan numerosos dramas naturalistas, de fondo social, y de orden mesiánico, desde los que trata de anunciarse el ideal de un "hombre nuevo", piezas dramáticas que se han denominado *Mitleidsdramen*. Tres rasgos al menos permiten excluir a *Woyzeck* de este tipo de obras: a) Motivación extremadamente sutil y original del proceso dramático; b) Lenguaje muy expresivo, que potencia diferentes áreas y percepciones de la realidad mediante momentos visionarios, podríamos decir expresionistas, surrealistas, absurdos...; c) Nueva concepción en la construcción del personaje, que se caracteriza como a una caricatura, con rasgos expresionistas, propios de un teatro satírico y grotesco, tal como más adelante sucederá en obras de Strindberg, Valle-Inclán, Sternheim o Dürrenmatt. Esta forma de construcción del personaje teatral se desarrolló más en la comedia que en el drama social.

<sup>136</sup> Nunca se insistirá demasiado en señalar los precedentes cervantinos de esta tendencia. La presentación literaria de personajes humildes como protagonistas de experiencias

con los protagonistas de *Woyzeck*, también seres inocentes, pues en absoluto intervienen en la causalidad de unos hechos adversos que han dado lugar a las desafortunadas circunstancias que les toca vivir. No se advierte de ningún modo el orden o la causalidad moral de una realidad trascendente; todo se debe al azar y, en todo caso, a los imperativos y exigencias que emanan de las condiciones más elementales de la vida material. Así lo reconoce Marie, en uno de sus diálogos con Woyzeck, a lo largo de una desesperada declaración que desemboca en el desprecio definitivo de todo lo humano.

MARIE: Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel, und doch hab' ich einen so roten Mund als die großen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Hände küssen; ich bin nur ein arm Weibsbild [...].

WOYZECK: Wir arme Leut! [...].

MARIE: Ach! Was Welt? Geht doch Alles zum Teufel, Mann und Weib<sup>137</sup>.

Del mismo modo, en sus diálogos con el capitán, Woyzeck insistirá en las condiciones de pobreza y humildad que determinan su forma de vida, aproximándose con frecuencia a una concepción existencialista y materialista del ser humano: "Wir arme Leut [...]. Wer kein Geld hat, Da setz eimal einer seinsgleichen auf die Moral in die Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unseins ist doch eimal unselig"<sup>138</sup>. *Ich bin ein armer Teufel* —"soy un pobre diablo"—, repetirá con frecuencia en diferentes momentos de la obra. Woy-

y episodios trágicos, los hallamos efectivamente en autores como Cervantes, cuya tragedia *Numancia* puede considerarse como un ejemplo precursor, en el seno de la Edad Moderna europea, de la inusitada tentativa, en absoluto aristotélica, de convertir a seres plebeyos en protagonistas exclusivos de hechos trágicos. La tradición literaria de la Antigüedad había emplazado a los seres humildes en los estrechos límites del formato de la comedia, para solaz y deleite —lejos de toda crítica— de un público supuestamente feliz y satisfecho de todas sus condiciones sociales, estamentales y políticas. El protagonismo recae, en la obra de Büchner, en seres a los que, hasta entonces, la literatura tradicional —salvo ciertas excepciones como la *Numancia* cervantina— no había tomado en serio, ni como objeto de nada serio. En los seres humildes no se reconocía experiencia trágica posible. En otro lugar nos hemos ocupado más por extenso de este aspecto de la originalidad del teatro de Miguel de Cervantes, sobre todo en lo referido a la experiencia trágica. Vid. al respecto el cap. 2 de nuestro trabajo sobre la *Poética del teatro de Miguel de Cervantes* (Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Veruert, 2000), donde nos referimos precisamente a la modernidad de la poética de la tragedia cervantina.

<sup>137</sup> Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 4, pág. 239. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 191: "Marie: Los pobres sólo tenemos un rinconcito en el mundo y un trocito de espejo, y sin embargo, yo tengo una boca tan grana como las señoronas, con esos espejos donde se ven de arriba abajo y con esos caballeros tan guapos que les besan la mano; yo soy sólo una pobre mujer [...]. Woyzeck: ¡Pobres que somos! [...]. Marie: ¡Bah! ¿Qué importa el mundo? Todo acaba marchándose al diablo, el hombre y la mujer".

<sup>138</sup> Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 5, pág. 240. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 192: "Pobres que somos [...]. Quien no tiene dinero... Que uno haya de traer al mundo a otro de su misma condición pensando en la moralidad. Uno es también de carne y hueso. Los pobres siempre somos desgraciados".

zeck continúa su diálogo con el capitán. El soldado desmitifica poco después la idea de *moral* vigente en las clases dominantes, una suerte de idealización prestigiosa de la conducta humana, ideada para salvaguardar los privilegios sociales de una clase dirigente, que encubre de este modo su ociosidad y su petulancia; en este sentido, semejante virtud —*Tugend*— resultaría inasequible a las clases humildes, cuyo conocimiento de la realidad desmitifica toda visión artificialmente decorosa de los prestigios humanos. Paralelamente, Büchner parece confirmar, por boca de Woyzeck, que la dignidad moral del individuo depende con frecuencia de sus condiciones materiales de vida.

Ja Herr Hauptmann, die Tugend! Ich hab's noch nicht so aus. Sehn Sie, wir gemeinen Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine Anglaise, und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl!<sup>139</sup>

Woyzeck posee una serie de atributos que preludian la configuración nihilista del personaje del teatro contemporáneo. La exclusión social, los impulsos irracionales, la soledad, la incomunicación, la locura, el silencio..., son algunas de la cualidades que los personajes beckettianos llevarán a extremos insospechados. Recuérdense las palabras de Woyzeck a Andrés, en el comienzo mismo de la obra, insistiendo en la amplitud cósmica del silencio y la muerte: "Still, Alles Still, als wär die Welt tot"<sup>140</sup>. No es Woyzeck un personaje nihilista por sus palabras o sus hechos —como el bulero de la peregrinación a Canterbury, Edmund ante el orden moral que impera en *King Lear*, Don Juan interrogado por Sganarelle, o Mefistófeles en su discurso de presentación ante Fausto—; Woyzeck es un personaje nihilista en la medida en que vive —e introduce al espectador— en un mundo nihilista, en el que la autoridad de los valores morales ha desaparecido, la referencia a un orden trascendente no significa nada, y la causalidad de los hechos humanos no es perceptible, ni responde a una lógica que pueda comprenderse (aquí reside la génesis del *Stationendrama*), de modo que el personaje disuelve su relación con el mundo exterior a través de la pérdida de sus atributos tradicionales: los impulsos del mundo subjetivo crecen subversivamente como alternativa al insentido del mundo objetivo (locura, onirismo, expresionismo psicológico...); la expresión verbal del personaje se convierte en un monólogo grotesco, macabro incluso, en el que pululan alucinaciones críticas

<sup>139</sup> Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 5, pág. 241. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 192: "¡Sí, mi capitán, la virtud! Yo aún no sé lo que es eso. Mire usted, la gente común como yo no tiene virtud, a uno le viene la naturaleza así, sin más; pero si yo fuese un caballero y tuviera sombrero y reloj y una levita inglesa y hablara como los señoritos, sí que me gustaría entonces ser virtuoso. Tiene que ser bien lindo eso de la virtud, mi capitán. Pero yo soy un hombre pobre".

<sup>140</sup> Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 1, pág. 235. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 187: "Silencio, todo está en silencio, como si el mundo hubiera muerto".

y aniquilacionistas (el cuento de la abuela a la niña, por ejemplo, en la escena 19 de la tragedia); y los diálogos, cuando existen, desembocan en enfrentamientos verbales entrecortados, estrangulados en anacolutos violentos, en bruscos enmudecimientos, signos en suma de impotencia expresiva (*Sprachlosigkeit*) que dejan al personaje en una situación emocionalmente atónita y existencialmente cercenada.

El Mefistófeles de Goethe es, al lado del Woyzeck de Büchner, un nihilista meramente formal. Sorprende pensar que uno y otro personaje sean creaciones literarias no sólo contemporáneas, sino incluso conterráneas, pues proceden de autores que comparten un mismo ámbito cultural, la Alemania post-ilustrada y romántica.

Woyzeck es, pues, un punto de inflexión decisivo en la configuración del personaje nihilista del teatro contemporáneo. Sus atributos no niegan el orden moral, sino que van incluso mucho más lejos: confirman su disolución. La percepción que nos transmite de una realidad humana en condiciones cada vez más intensas de soledad, incomunicación y silencio no dejan lugar a dudas. En paralelo discurre, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la filosofía de Nietzsche. La percepción es la misma: la disolución irremediable de una moral objetivamente irrepresentable.

El mal que daña el mundo del hombre no viene en esta tragedia de un más allá trascendente, sino que procede de una realidad meramente humana e inmediata, representada en unas condiciones de vida humilde y adversa, que degradan progresivamente al individuo, y cuya causalidad emana de las exigencias de poder y ambición característicos de las clases altas. La adversidad no es aquí metafísica, sino humana, demasiado humana. Hay, pues, un vacío, una nada, que anula y disuelve por completo el fundamento metafísico de las acciones que tienen lugar en *Woyzeck*<sup>141</sup>. Con toda probabilidad estamos ante la primera tragedia de la Edad Contemporánea en la que se registra formal y funcionalmente una disolución de la metafísica como referente último de la experiencia trágica<sup>142</sup>.

En este contexto es sumamente expresivo el cuento que el personaje de la Abuela relata en la escena 19 a una de las niñas que cantan en el corro; un cuento breve, ciertamente macabro para la mente de un niño, y de indudable trasfondo nihilista, en el que al final solamente dominan la soledad, el silencio y la muerte.

<sup>141</sup> Burla burlando, en la feria, el pregonero, en su espectáculo con los animales, sentenciará: "Sehn Sie die Kreatur, wie sie Gott gemacht, nix, gar nix" (cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 3, pág. 237. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 189: "Vean ustedes la criatura tal y como Dios la formó: nada, nada de nada").

<sup>142</sup> Insistimos en que Cervantes había expresado algo muy semejante en la *Numancia*, al negar la influencia de un mundo numinoso o suprasensible en la evolución trágica de los acontecimientos humanos.

Es war eimal ein arm Kind und hat kein Vater und kei Mutter, war Alles tot und war Niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingangen und hat gerrt [sic] Tag und Nacht. Und wie auf der Erd Niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie's zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum und wie's zu den Sterne kam warn's klei golde Mücke, die warn angesteckt wie der Neuntöter sie auf die Schlehe steckt, und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und gerrt [sic] und da sitzt es noch und ist ganz allein<sup>143</sup>.

Diremos, finalmente, que la expresión nihilista no se limita moralmente a *Woyzeck*. En *Dantons Tod*<sup>144</sup> (1935), Büchner presenta a un protagonista que, desengañado de sí mismo y decepcionado de la Revolución, hace a Camille, momentos antes de ser juzgado por el tribunal revolucionario, la siguiente declaración:

Im Nichts. Versenke dich in was Ruhigers, als das Nichts und wenn die höchste Ruhe Gott ist, is nicht das Nichts Gott? [...]. Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das Grab worin es fault. Das lautet verrückt, es ist aber doch was Wahres daran<sup>145</sup>.

Nihilismo y perversión moral suelen estar fatalmente unidos. Danton y Robespierre dialogan. Danton ha dejado de creer en la utilidad de tanto crimen para justificar la Revolución. Robespierre aprovecha esta circunstancia para acusar a Danton de contrarrevolucionario, y quitarlo de este modo de en medio para incrementar así su propio poder. Danton lo sabe, y desmitificando su propio yo, trata de desenmascarar a su interlocutor. Pero en la

<sup>143</sup> Cfr. G. Büchner, *Woyzeck*, en *op. cit.*, 1999, esc. 19, pág. 252. Trad. esp., *op. cit.*, 1992, pág. 202: "Érase una vez un pobre niño que no tenía padre ni madre, todos se habían muerto y ya no quedaba nadie en el mundo. Se habían muerto todos. Y él fue y se puso a llorar día y noche. Y como ya no había nadie en la tierra, quiso ir al cielo, y la luna le miraba tan risueña, y cuando llegó por fin a la luna, era un trozo de madera podrida, y entonces se fue al sol y cuando llegó al sol, era un girasol seco, y cuando llegó a las estrellas, eran mosquitos de oro pequeñitos, que estaban prendidos como los prende el alfaneque en el endrino, y cuando quiso volver a la tierra, la tierra era una olla del revés, y estaba completamente solo, y entonces se sentó y empezó a llorar y todavía sigue sentado y está completamente solo".

<sup>144</sup> El tema de esta obra no es otro que el de la libertad, el de alcanzar una Humanidad libre, en el ejercicio del pensamiento, de la religión, y de la vida social y política. Como en Cervantes, el concepto de libertad es una de las palabras clave de los escritos de Büchner.

<sup>145</sup> Cfr. G. Büchner, *Dantons Tod*, en *op. cit.*, 1999, pág. 119; acto IV, esc. 7. Trad. esp.: *La muerte de Danton*, en *op. cit.*, 1992, págs. 122: "En la nada. Sumérgete en algo más sosegado que la nada y si el máximo sosiego es Dios, ¿no es la nada Dios? [...]. La nada se ha suicidado, la creación es la herida, nosotros somos las gotas de sangre, el mundo es la tumba donde se pudre. Suena a dispartate, pero algo de verdad hay en ello".

Edad Contemporánea la perversión humana ya no se declara ni ante la propia conciencia, simplemente se ejecuta: la represión de la conciencia del Robespierre recreado por Büchner es tan poderosa como intensa la maldad del personaje que representa.

DANTON: Ist denn nichts in dir, was dir nicht manchmal ganz leise, heimlich sagte, du lügst, du lügst!

ROBESPIERRE: (*Allein.*) (*Nach einer Pause.*) Ich weiß nicht, was in mir das Andere belügt<sup>146</sup>.

#### 4.9. EL PERSONAJE NIHILISTA EN LOS DRAMAS DE G. TORRENTE BALLESTER

Las obras de teatro que G. Torrente Ballester publica en 1982 en la editorial Destino habían sido compuestas, y sólo en cierto modo difundidas, entre los años 1938 y 1950<sup>147</sup>, y según sus propias palabras "testimonian de mi paso por el teatro de aquel tiempo: breve, leve y apenas contaminado paso, pues ni mis comedias hallaron ocasión de estreno, ni los escenarios de entonces parecen haberlas necesitado, ni haberlas conocido, de alguna manera el público" (G. Torrente, 1982: I, 9).

La escritura y composición teatrales representan cronológicamente la primera incursión relevante de Torrente en el ámbito de la creación literaria, hasta el punto de que el propio autor consideró, a lo largo de toda su vida, que tales piezas teatrales constituían el testimonio más expresivo de lo que él mismo denominó "mi primera vocación, la de mis años más jóvenes, la más entusiasmada y esperanzada, probablemente, de las mías; la que se desvaneció en pocos años sin que el ejercicio posterior de la crítica teatral —desde 1950 hasta 1962, ni más ni menos, en la brecha— le ofreciera suficiente compensación" (G. Torrente, 1982: I, 9).

El teatro de Torrente Ballester no fue un teatro fracasado por su buena o mala calidad, que en sí misma nunca llegó a discutirse seriamente, sino por el silencio del público; más concretamente, por una falta de relación explícita con un público capaz. Como dramaturgo, Torrente se ve privado de la experiencia capital de todo autor dramático. Nos referimos a la posibilidad del

<sup>146</sup> Cfr. G. Büchner, *Dantons Tod*, en *op. cit.*, 1999, págs. 86-87; acto I, esc. 6. Trad. esp.: *La muerte de Danton*, en *op. cit.*, 1992, págs. 94-95: "Danton: ¿No hay nada en ti que a veces te diga muy quedamente, muy secretamente: Estás mintiendo, estás mintiendo? Robespierre: (*Solo.*) (*Tras una pausa.*) Yo no sé lo que en mí miente a lo otro...".

<sup>147</sup> Nos referimos a sus comedias *El viaje del joven Tobías* [1938], *El casamiento engañoso* [1939], *Lope de Aguirre* [1941], *República Barataria* [1942], *El retorno de Ulises* [1946] y *Atardecer en Longwood* [1950]. En la bibliografía literaria, indicada al final, señalamos la edición que manejamos. En adelante citaremos los textos indicando, entre paréntesis, el año, el volumen y la página correspondiente en la edición manejada.

estreno de sus comedias y a su experiencia directa con el público espectador, pues sólo mediante la representación social es posible la consumación y verificación del arte teatral como literatura y como espectáculo. Es, pues, el suyo, un teatro no representado, y como tal ha llegado hasta nosotros, a lo largo de varias décadas<sup>148</sup>. He aquí la voz de Torrente, cuyo tono resulta tan paralelo, una vez más, al de Cervantes<sup>149</sup>:

Yo hubiera sido un buen dramaturgo (lo que escribí para el teatro y no se representó jamás no pasa de primeros ensayos, de tanteos y de esbozos). Hubiera llevado a la escena algo de fantasía, de imaginación, me hubiera apartado de la sociología, de la moral y, a ser posible, de esa comicidad chabacana que es el mayor de sus riesgos. No hubo suerte, o, mejor, no me sentí capaz de librar la batalla contra los hábitos y las dificultades que todos los que en el teatro triunfaron han padecido y conocen. Como dramaturgo, pues, soy un fracasado. Sin rencor, eso sí (G. Torrente, 1981/1986: 26).

Pese a su falta de relación con determinados autores, empresarios y público representativos de los años en que Torrente compone sus obras dramáticas, hay en la dramaturgia de este autor una seguridad confirmada en el ejercicio teatral, así como una confianza y una certeza en el conocimiento de hechos teatrales fundamentales y concretos. El propio Torrente no regateaba palabras en 1982 para expresar este punto de vista, que la lectura —imaginamos que también la representación— de su teatro puede confirmar: "La lectura de las piezas que hoy reedito muestran, a poco enterado que esté el lector, un conocimiento bastante amplio del arte teatral en sus concepciones más universales, y una entera ignorancia de lo que ese arte fue, y acaso es, en España: el cual, aquí por estos pagos, adquirió unos caracteres tales que resulta inapropiado hablar de *arte* cuando la palabra justa fue la de *carpintería*" (G. Torrente, 1982: I, 10).

Hemos aludido anteriormente a la escasa y equivocada atención que desde siempre había observado Torrente, con toda razón, ciertamente, en la labor de la crítica literaria hacia su obra. "Soy uno de los plumíferos españoles —dice a este respecto en el prólogo a *Princesa durmiente*— acerca de quien menos se ha escrito, con la particularidad de que, dentro de esa escasez de comentarios, figuran sin que nadie lo remedie abundantes tonterías y un número bas-

<sup>148</sup> Sólo una de sus obras, *Atardecer en Longwood* (Madrid, Editorial Haz, 1950; reed. en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, vol. 2, págs. 191-243) ha sido representada hasta hoy. El estreno tuvo lugar a cargo de la Compañía de Teatros de la Generalitat, medio siglo después de su composición, en el teatro Colón de La Coruña, el 4 de diciembre de 1999, bajo el título de *Atardecer en Santa Elena*.

<sup>149</sup> "Torné a pasar los ojos por mis comedias, y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos" (cfr. M. de Cervantes, "Prólogo al lector", *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* [1615], en A. Rey Hazas y F. Sevilla Arrollo (1996), edición, introducción y notas de las *Obras completas* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza, vol. 13, págs. 13-14.

tante alto de inexactitudes y estupideces"<sup>150</sup>. Autores como L. Iglesias no han dudado en afirmar, respecto al teatro torrentino, que "no es el suyo, adelantémoslo sin demora, un teatro plenamente logrado", y han llegado incluso a hablar de "una serie de ensayos sin futuro" (L. Iglesias, 1986: 64)<sup>151</sup>.

Personalmente considero que el teatro de G. Torrente Ballester merece una atención diferente de la que se le ha prestado hasta ahora, que ha sido, en líneas generales, una atención completamente tópica y superficial, subordinada con frecuencia a la idea, asumida incluso por el propio Torrente, sin duda por el peso de las circunstancias que le tocó vivir, de que su teatro carecía de todo interés para el público, y sólo desde un punto de vista circunstancial o muy particular sus comedias podrían merecer una lectura, más en ningún caso una representación. Esta idea, tópicamente transmitida, permanece vigente en el momento de escribir estas líneas. Desde nuestro punto de vista, el teatro de Torrente es un teatro en ciernes, un teatro que no evolucionó estéticamente debido a unas consecuencias adversas en sus condiciones de recepción. A diferencia de otros géneros literarios, el teatro no se desarrolla sin la experiencia de la representación recurrente ante un público espectador, lo que confirma una vez más la doble naturaleza del teatro como discurso literario y como discurso espectacular. Considero, pues, que como el de Miguel de Cervantes, o el de Georg Büchner, por citar dos ejemplos indiscutibles, el teatro de Torrente es un teatro en ciernes, es decir, por seguir a J. Canavaggio acerca del autor del *Quijote*, "un théâtre à naître", cuyas cualidades literarias, acaso más que espectaculares, merecen un estudio mucho más amplio y detenido del que podemos ofrecer aquí.

Formalmente hablando el teatro de Torrente es un teatro experimental cuyas contribuciones más relevantes se limitan esencialmente a dos: 1) la construcción en el teatro de la figura del *narrador*<sup>152</sup>, así como su aplicación al

<sup>150</sup> Tomo la cita del trabajo de L. Iglesias (1986: 61).

<sup>151</sup> No obstante, le dedica finalmente un párrafo cuya interpretación del teatro torrentino debe recogerse íntegramente: "Él había decidido prescindir de tres de los elementos decisivos del teatro, y de la literatura en general, dominantes desde hacía 150 años. Considerarlos puede arrojar aún una última luz sobre su trayectoria posterior. Torrente quería un teatro intenso, radicado en la imaginación, que exhibiera hondas pasiones o sentimientos humanos persistentes en el tiempo, y para ello desterró el costumbrismo, el sentimentalismo, el tipismo, el color local. Intentaba hacer un teatro de espíritus, de almas, de ideas, en el que el conflicto estuviera en el interior de los personajes. No podía tener éxito. Quiso crear una realidad propia en cada obra, en lugar de inspirarse en un referente externo, que es lo que suele entenderse generalmente por "realismo", y nadie le hizo caso. Ya antes había advertido alguien con lucidez: "Sólo ama realidades esta gente española". Y, en fin, prescindió de la concepción romántica de los "caracteres", con su psicología detallada, con sus tics verbales, y su robusta personalidad. Consecuencia, como ya sabemos: la ignorancia, el desdén, el vacío" (L. Iglesias, 1986: 66).

<sup>152</sup> Cfr., sobre el tema del narrador en el teatro, el estudio de A. Abuín (1997), *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*, Universidad de Santiago de Compostela.

formato de la comedia o drama, en formulaciones afines a las del teatro épico brechtiano, entonces completamente desconocido en España (poligénesis); y 2) una nueva concepción del personaje nihilista, en cuya configuración moderna interviene Torrente de forma decisiva, al ofrecer de él una nueva y particular versión estética, desde la que pretende desenmascarar y desmitificar la conducta de prototipos humanos muy actuales, públicamente prestigiosos, y en realidad dominados por impulsos de perversión y demagogia.

Diremos en este sentido que uno de los aspectos más relevantes de la dramaturgia de G. Torrente Ballester es el que se refiere a la creación y recreación del *personaje nihilista*, figura literaria con la que este autor ha contribuido al desarrollo literario e intertextual de uno de los prototipos más recurrentes y decisivos de la historia literaria de Occidente. En el teatro de Torrente el personaje nihilista es ante todo el personaje que *niega*, desde su propia moral, toda moral ajena; es el personaje desarraigado y marginal que para triunfar rechaza el orden social preexistente, el sujeto que niega todo orden moral trascendente en el que la realidad humana que le toca habitar fundamenta la esencia de sus acciones.

Tres son los principales personajes nihilistas del teatro de Torrente: el Asmodeo de *El viaje del joven Tobías*, el Leviathan de *El casamiento engañoso*, y el Lope de Aguirre que protagoniza la obra homónima. Los tres personajes representan la acción del sujeto que, negando con todo cinismo los valores morales en que se apoya, y de los que se sirve, desarrolla una acción que conduce a la destrucción de todo lo humano. Bajo el imperativo de que "nunca la vida puede más que la razón"<sup>153</sup>, Asmodeo<sup>154</sup> hará lo posible por destruir el amor entre Sara y Tobías, en irónica lucha contra Azarías, reflejo de cómo dos ángeles o agentes de los dioses disputan sobre la vida y felicidad de los seres humanos<sup>155</sup>. En el mismo intertexto literario se sitúa la figu-

<sup>153</sup> Las citas de las obras dramáticas de Torrente remiten a la edición de Barcelona, Destino, 1982, señalada en la bibliografía. En adelante indicaremos el título de la obra, el volumen y la página (*El viaje...: I*, 100).

<sup>154</sup> Asmodeo era el nombre que en la mitología clásica recibía el espíritu maligno que provocaba la discordia matrimonial.

<sup>155</sup> *El viaje del joven Tobías* fue una obra escrita durante el invierno de 1936 a 1937, y fue publicada en el número de la revista *Escorial* correspondiente al verano de 1938, en el mismo volumen en el que Pedro Laín Entralgo publicaría un ensayo sobre las tres primeras piezas teatrales de Torrente. Del paratexto o subtítulo de la obra —"Milagro representable en siete coloquios"—, Torrente hablaría años más tarde de "evidente exageración", a propósito de la expresión *milagro representable*, si bien no ponía objeción alguna a la división en siete actos, a modo de coloquios. A propósito de *El viaje del joven Tobías* Torrente se ha referido con frecuencia al autodidactismo de sus primeros años, y alguna vez ha lamentado la falta de maestros que educaran en su mocedad más temprana sus gustos e inquietudes literarias. El autor define la esencia de *El viaje del joven Tobías* como "la utilización, con cierto tipo de intenciones estéticas, de un tema bíblico", reconoce haber introducido "ingredientes entonces actuales, como el psicoanálisis y su ristra de complejos", y advierte sobre la impor-

ra de Leviathan en *El casamiento engañoso*<sup>156</sup>, cuyo fin no es otro que el de imponer al hombre un orden moral dominado absolutamente por la sumisión al poder trascendente de la técnica y la materia.

No tengas escrúpulos —exige al Hombre Leviathan—, que no sirven para nada. Hacer una mujer es poco: no es más que el comienzo. Un mundo perfecto, de acero y cristal, con hombres como máquinas, sin flores y sin polvo, maravilla de mecánica, ésa es nuestra obra. Un mundo trazado a compás y regla de cálculo, con todo lo que tú sabes y todo lo que sé yo: un mundo prodigioso. ¿A qué conduce ocuparse de Dios? Manos a la obra. Ningún pensamiento es bueno si no surge de él cosa tangible y positiva (*El casamiento engañoso*, 1939/1982: I, 168).

No obstante, es quizá en *Lope de Aguirre* donde el personaje protagonista alcanza mayor expresividad nihilista en el desarrollo funcional de la acción. En *Lope de Aguirre* el poder negativo y destructor del protagonista se amalgama y contrasta sucesivamente con atributos y cualidades propios del farfante y del demagogo social. Enfrentado contra toda forma de poder que surja o se manifieste contra el suyo propio, Lope de Aguirre no duda en adoptar cualquier conducta que se justifique moralmente por sí misma, desde la hipocresía social hasta la crueldad inútil.

Mandar en nombre del Rey, ¿es acaso mando? Manda el Rey en nombre de Dios, como los frailes nos dicen cada día, y es autoridad que le llega de tercera mano, debilitada y sin fundamento. ¡Mandar porque te da la gana, en tu nombre y en el de Satanás, sin que nadie discuta poderes y ponga límites al albedrío, eso vale la pena! Ese mando lo tendré muy pronto. ¿No es para que me regocije de contento? (*Lope de Aguirre*, 1941/1982: I, 236).

Es el personaje nihilista alguien que por su condición y naturaleza no puede ser ni sincero ni inocente. Con frecuencia en el teatro de Torrente adopta este personaje atributos y predicados propios del demagogo social, lo que permite establecer ciertas analogías entre la escena quinta del acto III

tancia que en esta obra adquiere "el uso de los recursos que desde entonces me han sido caros: la poesía y la ironía" (G. Torrente, 1982: I, 14). En una lectura autocrítica de *El viaje del joven Tobías*, el propio Torrente enumera "nada menos que los siguientes elementos, formales o temáticos, que se repiten en obras posteriores: construcción (o estructura) geométrica, anacronismo, lirismo, ironía, humor intelectual, antirrealismo, caracterización de las figuras por su situación y por su modo de pensar, concepción del amor..." (G. Torrente, 1982: I, 16). No obstante, las calidades de esta obra no han satisfecho a toda la crítica por igual: "No tengo por qué disimular —escribe L. Iglesias (1986: 65) a propósito de *El viaje del joven Tobías*— que no me parece una obra lograda".

<sup>156</sup> Obra compuesta tras la publicación del libro de O. Spengler *El hombre y la técnica* (1935), de marcada tendencia positivista y cientifista. Torrente adopta en este drama una actitud de denuncia, ante las posibilidades del ser humano de ser subyugado por un impenoso desarrollo de las sociedades tecnocráticas.

de *Lope de Aguirre*, en que dialogan violentamente el protagonista y el fraile, y la acción principal de *República Barataria*, especialmente en su desarrollo a lo largo del acto III, en que se produce el enfrentamiento definitivo entre dos líderes de masas tan comunes como los prototipos que encarnan Petrowski y Liszt. No obstante, sin duda es Lope de Aguirre el personaje torrentino que mejor representa en el drama el prototipo de nihilismo y negación a que nos referimos: "Estoy levantado —confirma casi al final— contra Dios y contra él soy rebelde! ¡Lo he borrado de mi corazón, y en la noche solemne lo niego!" (I, 249).

#### 4.10. EL NIHILISMO DE SAMUEL BECKETT: *ACTES SANS PAROLES* Y *BREATH*

Desde un punto de vista trágico y nihilista todo ser humano es un error del Ser. La tragedia constituye un interrogatorio insuficiente sobre las posibilidades y responsabilidades humanas del ser y del existir. El teatro trágico ha demostrado, acaso mejor que otros géneros, que la certidumbre de lo existencial es un final que concluye en la muerte, que para algunos es la nada, la anulación, el rechazo ontológico más radical: agonía, soledad y silencio son los únicos desenlaces de la vida. He aquí las tres constantes de la tragedia en el personaje moderno, tal como refleja, entre otros, el teatro de S. Beckett.

Vamos a referirnos a continuación a dos obras del teatro de Beckett, *Acte sans paroles I* (1956) y *Breath* (1969). Ambas obras constituyen ejemplos radicales en la concepción del teatro del absurdo, caracterizado esencialmente por la negación tanto de las posibilidades comunicativas del lenguaje como de la lógica de la causalidad y la finalidad de los hechos humanos. Además, *Acte sans paroles I* y *Breath* representan, en la evolución del teatro europeo, uno de los momentos culminantes desde el punto de vista de la expresión y configuración de nihilismo y personaje teatral.

El lector o espectador de los dramas de Beckett no se encuentra ante personajes que resulten nihilistas por sus palabras (*lexis*) o sus hechos (*fábula*), como sucedía tradicionalmente en el teatro europeo. Beckett no nos presenta protagonistas que niegan formal o funcionalmente determinados valores, bien por su forma de hablar, mediante la elaboración de discursos contrarios a una concepción causal de los hechos, que subvierten los valores finales convencionalmente establecidos, bien por su forma de actuar, en la que el personaje se enfrenta directamente a cuantas personas o instituciones simbolizan un orden moral trascendente. Nada de esto sucede ahora. Beckett no crea personajes nihilistas, sino mundos nihilistas. En sus tragedias, el personaje se encuentra desposeído por completo de atributos, de tal modo que, sumido en la impotencia, habita un espacio en el que apenas puede hacer nada, porque realmente no hay nada significativo que hacer. El mundo en el

que agonizan estos seres sin atributos —R. Musil lo había concebido muy acertadamente— está habitado por la Nada, que es, en suma, el personaje protagonista por excelencia de los dramas de Beckett, el único “personaje” efectivamente nihilista.

Ese mundo nihilista adquiere sin duda en el teatro de Beckett una formalización que lo hace perceptible a la sensibilidad del lector o espectador. De otro modo no podríamos identificarlo. Y semejante percepción es lo que dota a estos dramas de una trascendencia trágica, porque hay en ellos una inferencia metafísica que no parece posible disolver absolutamente, del mismo modo que tampoco es posible prescindir por completo del lenguaje, pues aunque hablemos de actos sin palabras, alguna forma de sentido habrá de hacerse perceptible, por muy débil y atenuada que resulte su validez lógica.

En *Acte sans paroles I* y en *Breath*, al igual que en otras piezas de Beckett, una realidad metafísica se infiere sólo para ser negada, del mismo modo que un discurso verbal se formaliza sólo para expresar un absurdo. La realidad trascendente del mundo antiguo subyace aquí sólo como un recuerdo, pues es una poderosa conciencia de vacío y de referencias ausentes la que convierte la existencia humana en una experiencia trágica. El nihilismo se instituye así en la amenaza existencialmente más intensa que puede padecer un ser humano.

Con frecuencia Beckett presenta personajes que se encaminan hacia el silencio, limitándose a movimientos y gestos. *Acte sans paroles I*<sup>157</sup> es, en este sentido, una obra en la que el silencio y la soledad tratan de ser totales. Un solo personaje agoniza en el escenario; su evolución está determinada por una intensa y progresiva deshumanización.

PERSONNAGE: Un homme. Geste familier: il plie et déplie son mouchoir.

SCENE: Désert. Éclairage éblouissant<sup>158</sup>.

El pañuelo puede entenderse como un signo que permite fingir una actividad inexistente, una forma de pasar el tiempo. Su pérdida puede interpretarse como un signo de desesperación. La escena se presenta vacía y deslumbradora, como una expresión icónica de nihilismo que remite, no al personaje —que aún no habrá aparecido—, sino al “mundo” que tendrá que habitar esa abandonada y solitaria criatura. El lenguaje verbal desciende a las funciones más secundarias; no obstante, se observa un uso del lenguaje por parte del autor, y una supresión del mismo para el personaje, impuesta

<sup>157</sup> En 1957 S. Beckett redacta en francés su *Acte sans paroles I*, que será representado en el Studio des Champs Élysées de París en abril del mismo año. El actor Deryk Mendel representó el papel del único personaje de la obra. Cfr. Samuel Beckett, *Acte sans paroles I* [1956], en *Comédie et actes divers*, París, Minuit, 1972, págs. 95-101.

<sup>158</sup> “Personaje: Un hombre. Además familiar: pliega y despliega el pañuelo. Escena: Desierta. Iluminación deslumbradora”. (Trad. esp. mía).

por el dramaturgo. Las frases son con frecuencia nominales, con objeto de evitar responsabilidades de predicación en sujetos concretos<sup>159</sup>.

Projeté à reculons de la coulisse droite, l'homme trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit.

Coup de sifflet coulisse droite.

Il réfléchit, sort à droite.

Rejeté aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit. Coup de sifflet coulisse gauche.

Il réfléchit, sort à gauche.

Rejeté aussitôt en scène, il trébuche, tombe, se relève aussitôt, s'époussette, réfléchit<sup>160</sup>.

Finalmente el "hombre" ha aparecido, expulsado, retrocediendo, como si hubiera sido emplazado allí al margen de su voluntad. En adelante, en único personaje de sexo masculino protagonizará una serie de acciones, en relación interactiva —mas nunca verbal—, con una señal acústica que se manifestará a través de una especie de pitido o silbido. Los golpes de silbato segmentan series recurrentes y simples de situaciones y decisiones, que señalan los límites del área que se ha concedido al personaje (espacio escénico), así como una serie de objetos de los que el protagonista malamente podrá disponer. Los golpes de silbato dejan en un momento dado abatido al personaje: es entonces cuando el golpe se interioriza.

Il regarde ses mains, cherche des yeux les ciseaux, les voit, va les ramasser, commence à se tailler les ongles, s'arrête, réfléchit, passe le doigt sur la lame des ciseaux, l'essuie avec son mouchoir, va poser ciseaux et mouchoir sur le petit cube, se détourne, ouvre son col, dégage son cou et le palpe.

Le petit cube remonte et disparaît dans les cintres emportant lasso, ciseaux et mouchoir.

Il se retourne pour reprendre les ciseaux, constate, s'assied sur le grand cube.

Le grand cube s'ébranle, le jetant par terre, remonte et disparaît dans les cintres.

Il reste allongé sur le flanc, face à la salle, le regard fixe.

La carafe descend, s'immobilise à un demimètre de son corps.

<sup>159</sup> La posibilidad de prescindir de los signos no verbales es una de las características de las formas dramáticas de vanguardia. Semejante manifestación estética lleva aparejada la sobrevaloración de signos no lingüísticos (objetos, decorado, iluminación, maquillaje, vestuario, efectos sonoros, etc.), y una mayor confianza en las posibilidades del director de escena y de la representación que en el autor y el texto literario por él creado.

<sup>160</sup> "Arrojado desde el lateral derecho, el hombre entra retrocediendo. Tropezca, cae, se levanta en seguida, se sacude, reflexiona. Lateral derecho, golpe de silbato. El hombre reflexiona; sale por la derecha. Se le vuelve a arrojar inmediatamente a la escena; tropieza, cae, se levanta en seguida, se sacude, reflexiona. Lateral izquierdo, golpe de silbato. El hombre reflexiona; sale por la izquierda. Se le vuelve a arrojar inmediatamente a la escena: tropieza, cae, se levanta en seguida, se sacude, reflexiona".

Il ne bouge pas.  
 Coup de sifflet en haut.  
 Il ne bouge pas.  
 La carafe descend encore, se balance autour de son visage.  
 Il ne bouge pas.  
 La carafe remonte et disparaît dans les cintres.  
 La branche de l'arbre se relève, les palmes se rouvrent, l'ombre revient.  
 Coup de sifflet en haut.  
 Il ne bouge pas.  
 L'arbre remonte et disparaît dans les cintres.  
 Il regarde ses mains<sup>161</sup>.

Como ha señalado Cesare Segre (1975) a este respecto, podría hablarse de un sólo personaje y dos actuantes: el personaje masculino que sale a escena, y el actuante que se relaciona con él a través de los pitidos. La obra es una progresiva revelación y representación del opositor al personaje masculino, así como de las normas de comportamiento que impone a este último. El ser humano sufre aquí una doble condena, que se manifiesta en la insatisfacción de deseos específicamente estimulados, y en la impotencia personal para sustraerse, espacial y vitalmente, a semejante suplicio. Al final, la desaparición de la sombra del árbol puede entenderse como un signo amenazador, que destruye toda posibilidad de protección y de esperanza. Por su parte, las manos del hombre, inmóviles, son inevitablemente expresión de una humanidad inútil.

Los protagonistas de Beckett son personajes que carecen de connotaciones heroicas. Acaso saben a dónde se dirigen, pero lo cierto es que se pierden en el camino; con frecuencia ni tan siquiera se mueven de su espacio inicial, y si tal vez creen haber llegado a un destino, resulta que se encuentran en el punto mismo de partida; en consecuencia, no conocen el lugar en que se hallan, no pueden conocerlo. Poseen una identidad desmembrada, cuya unidad resulta irreconocible, y a veces irreconciliable. Paralelamente, viven en constante conflicto con los objetos, y todo es para ellos problemático y de imposible solución; no saben nunca qué decidir, y hagan lo que ha-

<sup>161</sup> "El hombre se mira las manos, busca con la mirada las tijeras, las ve, va a recogerlas, empieza a cortarse las uñas, se para, reflexiona, pasa el dedo por el filo de las tijeras, las limpia con el pañuelo, va a dejar las tijeras y el pañuelo en el cubo pequeño, se aparta, se abre la ropa, descubre el cuello y lo palpa. El cubo pequeño sube y desaparece en el telar llevando lazo, tijeras y pañuelo. Se vuelve para recoger las tijeras, observa, se sienta en el cubo grande. El cubo grande se tambalea, lo tira al suelo, sube y desaparece en el telar. Se queda tumbado, de costado, frente a la sala, con la mirada fija. La jarrita desciende, se inmoviliza a medio metro de su cuerpo. No se mueve. En lo alto, golpe de silbato. No se mueve. La jarrita desciende aún más, se balancea a la altura de su cara. No se mueve. La jarrita sube y desaparece en el telar. La rama del árbol vuelve a levantarse, las palmas vuelven a abrirse, vuelve la sombra. En lo alto, golpe de silbato. No se mueve. El árbol sube y desaparece en el telar. El hombre se mira las manos".

gan se equivocarán. Perciben únicamente su propia realidad, y en absoluto estamos seguros de que exista otra realidad fuera de ellos. El personaje de Beckett remite, en suma, a un concepto de persona dramáticamente erosionada, fragmentada, débil —muy característica del siglo XX, como hemos indicado en otro lugar (Maestro, 1998)—, excluida de lo sagrado e incapaz de creer en ningún dios. Se trata de personajes desposeídos por completo de referentes trascendentes, e incapaces también de reconocer la posible legitimidad de sus propios actos.

Con todo, una de las grandes contribuciones de Beckett al teatro de su tiempo reside en el uso que hace del lenguaje dramático. Como sabemos, el diálogo de la tragedia griega era básicamente un ejercicio dialéctico, en el que las partes en *agón* disputaban sus razones frente a los imperativos y exigencias del destino, que se sobreponía inevitablemente a la voluntad del hombre, llevándolo a su destrucción. Es ésta una forma de teatro que sirve en buena medida a las posibilidades de conocimiento y reflexión del ser humano, respecto a los límites de su libertad frente a imperativos morales de orden metafísico. El mundo medieval sobre todo, y en cierto modo también el Renacimiento europeo, representa uno de los momentos más sobresalientes en la relación de la dialógica y la dialéctica, establemente ajustadas en la expresión e interpretación de las acciones y relaciones intrapersonales, que el teatro ha de asumir como referente inmediato en la construcción de la *fábula*. Sin embargo, a medida que avanza la Edad Moderna se desarrollan en la concepción poética de la *fábula* determinados desajustes, cada vez más crecientes, que afectan directamente a las relaciones que en el discurso literario mantienen la dialógica y la dialéctica. El siglo XVII desemboca en una crisis de valores a la que la experiencia de la Ilustración europea tratará de dar una respuesta. El esfuerzo científico y crítico de los ilustrados pretende separar el análisis de los Hechos (conducta humana, ciencia, técnica...) del análisis de los Valores (entonces vigentes: Ley Natural asumida como Ley Positiva, inmutabilidad del Orden Moral o Religioso, etc.), en medio de una tradición en ruinas, como lo era entonces la civilización europea.

El teatro acusa intensamente estas transformaciones, y registra una discriminación cada vez más notoria entre la lógica de una argumentación destinada a justificar principios tradicionales, morales, metafísicos, etc. (*dialéctica*), y la relación interactiva entre sujetos que tratan de expresar formas de conducta cada vez más particulares e idiosincrásicas (*diálogo*), si bien a través de modalidades desajustadas en su grado de *poder, querer y saber* a la hora de ejecutar una acción determinada (*fábula*). Se configura de este modo un teatro que conduce hacia la crisis del diálogo en el drama moderno. En primer lugar, el diálogo se sustrae a la *dialéctica*, es decir, a la salvaguardia de los principios lógicos que fundamentan (en algunos casos se suponía que metafísicamente) los valores e ideales de una civilización (novela y teatro cervantinos); en segundo lugar, el diálogo se sustrae a la *interacción*, denunciando

la soledad e incomunicación del personaje moderno (tragedia shakespeariana), y convierte el discurso del sujeto teatral en un autodiálogo que avanza mediante el recurso de pregunta y autorrespuesta —adubitaciones o aporías—, para aproximarse cada vez más en su desarrollo a un teatro que alcanza los límites del lirismo y el onirismo (A. Strindberg), al generar un soliloquio que en algunos casos se diluye en una larga acotación, confundiendo el discurso del personaje con la palabra del dramaturgo (S. Beckett).

El diálogo que mantienen los personajes dramáticos de la Edad Moderna (siglos XVI a XVIII aproximadamente) sirve, entre otros aspectos, a la coordinación de la fábula, en un desarrollo de episodios esencialmente interpersonales. Es la época de un teatro que hace referencia a un mundo de relaciones genuinamente interpersonales, a las que el diálogo confiere una forma objetiva, como discurso lingüístico y literario, interpretable a través de signos (semiología) que remiten a una experiencia de mundo que aún se supone común y relativamente uniforme. El teatro de la Edad Contemporánea, posterior a la experiencia de la Ilustración y el Romanticismo europeos, tiende a presentar un concepto de personaje determinado por el peso de la subjetividad, y en la que el propio sujeto, el pasado y la naturaleza representan las dimensiones y experiencias más relevantes; la interiorización de hechos pretéritos, así como las consecuencias presentes de acciones vividas en momentos anteriores de la existencia individual, junto con la idealización momentánea del pasado, constituyen los motivos artísticos más recurrentes. En la potenciación de su experiencia interior, de su subjetividad y capacidad de recordación, el individuo tiende a disgregarse del grupo; la fábula dramática deja de ser interpersonal para tornarse *intrapersonal*, y el diálogo cede muchas de sus motivaciones y relevancias a las formas del monólogo y el soliloquio dramáticos. Pensemos en los dramas de Chejov, Ibsen y Strindberg: el lenguaje no sirve para hacer que la acción avance, pues con frecuencia no hay acción, sino simplemente para recordar el pretérito; el lenguaje no se proyecta sobre la dialéctica del presente, pues sólo ilustra o ilumina, desde perspectivas más o menos íntimas y subjetivas, un pasado inasequible y frustrante.

Por su parte, el drama del siglo XX se caracteriza por haber introducido en la concepción del sujeto una fuerte disgregación en la expresión de la conciencia del personaje moderno (desdoblamientos, complejo del doble, duplicidad de la conciencia, expresiones especulares del *ego*, etc.). Se produce una disgregación del yo, una expresión discrecional del personaje teatral; la fábula dramática tiende a recaer en el narrador (teatro épico), y el diálogo, el monólogo y el soliloquio dan lugar a formas de discurso referido, a la vez que se debilitan en favor de sistemas de signos no verbales, expresados frecuentemente en el lenguaje funcional de las acotaciones. En este contexto el teatro de Beckett desempeña un papel muy relevante: los personajes representan la impotencia de la palabra humana, la imposibilidad de la comunica-

ción útil y satisfactoria. El dramaturgo, por su parte, se arropa el privilegio de la expresión verbal, pero solo para expresar la nulidad de toda posible experiencia trascendente, y para reducir las primitivas formas del diálogo teatral, la polifonía y la comunicación interpersonal, a una larga, recurrente y silenciosa acotación, donde una cierta referencialidad indica monológicamente todo cuanto es preciso saber.

El caso de la pieza titulada *Breath* es, en este sentido, de una elocuencia extraordinaria. De existir, el personaje de esta farsa trágica residiría en un mundo en estado de descomposición. Si admitimos que el vagido corresponde a un recién nacido, podría identificarse en la acción un alumbramiento: un nacimiento de muerte, en el que la criatura emite un entrecortado gemido, en lugar del llanto y griterío oxigenantes y necesarios al primer instante de vida. Paralelamente, todo el proceso ha de reproducirse de forma exacta, mecánica, inhumana. Una vez más el lenguaje adquiere la expresión más infértil posible. El personaje y todos sus referentes —nombre propio, diálogo, monólogo, funciones, acciones...— han sido aniquilados. El espacio es el de una inmensa e indeterminada degeneración o descomposición material —la misma materia que al Mefistófeles goetheano tanto le costaba destruir, y que ahora se consume aquí sin la presencia de ninguna fuerza metafísica—. El tiempo perceptible se limita a un tiempo calculado: treinta segundos exactos, mecánicamente cumplidos en cinco períodos; antes o después no se percibe conciencia temporal alguna. El único signo de vida se reduce a una respiración, un aliento incluso, tenso y expresionista. La única realidad legítima es la nada. El nihilismo, omnipotente, devora así los últimos residuos de un concepto de personaje construido durante siglos por la tradición dramática europea.

#### *Breath*

##### Curtain

1. Faint light on stage littered with miscellaneous rubbish. Hold about five seconds.
2. Faint brief cry and immediately inspiration and slow increase of light together reaching maximum together in about ten seconds. Silence and hold about five seconds.
3. Expiration and slow decrease of light together reaching minimum together (light as in 1) in about ten seconds and immediately cry as before. Silence and hold about five seconds.

##### Curtain

RUBBISH. No verticals, all scattered and lying.

CRY. Instant of recorded vagitus. Important that two cries be identical, switching on and off strictly synchronized light and breath.

BREATH. Amplified recording.

MAXIMUM LIGHT. Not bright. If 0 = dark and 10 = bright, light should move from about 3 or 6 and back<sup>162</sup>.

La literatura del siglo XX es en cierto modo una larga paráfrasis de la destrucción del personaje romántico, y por extensión de cualquier forma heroica o mítica de personaje literario. El personaje romántico representaba en la literatura de Occidente el último arquetipo de heroísmo propiamente dicho. Los seres de la literatura posterior al romanticismo sólo encarnarán prototipos anti-heroicos.

Autores como Keats, Shelley, Byron y Blake presentan personajes que, como sus propios autores, son "héroes" de una etapa histórica y de una sociedad específica; son las grandes figuras que en la vida y en la literatura representan los emblemas del desorden, el escándalo, la irreverencia, la heterodoxia, la diferencia individual, el lenguaje del personaje que decide ser diferente y provocador, el discurso perverso, voluptuoso, criminal incluso. Sin embargo, con el mundo que introduce la Revolución Industrial el héroe romántico desaparece. Su existencia no encuentra sentido alguno en esta nueva circunstancia. Sus hazañas resultan opacas, y sus acciones carecen de vigencia en un mundo eclipsado en el tráfigo inmenso de una sociedad cada vez más compleja. Fueron precisamente los narradores del mundo posterior al romanticismo, Dickens, Thackeray, Trollope y George Eliot, en Inglaterra, y Balzac, Flaubert, Maupassant, George Sand, en Francia, quienes se encargaron, siendo los críticos de su tiempo, de dar sepultura al héroe romántico.

<sup>162</sup> Esta pieza teatral de S. Beckett fue estrenada en New York en 1969, con el título de *Breath*, a instancias de Kenneth Tynan, quien había solicitado al dramaturgo una contribución para su revista *Oh! Calcutta!* Sin embargo, el texto original se publicó en la revista *Gambit* (vol. 4, núm. 16, 1970). Estrenada en el *Eden Theatre* de New York, el 16 de junio de 1969, esta obra fue representada posteriormente en Inglaterra, en el *Close Theatre Club* de Glasgow, en octubre del mismo año. Cfr. S. Beckett (1969), *Breath*, en *The Complete Dramatic Works*, London and Boston, Faber and Faber Limited, 1986, pág. 369. De esta "farsa en cinco actos", de treinta segundos de duración, vid. la interesante trad. esp. de C. Oliva y F. Torres Monreal, en su *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 395: "Se alza el telón sobre una oscuridad casi total: unos instantes de negro. De repente, una iluminación muy débil deja ver una especie de descampado cubierto de basuras y desechos diversos. La luz permanece fija durante cinco segundos de silencio. Se oye una breve fracción del vagido de un recién nacido, seguida de una inspiración humana amplificada, que dura diez segundos, durante los cuales la luz va aumentando progresivamente. El máximo de luz coincide con el final de la inspiración. Siguen luego cinco segundos de silencio y de iluminación estable. Se oye después una espiración amplificada que dura diez segundos, durante los cuales la luz va subiendo. El máximo de la luz coincide con el final de la espiración. La iluminación coincide con el final de espiración y es seguida inmediatamente de una fracción de vagido idéntica a la anterior en longitud y volumen. Cinco segundos de silencio y luz fija. La iluminación débil se apaga de súbito. Tras unos instantes de oscuridad absoluta cae el telón".

Tiempo después, en la narrativa de Dostoievski, en *Memorias del subsuelo* concretamente, aparece, acaso por vez primera, el término *antihéroe*, donde el protagonista y narrador dice: "Referir detalladamente cómo ha fracasado uno en su vida, por no saber vivir, reflexionando sin cesar en su subsuelo, que es lo que he hecho yo, no puede ser interesante en modo alguno. Para escribir una novela hace falta un héroe, y yo, como haciéndolo adrede, he reunido aquí todos los rasgos de un antihéroe"<sup>163</sup>. A este personaje antiheroico seguirán otros muchos: los burócratas de ínfima clase en relatos de Gogol, como *El capote* o el *Diario de un loco*; el protagonista de *Oblómov*, en la novela de Iván Goncharov, donde el mundo entero aparece disuelto en la molicie y el sueño; numerosos personajes de A. Chéjov; el protagonista de *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstoi, que trata de luchar ante la muerte con una especie de máscara del triunfador que nunca fue verdaderamente; el prototipo de norteamericano insondable y patético que es el *Bartleby* de Herman Melville; el bravo soldado Schweik, y con él toda la literatura del absurdo, especialmente las obras de Beckett, Ionesco y Genette. Y no hay que olvidar el antihéroe por antonomasia del siglo XX, K., el protagonista de las mejores narraciones de Franz Kafka.

Y no hay que olvidar, no obstante, que acaso el primer antihéroe de la literatura de Occidente lo hallamos en la lectura de la *Odisea*, entre los compañeros de Ulises. Tal es el caso de Elpénor, cuya muerte absurda, en el palacio de Circe, al caerse del alto lecho en el que dormía su borrachera, pone de manifiesto la falta de heroísmo que sensiblemente había manifestado a lo largo de su vida. Así lo confirma el relato de Ulises.

Mas ni de allí pude llevarme indemnes a todos los compañeros. Un tal Elpénor, el más joven de todos, que ni era muy valiente en los combates, ni estaba muy en su juicio, yendo a buscar la frescura después que se cargara de vino, habíase acostado separadamente de sus compañeros en la sagrada mansión de Circe, y al oír el vocerío y estrépito de los camaradas que empezaban a moverse, se levantó de súbito, olvidósele volver atrás a fin de bajar por la escalera, cayó desde el techo, se le rompieron las vértebras del cuello y su alma descendió al Hades (X)<sup>164</sup>.

El nacimiento del antihéroe era, pues, una realidad formalmente disponible para el escritor del siglo XX. Es la hora de la poética de la desmitificación, en la que se basa buena parte de la narrativa de G. Torrente Ballester, y cuya génesis el autor ensayó precisamente en obras dramáticas como *Lope de Aguirre* (1941), *República Barataria* (1942) y *El retorno de Ulises* (1946), o el

<sup>163</sup> Cfr. F. Dostoievski, *Memorias del subsuelo* [1864], Barcelona, Editorial Juventud, 1998, pág. 172.

<sup>164</sup> Cfr. Homero, *Odisea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pág. 226. Edición de Antonio López Eire. Trad. esp. de Luis Segalá.

teatro de Max Frisch, si pensamos en obras como *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (1953). El antihéroe es con frecuencia un pobre diablo —así se había definido Woyzeck, "*ich bin ein armer Teufel*"—, un fracasado por elección propia, habitualmente con ribetes de simpatía, melancolía o tragedia, expresión humana de un personaje que nunca logra incorporarse al ritmo que exige su sociedad y su época. El antihéroe siempre ofrece la imagen propia de su universo personal; es la última expresión canónica del personaje nihilista, en la experiencia trágica y en la experiencia cómica. En sus orígenes, sin duda, está Celestina.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes* [1554], Madrid, Cátedra, 1992. Ed. de F. Rico.
- BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986.
- BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers. Comédie* [1963]. *Va-et-vient* [1965]. *Cascando* [1963]. *Paroles et musique* [1962]. *Dis Joe* [1965], *Acte sans paroles I* [1956]. *Acte sans paroles II* [1959], *Film* [1963], *Souffle* [1969], Paris, Minuit, 1972.
- BÜCHNER, Georg, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, en Werner R. Lehmann (ed.), Hamburg, 1967 (2 vols.) En esta edición se basan las ediciones posteriores de las obras de Büchner llevadas a cabo por Carl Hanser (*Münchener Ausgabe*, München Viena, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980; reeds. en 1988 y 1999, a cargo de Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm y Edda Ziegler).
- CERVANTES, Miguel de, *La gran sultana. El laberinto de amor* [1615], Madrid, Alianza Editorial, 1998. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, en *Obra completa* de Miguel de Cervantes, vol. XV.
- CERVANTES, Miguel de, *La Numancia* [¿1585?], Madrid, Alianza Editorial, 1996. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, en *Obra completa* de Miguel de Cervantes, vol. III.
- CHAUCER, Geoffrey, *The Canterbury Tales* en *Complete Works*, London, Oxford University Press, 1980. Ed. de Walter W. Skeat.
- DOSTOIEVSKI, Fedor, *Memorias del subsuelo* [1864], Barcelona, Editorial Juventud, 1998. Trad. esp. de Mariano Orta Manzano.
- FRISCH, Max, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* [1953], Frankfurt, Suhrkamp, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust* [1808-1832], en *Goethes Werke Band III. Dramatische Dichtungen I*, München, Verlag C.H. Beck, 1996. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz.
- LUCRECIO CARO, T., *De rerum natura / De la naturaleza*, Barcelona, Bosh, 1985. Edición bilingüe, con introducción y notas de Eduard Valentí Fiol, revisadas por José Ignacio Ciruelo Borge.
- MARLOWE, Christopher, *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* [1616], London, Ch. Marklin. Ed. de Fredson Bowers, *The Complete Works of Christopher Marlowe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973 (2 vols.)

- MENANDRO, *Comedias*, Madrid, Gredos, 1986. Introducción, traducción y notas de Pedro Bádenas de la Peña.
- MOLIÈRE, *Don Juan* [1665], *Le Misanthrope* [1666], en *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971 (2 vols.) Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton.
- PONTE, Lorenzo da [1787], *Libretto de Don Giovanni* de W. A. Mozart, Hamburg, Deutsche Grammophon GmbH, 1992.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina* [1499], Madrid, Cátedra, 1997. Ed. de Dorothy S. Severin.
- SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor* [1492], Barcelona, Crítica, 1995. Edición de Carmen Parrilla. Estudio preliminar de Alan Deyermond.
- SÉNECA, *Las Troyanas*, en *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1987, vol. I, pág. 207 (1.ª ed., 1.ª reimpr.). Traducción, introducción y notas por Jesús Luque Moreno.
- SHAKESPEARE, William, *King Lear* [1608], *Timon of Athens* [1608], en *The Complete Works*, Oxford, The Oxford University Press, 1994. General Editors, Stanley Wells and Gary Taylor.
- TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla* [1630], en *Obras dramáticas completas* (3 vols.), Madrid, Aguilar, 1962, 2 (635-694). Ed. de Blanca de los Ríos.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Don Juan* [1963], Barcelona, Destino. Reed. Madrid, Alianza, 1998.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro*, 1: *El viaje del joven Tobías (Milagro representable en siete coloquios)* [1938], *El casamiento engañoso. (Auto sacramental)* [1939], *Lope de Aguirre. (Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas)* [1941]. *Teatro*, 2: *República Barataria. (Teomaquia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros)* [1942], *El retorno de Ulises. (Comedia)* [1946], *Atardecer de Longwood* [1950], Barcelona, Destino, 1982.
- TURGUIÉNIEV, Iván (1862), *Padres e hijos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990. Introducción y notas de Juan Eduardo Zúñiga. Trad. esp. de Víctor Andresco.
- ZORRILLA Y MORAL, José, *Don Juan Tenorio* [1844], Barcelona, Crítica, 1993. Edición de Luis Fernández Cifuentes. Estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz.

## BIBLIOGRAFÍA METODOLÓGICA

- ABRAMS, Fred (1972-1973), "The Name 'Celestina': Why Did Fernando de Rojas Choose It?", *Romance Notes*, 14 (165-167).
- ALDRIDGE, A. O. (1983), "The Universal in Literature", *Neohelicon*, 10 (9-31).
- ARENDT, Dieter (ed.) (1972), *Der poetische Nihilismus in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (2 vols.)
- ARISTÓTELES (1992), *Poética*, Madrid, Gredos (1.ª ed., 2.ª reimpr.) Edición trilingüe de V. García Yebra.
- ARNAU, Hilari (et al.) (1990), *Qué es el nihilismo*, Barcelona, PPU.
- AUBRUN, Charles V. (1957), "Le Don Juan de Tirso de Molina. Essai d'interprétation", *Bulletin Hispanique*, 59 (26-61).
- AUERBACH, Erich (1942), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, A. Francke AG Verlag. [La segunda edición en alemán, de 1949, incorpora un capítulo dedicado al *Quijote*, sobre el encantamiento de Dulcinea]. Trad.

- esp. de I. Villanueva y E. Imaz, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1950; reed. 1987.
- AUERBACH, Erich (1952), "Philologie der Weltliteratur", *Weltliteratur Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Berna, Francke AG Verlag (39-50).
- BAJTÍN, Mijail (1965), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970. Trad. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Seix-Barral, 1974; también en Madrid, Alianza, 1987. [Obra escrita originalmente en ruso en 1940].
- BALAKIAN, Anne (1962), "Influence and Literary Fortune", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 11 (24-31).
- BALDENSPENGER, F. (1921), "Littérature comparée: le mot et la chose", *Revue de Littérature Comparée*, 1 (5-29).
- BARÓN PALMA, Emilio (1976), "Pármeno: la liberación del ser auténtico. El antihéroe", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 106 (383-400).
- BARTHES, Roland (1968), "La mort de l'auteur", *Le bruissement de la langue*, Du Seuil, Paris, 1984 (61-67). Trad. esp. de C. Fernández Medrano: "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987 (65-71).
- BATAILLON, Marcel (1961), "La Célestine" *selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier.
- BEIDLER, Peter G. (ed.) (1996), *The Wife of Bath* de G. Chaucer, Boston New York, Bedford Books, Case Studies in Contemporary Criticism.
- BENDER, H. y MELZER, U. (1958), "Zur Geschichte des Begriffes «Weltliteratur»", *Saeculum*, 9 (113-123).
- BERGSON, Henri (1899), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, F. Alcan; reed. Paris, PUF, 1993.
- BONILLA SAN MARTÍN, Adolfo (1906), "Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina", *Revue Hispanique*, 15 (372-386).
- BORK, Claudia (1992), *Femme Fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*, Hamburg, Bockel.
- BROWN, Jane K. (1986), *Goethe's Faust: The German Tragedy*, Ithaca, Cornell University Press.
- BRUNEL, Pierre (ed.) (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Mónaco, Editions du Rocher.
- BRUNEL, Pierre (ed.) (1999), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont.
- BRUNEL, Pierre, PICHOS, Cl., y ROUSSEAU, A. M. (1983), *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin Editeur. Versión actualizada de la primera edición de Cl. Pichois y A. M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, Colin, 1967. Trad. esp. de la ed. de 1967 por Germán Colón Doménech: *Literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- CANET, José Luis (1997), "La Celestina y el mundo intelectual de su época", en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de Celestina. Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia (43-60).
- CANET, José Luis (1999), "La filosofía moral y *La Celestina*", *Ínsula*, 633 (22-24).
- CASA, Frank P. (1968), "Pleberio's Lament for Melibea", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84 (20-29).
- CASALDUERO, Joaquín (1975) *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

- CASTRO GUIASOLA, F. (1924), "Observaciones sobre las fuentes literarias de 'La Celestina'", Madrid, *Revista de Filología Española*, anejo V; 1973<sup>2</sup>.
- CASTRO, Américo (1965), "La Celestina" como contienda literaria. (Castas y casticismos), Madrid, *Revista de Occidente*.
- CODINA, Mónica (et. al.) (1997), *El sigilo de la memoria : tradición y nihilismo en la narrativa de Dostoievski*, Navarra, EUNSA.
- CRITCHLEY, Simon (1997), *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, London, Routledge.
- CURTJUS, Ernst Robert (1962), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna, Francke. Trad. esp.: *Ensayos críticos sobre literatura europea*, Barcelona, Seix-Barral, 1972.
- DAVENPORT, W. A. (1998), *Chaucer and His English Contemporaries*, Mendham, Suffolk, Aardvark Editorial.
- DEYERMOND, Alan (1961), *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, London, OUP; Westport, Conn., Greenwood Press, 1975<sup>2</sup>.
- DEYERMOND, Alan (1977), "Hilado - Cordón - Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*", *Celestinesca*, 1, 1 (6-12).
- DEYERMOND, Alan (1999), "Motivación sencilla y motivación doble en *La Celestina*", *Ínsula*, 633 (13-15).
- DUNN, Peter (1976), "Pleberios' World", *Publications of the Modern Language Association*, 91 (406-419).
- ECKERMANN, Johann Peter (1836), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, en Christoph Michel (ed.), con la colaboración de Hans Grüters, *Sämtliche Werke von Johann Wolfgang Goethe*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1999, vol. 12. Trad. esp. de Rafael Cansinos Asséns en J. W. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, en *Obras completas*, México, Aguilar, 1991, vol. 3.
- ELIOT, T. S. (1932), *Selected Essays, 1917-1932*, London, Faber and Faber (1948<sup>2</sup>, 1951<sup>3</sup>). También editado en New York, Harcourt Brace, 1938.
- EPSTEIN, Isidore (1966<sup>4</sup>), *Judaism*, Baltimore, Penguin Books.
- EPIEMBLE, R. (1966), "Faut-il réviser la notion de Weltliteratur?", en F. Jost (ed.), *Proceeding of the IVth Congress of the International Comparative Literature Association / Actes...*, The Hague, Mouton, 1 (5-16). Trad. esp. de R. Yahni: "¿Hay que revisar la noción de Weltliteratur?", *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus, 1977 (11-26).
- FARINELLI, A. (1925), *Petrarca, Manzoni, Leopardi. Il sogno di una letteratura mondiale*, Torino, Olivero.
- FERRATER MORA, José (1979), *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERRATER MORA, José (1999), *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Madrid, Alianza Editorial. Compilado por Priscilla Cohn.
- FERRECCIO PODESTÁ, Mario (1965), "La formación del texto de *La Celestina*", *Anales de la Universidad de Chile*, 123, 136 (89-122).
- FINCH, P.S. (1982), "The Uses of the Aside in *Celestina*", *Celestinesca*, 6, 2 (19-24).
- FLIGHTNER, James A. (1964), "Pleberio", *Hispania*, 47 (79-81).
- FOKKEMA, D. W. (1989), "Questions épitémologiques", en M. Angenot et al. (eds.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, PUF (325-351). Trad. esp. de I. Vericat Núñez: "Cuestiones epistemológicas", en M. Angenot et al. (eds.), *Teoría literaria*, Madrid, Siglo XXI, 1993 (376-407).

- FORSSMAN, Knut y JANÉ, Jordi (1992), "Introducción" a *Obras completas de Georg Büchner*, Madrid, Editorial Trotta (9-40).
- FRAKER, Charles (1966), "The Importance of Pleberio's Soliloquy", *Romanische Forschungen*, 78 (515-529).
- FRENZEL, Elisabeth (1976), *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1999. [La primera versión de esta obra data de 1962]. Trad. esp.: *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980. Reimpr. en 1994.
- FREUD, Sigmund (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Wien-Leipzig, Deuticke. Trad. esp. de Luis López-Ballesteros y de Torres: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981<sup>4</sup> (3 vols.) Ordenación y revisión de los textos de Jacobo Numhauser Tognola.
- GADAMER, Hans Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1965<sup>2</sup>. Trad. esp. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984.
- GENDARME DE BÉVOTTE, Georges (1906), *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Paris. Reed. en Genf, Slatkine, 1970.
- GERLI, E. Michael (1976), "Pleberio's Lament and Two Literary Topoi: Expositor and Planctus", *Romanische Forschungen*, 88 (67-74).
- GILMAN, Stephen (1956), *The Art of "La Celestina"*, Madison, University of Wisconsin Press; Greenwood Press, 1976<sup>2</sup>. Trad. esp. de Margit Frenk Alatorre: *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974<sup>2</sup>.
- GILMAN, Stephen (1972), *The Spain of Fernando de Rojas: the Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"*, Princeton, Princeton University Press. Trad. esp.: *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de "La Celestina"*, Madrid, Taurus, 1978.
- GILLESPIE, Michael Allen (1996), *Nihilism before Nietzsche*, Chicago, University of Chicago Press.
- GREEN, Otis H. (1946), "On Rojas' Description of Melibea", *Hispanic Review*, 14 (254-256).
- GREEN, Otis H. (1947), "The Celestina and the Inquisition", *Hispanic Review*, 15 (211-216).
- GREEN, Otis H. (1963-1966), *Spain and the Western Tradition: the Castilian Mind in Literature from 'El Cid to Calderón'*, Madison, University of Wisconsin Press (4 vols.) Trad. esp.: *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969.
- GREEN, Otis H. (1965), "Did the 'World' 'Create' Pleberio?", *Romanische Forschungen*, 77 (108-110).
- GUILLÉN, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Grijalbo.
- GULSTAD, Daniel E. (1978-1979), "Melibea's Demise: the Death of Courtly Love", *La Corónica*, 7 (71-80).
- GURZA, Esperanza (1977), *Lectura existencialista de 'La Celestina'*, Madrid, Gredos.
- HANKISS, J. (1938), "Littérature Universelle?", *Helicon*, 1 (156-171).
- HEIDEGGER, Martin (1956), *Zur Seinsfrage*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1977<sup>4</sup>. Trad. esp. de José Luis Molinuevo: *Acerca del nihilismo: sobre la línea. Hacia la pregunta del ser*, Barcelona, Paidós, 1994.

- HEIDEGGER, Martin (1957), *Identität und Differenz*, Pfullingen, Günther Neske. Trad. esp. de A. Leyte y H. Cortés: *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- HEUGAS, Pierre (1969), "Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée", *Bulletin Hispanique*, 42 (5-30).
- HEUGAS, Pierre (1973), "*La Celestine*" et sa descendance directe, Bourdeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américains.
- HIRSCH, E. D. Jr. (1972), "Three Dimensions of Hermeneutics", *New Literary History*, 3 (245-261). Trad. esp. de Félix Rodríguez Rodríguez: "Tres dimensiones de la hermenéutica", en J. Domínguez Caparrós (ed.), *Hermenéutica*, Madrid, Arco-Libros, 1997 (137-158).
- HOOK, David (1978), "«¿Para quién edificué torres?»: a Footnote to Pleberio's Lament", *Forum for Modern Language Studies*, 14 (25-31).
- HOOK, David (1982), "*Fons curarum, fluvius lachrymarum*: Three Variations Upon a Petrarchan Theme (Christine de Pisan, Fernando de Rojas and Fray Luis de Granada)", *Celestinesca*, 6, 1 (1-7).
- HOPENHAYN, Martin (1997), *Después del nihilismo: de Nietzsche a Foucault*, Madrid, Editorial A. B. Española.
- IGLESIAS, Luis (1986), "Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro", *Gonzalo Torrente Ballester: la literatura como placer*, en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 66-67 (61-66). Volumen monográfico coordinado por Isabel Criado.
- JASPERS, Karl (1948), *Über das Tragische. Die Sprache en Von der Wahrheit. Philosophische Logik*, München-Zürich, Erster Band, 1991. Trad. esp. de J. L. del Barco: *Lo trágico. El lenguaje*, Málaga, Ágora, 1995.
- JAUSS, Hans Robert (1977), *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, München, Fink. Trad. esp. de J. Siles y E. M. Fernández Palacios: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- JENS, Walter (1988), *Nationalliteratur und Weltliteratur, von Goethe aus gesehen*, München, Kindler.
- JOST, François (1974), *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis, Bobs Merrill.
- KAISER, Gerhard R. (1980), *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KOFMAN, Sarah y MASSON, Jean-Yves (1991), *Don Juan ou le refus de la dette*, Paris, Gallée.
- KRYSINSKI, Wladimir (1997), "Venturas y desventuras de la literatura universal", *Revista de Occidente*, 197 (9-28).
- LANGBAUM, Robert (1957), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Harmondsworth, Penguin University Books, 1974. Trad. esp. de J. Jiménez Heffernan: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996.
- LAW, J. R. (1983), "Calisto as the Antithesis of the 15th Century Nobleza", en G. Paolini (ed.), *La Chispa '83: Selected Proceedings*, Tulane, Tulane University Press (153-158).
- LESSING, Gotthold Ephraim (1766), *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie... mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der Alten Kunstgeschichte*, Berlin, C.F. Voss; reed. en Stuttgart, Reclam, 1998. Trad. esp. de E. Barjau: *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1977.

- LESSING, Gotthold Ephraim (1767-1769), *Hamburgische Dramaturgie*, en Karl Lachmann (ed.), *Sämtliche Schriften*, 9-10, Stuttgart, 1893; reed. en Stuttgart, Reclam, 1998.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1970<sup>2</sup>.
- LÓPEZ MORALES, Umberto (ed.) (1976), *La Celestina*, Madrid, Cupsa; con introducción de Juan Alcina Franch, en Barcelona, Planeta, 1980<sup>2</sup>.
- MAESTRO, J. G. (1998), "El personaje teatral en la teoría literaria moderna", en Jesús G. Maestro (ed.), *El personaje teatral*, en *Theatralia*, 2, Actas del II Congreso Internacional de Teoría del Teatro, Vigo, Universidad de Vigo (17-56).
- MAESTRO, J. G. (2000) *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert.
- MAESTRO, J. G. (ed.) (2000a), *Tragedia, comedia y canon*, Vigo, Universidad de Vigo.
- MAGRIS, Claudio (1993), *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Ediciones Península.
- MANDEL, Oscar (ed.) (1963), *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln, Nebraska University Press.
- MARCIALES, Miguel (ed.) (1985), *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana, University of Illinois Press, Illinois Medieval Monographs (2 vols.) Ed. al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow.
- MARINO, Adrián (1975), "Où situer la littérature universelle", *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, 3 (64-81).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1982), "Nueva visión de la leyenda de Don Juan", en K. H. Körner y D. Briesemeister (eds.), *Aururum Saeculum Hispanicum... Festschrift für Hans Flasche*, Wiesbaden, Steiner (203-216).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1987), "La Celestina as Hispano-Semitic Anthropology", *Revue de Littérature Comparée*, 4 (425-453).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1994), "Nascer e morir como bestas (Criptojudasismo y criptoaverroísmo)", en F. Díaz Esteban (ed.), *Los judaizantes en Europa*, Madrid, Letrúmero (273-293).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1996), *Orígenes y elaboración de "El burlador de Sevilla"*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1997), "El caso del averroísmo popular español. (Hacia *La Celestina*)", en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de 'La Celestina'. Aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad de Valencia (121-132).
- MARSILLACH, Adolfo (1992), "Nuestro Cervantes", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (201-202).
- MATZAT, Wolfgang (1986), "Die ausweglose Komödie. Ehrenkodex und Situationskomik in Calderóns *comedia de capa y espada*", *Romanische Forschungen*, 98 (58-80).
- MCPHEETERS, D. W. (1954), "The Element of Fatality in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*", *Symposium*, 8 (331-335).
- MEDICUS, F. (1930), "Das Probleme einer vergleichenden Geschichte der Kunst", en E. Ermatinger (ed.), *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag. Trad. esp. de C. Silva: "El problema de una historia comparada de las artes", *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE, 1946 (195-250) (1.ª reimpr. en España, 1984).

- MERIAN-GENAST, E. W. (1927), "Voltaire's *Essai sur la poésie épique* und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur", *Romanische Forschungen*, 40 (1-226).
- MICHALSKI, Andre Stanislaw (1964), *Description in Mediaeval Spanish Poetry*, Princeton, Princeton University Press.
- MILCH, W. (1949), "Schriftenreihe der Europäischen Akademie", *Europäische Literaturgeschichte, ein Arbeitsprogramm*, 4, Wiesbaden, UNA.
- MINER, E. (1989), "Études comparées interculturelles", en M. Angenot et al. (eds.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, PUF (161-179).
- MOLHO, Maurice (1995), *Mythologiques. Don Juan - la vie est un songe*, Paris, José Corti.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1973), "Sobre el diálogo y sus funciones literarias", *Hispanic Review*, 41 (275-284).
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix (1999), *Mythos Don Juan*, Leipzig, Reclam Leipzig.
- NAGY, P. (1983), "National Literature. World Literature. Comparative Literature", *Neohelicon*, 10 (97-106).
- NEUSCHÄFER, Hans Jörg, *La ética del Quijote*, Madrid, Gredos, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich (1882), *Die fröhliche Wissenschaft [1887<sup>2</sup>]*, en *Sämtliche Werke*, III, München-Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag-Gruyter, 1988. Trad. esp.: *El Gay saber*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986. Ed. de Luis Jiménez Moreno.
- NIETZSCHE, Friedrich (1901), *Der Wille zur Macht*, en Giorgio Colli y Mazzino Montinari (eds.), *Nietzsche Werke. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889*, Berlin New York, Walter de Gruyter, 1972, tomo 8, volumen 3. Trad. esp. de Anibal Froufe: *La voluntad de poderío*, Madrid, EDAF, 1997. Prólogo de Dolores Castrillo Mirat.
- ORTIZ-OSÉS, A. (1986), *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica moderna*, Barcelona, Anthropos.
- PENNEY, Clara Louisa (1954), *The book Called "Celestina" in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1999), "Descendencia teatral de *La Celestina*", *Ínsula*, 633 (24-25).
- PETRICONI, H. (1953), *Die verführte Unschuld*, Hamburg, Gruyter.
- PHILLIPS, Katherine K. (1974), "Ironic Foreshadowing in *La Celestina*", *Kentucky Romance Quarterly*, 21 (469-482).
- PICHOIS, Cl. y ROUSSEAU, A. M. (1967): vid. BRUNEL, Pierre (1983).
- PIZZARI, Serafino (1986), *Le mythe de Don Juan et la comédie de Molière*, Paris, Nizet.
- PRAZ, M. (1930), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni. Trad. esp. de J. Cruz: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila, 1969.
- RANK, Jerry R. (1980-1981), "The Use of Dios and the Concept of God in *La Celestina*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (75-91).
- REICHENBERGER, Kurt (2000), "Hamlet, Don Juan, Faust und das Beharrungsvermögen", en Martine Guille y Reinhard Kiesler (eds.), *Romania una et diversa. Philologische Studien für Theodor Berchem zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (839-845).
- REMAK, Henry H. (1980), *Der Weg zur Weltliteratur*, Potsdam, Theodor Fontane Archiv d. Dt. Staatsbibliothek.
- REVEL, Jean François (1988), *Le connaissance inutile*, Paris, Editions Grasset and Fasquelle. Trad. esp. de J. Bochaca, *El conocimiento inútil*, Barcelona, Planeta, 1989.

- RICO, Francisco (1975), "Brujería y literatura", *Brujología: Ponencias y comunicaciones del I Congreso Español de Brujología*, Madrid, Seminarios y Ediciones (97-117).
- RICO, Francisco (1988), *Problemas del 'Lazarillo'*, Madrid, Cátedra.
- RIPOLL, Carlos (1969), "El planto de Pleberio: aproximación estilística", *"La Celestina" a través del decálogo y otras notas sobre la literatura de la Edad de Oro*, New York, Las Américas (167-187).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1967), "Komos, Komoidía, Tragoidía. Sobre los orígenes del teatro", *Emerita*, 35 (249-294).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1972), *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza, 1983<sup>2</sup>.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1999), *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1999), "Luces y sombras en *La Celestina*", *Ínsula*, 633 (11-13).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (ed.) (1996), *La Celestina* de Fernando de Rojas, Madrid, Akal.
- ROMERO SARRACHAGA, Federico (1959), *Salamanca, teatro de "La Celestina", con algunos apuntes sobre la identidad de sus autores*, Madrid, Escélicer.
- RÜDIGER, H. (1972), "Literatur und Weltliteratur in der modernen Komparatistik", en A. Schäfer (ed.), *Weltliteratur und Volksliteratur*, München, Beck (36-54).
- RUSSELL, P.E. (1963), "La magia como tema integral de *La Celestina*", *Studia Philologica Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 3 (337-354). Reed. en *Temas de "La Celestina" y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978 (241-276).
- SARTRE, Jean Paul (1943), *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard. Trad. esp. de Juan Volmar: *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, en *Obras completas*, III, Barcelona, Altaya, 1993.
- SCHÄFER, A. (ed.) (1972), *Weltliteratur und Volksliteratur*, München, Beck.
- SCHMELING, Manfred (ed.) (1995), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1819), *Die Welt als Wille und Vorstellung*, en *Sämtliche Werke*, I, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. Trad. esp.: *El mundo como voluntad y como representación*, Barcelona, Orbis, 1985 (2 vols).
- SCHRIMPF, H. J. (1968), *Goethes Begriff der Weltliteratur*, Stuttgart, Metzler.
- SCHRÖDER, Theodor (1912), *Die dramatische Bearbeitungen der Don Juan-Sage in Spanien, Italien und Frankreich bis auf Molière einschließlich*, Halle a. d. S., Max Niemeyer. Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie, XXXVI.
- SCHWEIKLE, Günther (ed.) (1984), *Stichwörter zur Weltliteratur*, Stuttgart, Metzler.
- SEGRE, Cesare (1975), "La función del lenguaje en el *Acte sans paroles* de Samuel Beckett", en J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta (193-216).
- SEVERIN, Dorothy S. (1978-1979), "Humour in *La Celestina*", *Romance Philology*, 32 (274-291).
- SEVERIN, Dorothy S. (1995), *Witchcraft in "Celestina"*, London, Queen Mary and Westfield, 1997<sup>2</sup>.
- SEVERIN, Dorothy S. (1997): vid. ROJAS, Fernando de.
- SEVERIN, Dorothy S. (1999), "Pármeno, Lazarillo y las novelas ejemplares", *Ínsula*, 633 (26).
- SEVERINO, Emanuele (1991), *Esencia del nihilismo*, Madrid, Taurus Ediciones.

- SHIPLEY, George A. (1985), "Authority and Experience in *La Celestina*", *Bulletin of Hispanic Society*, 62 (95-111).
- SLETSJÖE, Leif (1962), "Sobre el tópico de los ojos verdes", en *Strenae: estudios de filología e historia dedicados al profesor Manuel García Blanco*, Salamanca, Universidad de Salamanca (445-449).
- SNOW, Joseph T. (1999), "Alisa, Melibea, Celestina y la magia", *Ínsula*, 633 (15-18).
- STEINER, George (1961), *The Death of Tragedy*, New York, Knopf. Reeditado en Oxford University Press, 1981. Trad. esp. de E. L. Revol: *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Avila, 1991.
- STEINER, George (1996), *No Passion Spent*, London, Faber and Faber. Trad. esp. de M. Gutiérrez y E. Castejón: "¿Qué es literatura comparada?" [1994], *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, Madrid, Siruela, 1997 (121-146).
- STEINER, George (1999), "¿El ocaso de las humanidades?", *Revista de Occidente*, 223 (132-158).
- STRICH, Fritz (1946), *Goethe und die Weltliteratur*, Bern, Francke AG Verlag, 1957<sup>2</sup>.
- SZONDI, Peter (1956), *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. esp.: *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino, 1994.
- TIEGHEM, Paul van (1931), *La littérature comparée*, Paris, Colin, 1951.
- TIETZ, Manfred (1998), "Tirso de Molina und Andrés de Claramonte: zur Debatte um den Schöpfer des Don Juan-Mythos und den wahren Autor des *Burlador de Sevilla*", en Hans-Jürgen Diller, Uwe Ketelsen y Hans Ulrich Seeber (eds.), *Gewalt im Drama und auf der Bühne. Festschrift für Günther Ahrends zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Gunter Narr (189-206).
- TIETZ, Manfred (1999), "Die Debatte um die 'moralische Zulässigkeit des Theaters' im spanischen 17. Jahrhundert und ihre Folgen", en S. Große y A. Schönberger (eds.), *Culce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlin, Domus Editora Europaea (705-732).
- TINIANOV, Iuri (1924), *Problema stixotvornogo jazyka*, Leningrado. Trad. esp. A. L. Poljak: *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1981), "Currículum en cierto modo", *Triunfo*, 8 (39-47). Reed. en "Gonzalo Torrente Ballester: la literatura como placer", en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 66-67 (22-28). Volumen monográfico coordinado por Isabel Criado.
- VAJDA, G. M. (1985), "Goethe's Understanding of European Literature", en A. Balakian (ed.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, New York and London, Gaarland Publishing Inc (513-516).
- VAREY, John E. (1977), "Social Criticism in *El burlador de Sevilla*", *Theatre Research International*, 2 (197-221).
- VIAN HERRERO, Ana (1990), "El pensamiento trágico en *Celestina*, instrumento de lid o contienda", *Celestinesca*, 14, 2 (41-91).
- VOSSLER, Karl (1928), "Nationalliteratur und Weltliteratur", *Zeitwende*, 4, 1 (193-204).
- WARDROPPER, Bruce W. (1964), "Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition", *Modern Language Notes*, 79 (140-152).
- WATT, Ian (1996), *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press. Trad. esp. de Miguel Martínez Lage: *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1999.
- WEINSTEIN, Leo (1959), *The Metamorphoses of Don Juan*, New York, AMS, 1967<sup>2</sup>.

- WELLEK, Rene (1953), "The Concept of Comparative Literature", *Yearbook of Comparative Literature*, 2 (1-5).
- WELLEK, Rene y WARREN, Austin (1948), *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace, 1956. Trad. esp. J. M. Jimeno Capela: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985.
- WERTHEIMER, Jürgen (1999), *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*, München, C.H. Beck.
- WITTMANN, Brigitte (ed.) (1976), *Don Juan. Darstellung und Deutung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- YARKHO, B. I. (1978), "Methodology for a Precise Science of Literature", *Russian Poetics in Translation*, 4 (52-70).

