

*José Ricardo Morales*

# MÍMESIS DRAMÁTICA



  
Colección  
FUERA DE SERIE

BIBLIOTECA NACIONAL



0064741

EDITORIAL UNIVERSITARIA

**primer acto**

# MÍMESIS DRAMÁTICA

# MÍMESIS DRAMÁTICA

La obra, el personaje, el autor,  
el tiempo y el espacio



Colección  
FUERA DE SERIE

© 1992, JOSÉ RICARDO MORALES  
Inscripción N° 81.236. Santiago de Chile  
Derechos de edición reservados por  
© Editorial Universitaria, S.A.  
María Luisa Santander: 0447. Fax: 56-2-2099455  
Santiago de Chile

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, transmitida  
o almacenada, sea por procedimientos mecánicos, ópticos  
o químicos, incluidas las fotocopias, sin permiso  
escrito de editor

ISBN 956-11-0794-4  
Código interno: 009961-9

Textos compuesto con matrices Linotron Baskerville 10/12

Se terminó de imprimir esta  
PRIMERA EDICIÓN  
en los talleres de Editorial Universitaria  
San Francisco 454, Santiago de Chile  
en el mes julio de de 1992

CUBIERTA  
Copa calcidia de figuras negras  
*Museo Arqueológico Nacional Madrid*

LA EDITORIAL UNIVERSITARIA (CHILE)  
Y LA REVISTA PRIMER ACTO, AUSPICIADA POR  
EL MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA, EFECTUARON ESTA COEDICIÓN



IMPRESO EN CHILE/ PRINTED IN CHILE



# ÍNDICE

<i>Prólogo</i>	9
LA OBRA	13
De la tragedia: un mito de enlace y desenlace	15
La <i>mimesis</i>	15
El mito	18
El mito como tejido	20
La tragedia compleja	22
Los personajes	24
El conocimiento trágico	26
El saber patético	28
La resolución del conflicto	29
La catarsis	31
Reminiscencias románicas en las farsas francesas del gótico	37
EL PERSONAJE	47
¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?	49
La Celestina <i>in nuce</i>	58
Un precedente mítico de Don Juan	67
¿Qué urde Pedro de Urdemalas? (Cervantes, la picaresca y el teatro)	78
Autoridad y autoría	78
El autor ante su obra	79
La vida y la novela. Los pícaros en el arte	81
La picaresca en el barroco	84
¿Qué urde Pedro de Urdemalas?	88
¿Qué urde Miguel de Cervantes?	92
EL AUTOR	95
Goethe y su teatro. (Sobre la condición del dramaturgo)	97
Don Miguel de Unamuno, persona dramática	117
La tragedia en el teatro de Federico García Lorca	129
EL INTÉRPRETE	139
Margarita Xirgu en el destierro	140
<i>Noticia de los textos incluidos en esta edición</i>	155
<i>Obras de José Ricardo Morales</i>	157

## Prólogo

Un ensayo suele ser el resultado de las perplejidades producidas por determinado tema, al que le dimos muchas vueltas, asediándolo. Sin embargo, pese al trabajo efectuado, la certeza obtenida suele ser muy escasa, pues aunque la obra se encuentre definida, nunca podemos darla por definitiva. Al fin y al cabo, puesto que "ensayo" significó en sus orígenes 'examinar' o 'pesar' cualquier asunto, dicho examen cabe aplicarlo también a sus ideas, sometiénolas a nuevas perplejidades que acabarán dejándolo abierto, irresoluto. De este modo, en el campo del ensayo, a diferencia del título de Lope, *Lo cierto por lo dudoso*, suele invertirse la relación habida entre ambos términos, convirtiéndose en dudoso cuanto dábamos por cierto.

Por cierto que tales vacilaciones se acrecientan cuando abordamos un tema tan evasivo como el de la *mímesis*\*, pues la entidad de ella radica, supuestamente, en carecer de entidad. O también, si se prefiere, tal vez su entidad consista en no tener consistencia, debido a que la *mímesis* implica la posibilidad de ser o de parecer ser "otra cosa" muy distinta de la que nos ofrece.

Desde luego que la capacidad mimética de vincular entre sí dos entidades distintas, dándoles un aspecto semejante, produce incertidumbre e inclusive da origen a modos de pensar basados en la duda, ya que poner en duda expresa literalmente, poner "en doble" aquello que deseamos comprobar. Aún más, sobre dicha capacidad analógica se funda habitualmente el concepto de *mímesis*, aunque malentendiéndola, porque la reduce así a ser sólo "imitación", sin darse la debida cuenta de que el rasgo referido —el de su aparecer como un "parecer ser"— no es más que uno entre los varios que le pertenecen.

Resulta perfectamente aceptable que un término reduplicativo, como lo es el de *mi-me-sis*, evidencie en su estructura la relación "de uno a otro" —esto se parece a aquello—, sin embargo, no por eso ha de omitirse que mediante la forma doble del vocablo, además de lo alusivo y representativo que hay en ella, *la mímesis denota determinada posibilidad sustitutiva, en la que figura "lo uno por lo otro", esto por aquello*. Aunque eso no es todo. Puesto que el verbo griego *mímesisthai* tiene determinada condición frecuentativa —como la que pertenece a *imitari*, en latín—, con ella se manifiesta otro aspecto de la *mímesis*: *su aptitud*

\* En el texto se emplea la palabra *mímesis* con letra cursiva y su primera sílaba acentuada, para diferenciarla de la 'mimesis', que el Diccionario de la Lengua, de la Real Academia Española, define como "imitación que se hace de una persona, repitiendo lo que ha dicho, y remedándola en el modo de hablar y en gestos y ademanes, ordinariamente con el fin de burlarse de ella". Mediante la forma griega del vocablo podemos referirnos a diversas modalidades miméticas que el citado Diccionario no considera, ajenas por completo a la caricaturización de una persona.

para repetir indefinidamente "lo mismo", con las descomunales consecuencias que actualmente ocasiona. Así que la mismidad de la *mimesis* —o la mismísima *mimesis*, si se quiere— implica en todos sus aspectos *determinada referencia a "otra cosa"*, tendiendo a remedarla o parecersele, tanto como a sustituirla o reemplazarla, e incluso a multiplicarla o repetirla. Con estas modalidades difiere la *mimesis* de lo proteico, dado que el cambio efectuado en éste es íntegro y absoluto, en vez de ser aparente, así que no tiene por qué aludir o remitir siempre a formas y modelos conocidos de antemano, como sucede con la *mimesis*.

Estimo que uno de los vacíos más notorios en el pensamiento actual consiste en la carencia de una reflexión sistemática sobre los aspectos de la *mimesis* aquí esbozados, atribuidos con frecuencia a la técnica que los potencia y exalta, aunque difieren de ella en que ésta lleva consigo distintas posibilidades de producción o intervención sobre el contorno, mientras que con la *mimesis* se formaliza o re-produce lo que sea, a partir del "juego" que literalmente implica "lo ilusorio", según su capacidad de eludir todo aquello a que alude.

En otras ocasiones intenté dar sentido al campo de la *mimesis*, deslindándolo del perteneciente a la técnica, de modo que puedo liberarme de efectuarlo aquí circunstanciadamente. Bastará tener en cuenta que si hay determinada afinidad entre la técnica y la *mimesis* se debe a la condición mediata del hombre, sobre la que se fundan ambas, pues "por medio" de la técnica logra instalarse y dominar el mundo, así como "por medio" de la *mimesis* puede representarlo y entenderlo. De este modo, la sucedaneidad propia del hombre alza un mundo en el que se sustituye progresivamente, y ahora vertiginosamente, lo real por lo virtual y lo natural por lo artificial, con todas las pavorosas consecuencias que este proceso comporta, que no son, en modo alguno, únicamente ecológicas.

En cuanto concierne a la *mimesis*, si la consideramos según su relación posible entre el parecido y las consistencias, aceptaremos que cuando los medievales propusieron la verdad como una concordancia o *adaequatio* entre el pensamiento y las cosas, establecieron su idea sobre una modalidad mimética. También los griegos, a partir de Heráclito, al universalizar el *lógos* le asignaron la más alta capacidad de *mimesis*, atribuyéndole la posibilidad de comprenderlo todo, "adaptándose" a cuanto pretendiera. Tal vez debido a ello —como señalo en las páginas que siguen—, la más aguda definición del hombre, entre las concebidas por Aristóteles, se encuentra en su *Poética*, puesto que allí lo propone como el ser "más mimético", en el sentido, según supongo, de que es el más dotado para ponerse en el lugar del otro o de "lo otro" que le es ajeno. Así se explica que Jacques Monod afirmara que al observar una molécula "se convertía" de inmediato en ella...

En el mundo actual, la condición representativa de la *mimesis*, estimulada por la técnica, se manifiesta —entre otras posibilidades— en la comunicación facsimilar, en el recurso a los simuladores —para poner a prueba nuestros proyectos en condiciones supuestamente reales— y en el llamado "mundo de

la imagen", que en ocasiones trae consigo el menoscabo de la imaginación y aun la ausencia de ética, puesto que a muchos les mueve sólo el deseo sucedáneo de tener "buena imagen", a expensas de cualquier principio. Por otra parte, la condición sustitutiva de la *mimesis*, anteriormente considerada, trae consigo todo lo que es *ersatz* o sucedáneo en nuestros días, que no parece poco. Se incluye en ello el uso habitual de prótesis, la aparición de fármacos sintéticos —desde las vitaminas y las hormonas a los antibióticos— y además, en un orden distinto, todas las modalidades del lenguaje y del símbolo, en las que el signo figura siempre por su significado, reemplazándolo.

Por último, y para conclusión de este balance urgido de cuanto implica la *mimesis*, su condición repetitiva se manifiesta en todo aquello que exige reproducir en serie un modelo previo, del que proceden numerosos ejemplares, en los que se reitera. Los grabados, "los múltiples", los coches y los aviones dan vario testimonio de este modo de *mimesis* que hoy nos invade. Y si se requiriese otro tipo de ejemplo dentro de semejante género de *mimesis*, cabe considerar que el punto de partida adoptado por la moderna ciencia experimental se funda sobre dicha modalidad reiterativa de la *mimesis*, dado que prueba y aun comprueba la veracidad de sus asertos y presunciones mediante la replicación indefinida de un hecho o de un fenómeno, en condiciones establecidas previamente.

Estas diversas posibilidades de la *mimesis* figuran decididamente en el teatro. Aunque a éste lo hayan estimado habitualmente como el arte que porta una considerable carga imitativa, estimo que la indirección, en vez de la reproducción inmediata, pertenece a la naturaleza de su *mimesis*. Afirmo esto porque para lograr "el parecido" entre el modelo propuesto por el dramaturgo y su representación consiguiente ha de llevarse a cabo un proceso complejo, que parte de un texto literario, pasa por los ensayos de la obra —con su correspondiente repetición mimética—, para obtener un resultado, la representación teatral, en el que se revela el carácter sustitutivo de la *mimesis*, ya que el actor y la escena figuran en lugar del personaje y de su localización real.

Que todo este proceso, de índole mimética, implique determinada técnica, no ofrece duda alguna, pero que ésta consista en ser tan sólo un medio para lograr determinado fin, sí que merece nuestros reparos. A este respecto, en el tratado de Aristóteles sobre el arte dramático se comprueba que la técnica no es exclusivamente instrumental, ya que requiere dar razón plena del campo y de la actividad que le conciernen, con lo que adquiere determinada condición fundamental.

Y si no hay técnica sin fundamentación teórica, tal como se sostiene desde el *Gorgias* platónico, tampoco la *mimesis* puede permanecer carente de ella. Por tal motivo, a la razón de ser y del hacer dramáticos remite el texto que a continuación viene, dispuesto en apartados diferentes —la obra, el personaje, el autor y el intérprete—, que delatan, con la diversidad de sus características, la mencionada complejidad de la *mimesis* dramática. En un tiempo en que sólo

tratamos de derechos, conviene recordar que el preguntarse por el sentido de su oficio es un deber del autor. Aquí lo cumpla, como los héroes de aquellos rancios melodramas que con abrir los ojos se preguntaban "dónde estoy" o "qué hice". Abrir los ojos, recobrar el sentido y volver a la vida, todo es uno. Tal vez esto me excuse de haber incluido diversos trances de mi vida teatral en este libro destinado a la especulación teórica del drama.

Por otra parte, las inevitables coincidencias que figuran en los textos del volumen se deben a la necesidad de dar determinada coherencia a cada uno de los trabajos recogidos en el libro, expuestos o publicados aisladamente en lugares muy distintos y aun distantes.



## De la tragedia: un mito de enlace y desenlace

### *La mimesis*

Aunque muy pocos libros de la Antigüedad merecieron un trato más asiduo que la *Poética* de Aristóteles, se ha omitido hasta ahora, que yo sepa, una indagación rigurosa sobre el sentido propio del mito en ella incluido. Comprendo que esta afirmación inicial, abrupta y taxativa, puede mover a escándalo, en el supuesto de que en un mundo tan descabulado como el nuestro los temas que atañen al pensamiento produzcan todavía irritación en alguien... Sin embargo, a mi modo de ver, lo escandaloso del asunto estriba en que se puede hacer una aseveración como ésta, con motivos fundados, pese a la considerable suma de especialistas que analizaron la *Poética*.

Es cosa sabida que los tratados aristotélicos concernientes a determinadas prácticas humanas —ambas *Éticas*, la *Retórica*, la *Política*...— sostienen con reiteración que todo hacer, cualquiera sea su naturaleza, debe ir acompañado previamente de un saber hacer. Sin embargo, ese saber hacer no puede estimarse como tal si no lleva consigo la fundamentación necesaria, basada en un *lógos* o razón de ser. De acuerdo con esto, aunque algunos de los tratados aristotélicos se encuentran descabulados, con el desbarajuste propio de ciertos apuntes escolares que apuntan y no dan en el blanco, cabe apreciar en dichos textos dos motivos mayores, pese a que aparecen confundidos o imbricados en una especie de contrapunto alterador de su secuencia natural. El primero de ellos propone saber qué es y qué razón de ser tiene aquello que se hace. El siguiente formula determinadas normas para que la práctica se atenga rigurosamente a su condición esencial, previamente propuesta. De suerte que un tratado o *pragmateia*, establecido en estas condiciones, implica una *ontología* del hacer, a la que se suma determinada *preceptiva*, en la que se definen las reglas necesarias para efectuar adecuadamente cuanto supone la idea básica. No cabe duda alguna de que la *Poética* adopta la referida disposición, apreciándose en ella incluso con más claridad que sobre los restantes tratados aristotélicos en que se asocia la praxis a la teoría.

Como es notorio, el fragmento de la *Poética* que subsistió desde la Antigüedad constituye un texto destinado a exponer, principalmente, la *mimesis* que concierne a la tragedia. En otros lugares me he ocupado del sentido y la índole de la *mimesis* propiamente tal, así que a ellos me remito<sup>1</sup>. Por esta razón, me bastará con destacar ahora algunos de sus atributos principales.

Aun cuando la *mimesis* haya sido habitualmente traducida como 'imitación', supone bastante más que esto, dado que el término que la designa está constituido como una entidad dual (mi-me-), con cuya reduplicación expresiva in-

dica el vocablo que es un compuesto de dos partes, en el que una remite a la otra, para llegar, incluso, a sustituirla. Si el arte implica con frecuencia determinada redundancia —la del “vaya lo uno por lo otro”—, ésta se encuentra en la *mimesis*. De ahí que no podamos considerarla sólo según su condición imitativa, puesto que su índole es, además, sustitutiva, hasta el extremo de que cuanto en el mundo se considera *ersatz* o sucedáneo implica decididamente *mimesis*<sup>2</sup>.

A mi modo de ver, Aristóteles formula en la *Poética* una definición del hombre subidamente rigurosa —y en función de cuanto acabo de exponer—, al afirmar que éste “se diferencia de los demás animados en que es el más mimético”. (1448 b 6-7). Si nos limitamos a estimar la *mimesis*, según suele hacerse, como una mera imitación, convertiremos al hombre de dicha definición en un ser simiesco que puede remedar aquello que quiera. Sin embargo, ateniéndonos al sentido real del término, entenderemos que el hombre es capaz de ser o hacerlo todo, para sustituir cuanto desea, poniéndose en el lugar del otro o de lo otro. Esta suposición la corrobora Aristóteles al considerar los dos tipos posibles de poetas dramáticos, cuando establece la diferencia que cabe hacer entre los bien dotados y los exaltados o poseídos (*Poética*, 1455 a 31 y ss.)<sup>3</sup>. Al aludir a los primeros, estimándolos como los mejores, emplea el calificativo de *eúplastoi*, porque se moldean bien ante lo ajeno, dado que son aquellos que se adaptan a las pasiones de los demás, representándolas adecuadamente. De acuerdo con esto, la referida superioridad del hombre respecto de los restantes seres vivos, por ser “el más mimético”, se debe, sobre todo, a su mayor plasticidad, a la diversidad que le es inherente y a su capacidad de producir cuanto pretende, en reemplazo del mundo natural, artificializándolo. Realmente, mucho de aquello que en la actualidad atribuimos a la técnica, según su capacidad de producir en serie, no es sino *mimesis* técnicamente potenciada, y los estragos que aquélla ocasiona se deben, en buena medida, a sus posibilidades miméticas, acrecentadas irracionalmente y sin límite alguno.

La *mimesis* es, pues, consubstancial en el hombre, hasta el punto de que Aristóteles situó en ella tanto la posibilidad de aprender como la de disfrutar, llegando al extremo de suponer que aun el horror propio de la tragedia produce placer en los espectadores, por hallarse incluido en el campo de lo sucedáneo.

Ateniéndonos al tema que nos concierne, el de la *mimesis* dramática, se entiende habitualmente que ésta existe cuando el actor que sea *hace las veces* de Edipo, Agamenón o Prometeo, de manera que mediante el *simil*, o semejanza mimética, se hace “uno” con el personaje que encarna, y en el *simul* de lo simultáneo manifiesta plenamente las posibilidades de la *simulación*. El actor, en cuanto *vicario* del personaje que representa —ya que es “a la vez” él y el otro—, significa la *mimesis* como una disposición “en viceversa”, de ida y regreso, de la persona al personaje y al contrario, a la que me referiré después, cuando analice la índole “textual” del mito propuesto en la *Poética*. Pero aunque todo ello concierne directamente a la *mimesis*, según sus posibilidades “re-presenta-

tivas", se ha omitido siempre que la consecuencia mayor de ésta en el mundo dramático consiste en la creación del público. Porque la *mimesis*, tanto si se estima en su aspecto imitativo como en el sustitutivo y representativo, requiere siempre de un *ante quam*, de un espectador ajeno al personaje, que lo contemple en su *apariciencia*, y que no es otra, en la tragedia, sino la de "una aparición", la del fantasma o *revenant* del antepasado mítico. Por ello, frente a "la acción" producida en escena, Aristóteles incluye en la *Poética* "la reacción" del público, dado que éste constituye un aspecto ineludible de la *mimesis* dramática. Mi afirmación se corrobora cuando consideramos la *mimesis* más elemental, de índole genética, perteneciente a los animales que adoptan la apariencia de otro ser o se confunden con lo que les rodea, pues esta *mimesis*, de condición refleja y exclusivamente defensiva, es consecuencia de que el animal se supone observado por alguien. Así que la existencia del observador es inherente a la *mimesis*. Debido a esto, el teatro, en cuanto recinto especial dedicado a la *mimesis*, indica su nombre que es literalmente "lugar de visión" (*theá-tron*), refiriéndose directamente al que ve, al espectador requerido por la *mimesis*. A tal punto es así que Aristóteles llama *theátron* a los espectadores. (*Poética*, 1453 a 34).<sup>4</sup>

¿Y qué le corresponde ver en el teatro al referido espectador? Pues, desde luego, más de lo que sucede ante sus ojos. Tiene que "ver" aquello que logre deducir de la obra, dado que la tragedia representa una teoría de la vida humana en cuanto acción. Su apreciación será, pues, teórica, y aludo a la teoría porque el término indica la visión total y sistemática de un todo, que en este caso corresponde al ruedo completo de la vida humana cuando llega al extremo conclusivo de la muerte. Y aunque Aristóteles sostiene que la tragedia es una representación de "la acción y la vida" (*Poética*, 1450 a 16-17) —o de la vida de acción, podemos añadir, si somos consecuentes con su pensamiento—, como no hay vida sin muerte —según recuerda nuestro gran Quevedo, al decir "que quien no vive no padece muerte"—, ésta formará siempre el horizonte de la existencia humana. De ahí que pueden vincularse, considerándolas como *las artes de la vida*, la arquitectura y la tragedia, porque si aquélla brinda todas las posibilidades de la vivienda y de la convivencia, al "dar lugar" a nuestros modos de vivir, la tragedia, aun cuando sea un *ars moriendi*, que imagina la vida en su *télos* o límite, nos permite entenderla plenamente por ello, ya que la representa en su culminación "definitiva".

Respecto a la condición de la *mimesis* dramática, aquí considerada, pese a que se nos ha repetido hasta el hastío que el teatro procede del rito, a mi modo de ver importa menos saber de dónde procede una cosa que apreciar cómo se procede con ella. En tal sentido, el teatro, quiérase o no, adquiere una entidad muy diferente de la que pertenece al rito, aunque subsistan en sus obras arcaicas restos de los antiguos rituales. Precisamente la existencia del espectador, que acabo de vincular con la *mimesis* dramática, diferencia por entero al drama de cualquier ritual, por muy mimético que éste sea. Al fin y al cabo, el teatro requiere determinada *observación*, mientras que el rito exige *observancia*, es decir, ejecución rigurosa de ciertos preceptos o prácticas para que el rito exista

plenamente. Así que *el rito "se observa" cumpliéndolo*, tal como puede quedar destruido y nulo en cuanto alguien ajeno a su creencia lo aprecia desde fuera, profanándolo, sacándolo a la luz. De modo que en sentido riguroso el rito carece de espectadores e inclusive lo prohíbe, puesto que quienes lo practican son sus fieles, comprometidos a mantenerlos en su integridad, creyentes identificados con él y entre sí porque se sienten plenamente suyos. Y como el rito es *arrheton* —lo incommunicable o indecible—, tal vez esto explique por qué acusaron a Esquilo de haber revelado los misterios de Eleusis, pues el autor trágico es el que descubre un secreto antiguo, "publicándolo" por medio de la *mimesis*.<sup>5</sup>

### *El mito*

En este mundo hermético, propio de las creencias, surge el mito. Inicialmente significa la palabra sagrada que supuestamente confiaron las divinidades a los hombres, para revelarles el origen de los dioses, del mundo, de las instituciones y hasta del ser que son. A la oscura palabra del mito parecen convenirle por entero aquellos versos que nuestro San Juan dedica a la fuente de la que todo mana:

*Su origen no lo sé, pues no lo tiene,  
mas sé que todo origen de ella viene,  
aunque es de noche.*

La procedencia pretendidamente divina del mito como palabra, además de su condición hermética y primordial, la confirman diversas religiones. Así, en el libro bíblico de Jeremías (I, 9) se lee: "Tendió Yahvé su mano y, tocando mi boca, me dijo: He aquí que pongo en tu boca mis palabras". Y al sellarle los labios con la mano, Yahvé le obliga a guardar en ellos la palabra sagrada, para cumplir y hacer cumplir a los demás el designio divino, convirtiéndose de tal manera el profeta que recibe el mito en una especie de ventrílocuo "a lo divino". Para los griegos, la relación directa entre la divinidad y el mito —en cuanto palabra cargada de verdad y comunicada a los hombres— se encuentra claramente establecida en el poema de Parménides. Además, respecto al mito estimado como expresión de las acciones de los dioses, recordemos que Demócrito, en el fragmento 30 de Diels, afirma que "Zeus todo lo mitifica", según la traducción libre propuesta por Pannikar<sup>6</sup>. Después, el neoplatónico Salustio, ya en tiempos del emperador Juliano, en su tratado *De los dioses y el mundo*<sup>7</sup> sostiene que "los mitos manifiestan la existencia de los dioses a todos, pero quiénes y qué son lo exponen sólo a los que pueden entenderlos". De acuerdo con Demócrito, añade que los mitos "también representan las acciones de los dioses", y en cuanto se refiere al lado secreto del mito, sostiene que "puede llamarse al mundo un mito en que los cuerpos y objetos son visibles, aunque sus almas y mentes permanecen ocultas". Por último, abunda en este aspecto

cerrado del mito cuando afirma que "las palabras son velos" y "la verdad es un misterio". De modo que la palabra oculta, perteneciente a una revelación atribuida a las divinidades, corresponde al mito.

En otras ocasiones he afirmado que las palabras "dicen", desde luego, de aquello a que aluden, aunque también, y sobre todo, dicen de sí mismas, pues llevan consigo la impronta de su propia historia, a partir de cierta raíz. ¿Y qué dice de sí la palabra del mito? Pues que en concordancia con cuanto acabo de exponer es "palabra cerrada", ya que *mythos*, griego, puede incluirse en una constelación de términos surgida en torno de la noción de 'cerrar' (*myo*), posiblemente a partir de la onomatopeya *my*, un sonido que se emite con los labios juntos. De aquella procede el término *myeo*, 'el iniciado en los misterios', es decir, el cerrado, mientras que los no iniciados son 'los que no saben cerrarse', comparados por Platón, en el *Gorgias* (493 a y b), con un tonel agujereado, incapaz de contener nada. Por otro lado, el vocablo 'misterio' puede significar apoyarse o establecerse sobre lo cerrado (*myo*). De manera que el mito, como es la palabra que guarda o protege a sus fieles, se convierte a su vez en palabra que debe guardarse<sup>8</sup>. Además, el mito, en cuanto palabra cerrada, es aquella que requiere interpretación, y porque concede seguridad plena a quienes la creen, tiende a permanecer invariable. A la interpretación artística de la palabra cerrada e invariable del mito la denominamos tragedia.

Sin embargo, debe tenerse en cuenta que no todos los mitos manifiestan el sentido primero de aquello que existe, pues muchos de ellos están destinados a proteger los mitos primordiales, para formar parte de cierto mecanismo de defensa destinado a mantener en su integridad cuanto merece preservarse. A éstos pertenecen, en líneas generales, los mitos dramáticos, dado que constituyen una especie de barrera protectora que defiende a los mitos primordiales y al orden basado en ellos contra cualquier transgresión. Así que, a diferencia del mito originario, el que aparece en la tragedia supone una publicación, ya que denuncia ante los espectadores a quien quebrantó las normas establecidas por los dioses.

Sin embargo, la *mimesis* trágica nunca profana el mito, puesto que lo protege al señalar quién, por qué y cómo alguien efectuó determinada acción punible. De hecho, por sacar a la luz al transgresor —sea o no intencional—, mostrándonos a la vez la acción completa de la infracción cometida, el mito queda "profanizado", puesto que se sitúa en un orden distinto del que le pertenece —el religioso—, para adquirir de esa manera determinado sesgo jurídico y artístico, aunque sin vulnerar por ello su índole sagrada.

Contra la opinión establecida, que suele confundir la acción dramática con la movilidad de los personajes, la acción en la tragedia es un todo que incluye cierto acto decisivo y sus consecuencias, y puesto que es de índole transgresiva, las consecuencias suelen manifestarse como un castigo que anula o condena al infractor con el destierro, la locura o la muerte, tal como apreciaremos más adelante.

Se ha señalado reiteradamente que al mito le dedica Aristóteles gran parte

de la *Poética*. Además le da al mito una acepción nueva, proponiéndolo como el argumento de la tragedia. Según supongo, la razón de todo ello se debe a que el mito aparece en la *Poética* incluido en la *mimesis* artística, a la que se subordina. Esto explica que Aristóteles diga que "el mito es, pues, el principio y como el alma de la tragedia" (*Poética*, 1450 a 38), en cuya definición el comparativo "como" indica muy claramente que no es el alma de la tragedia propiamente tal, sino que "hace las veces" del alma, a la que sustituye miméticamente. Si para Aristóteles el alma es "esencia, en el sentido de idea de un cuerpo natural que tiene la posibilidad de vivir" (*De Anima*, 412 a 19 ss.), esta esencia o idea de un cuerpo vivo, con el que también compara Aristóteles a la tragedia (*Poética*, 1459 a 20), dado que es parte de la *mimesis* artística, se establece además con características formales, definiéndola como la coordinación o trama de las acciones (*Poética*, 1450 a 32).

De manera que el mito, en cuanto ligazón ordenadora de los sucesos, no representa una entidad neutra, que permita cualquier modalidad expositiva del tema dramático, pues, muy al contrario, obliga a que éste adopte determinadas disposiciones propias de un tejido. Tales condiciones, pertenecientes a la índole particular de dicho mito, han sido hasta ahora omitidas en su integridad y constituyen el núcleo de la presente indagación.

### *El mito como tejido*

Porque en rigor, el mito que figura en la *Poética*, leyéndolo literalmente y en sus diversas implicaciones, aparece propuesto como una tela, como una red o plexo, con los que adopta disposiciones reversivas correspondientes a la producción de un tejido, en el que la parte fija y ordenada de la urdimbre, una vez separada con el cordón del lizo —denominado *mitos* por los griegos—, permite que la lanzadera emprenda su vaivén, su recorrido de ida y vuelta, para concluir la trama mediante el hilo que conduce en direcciones opuestas.

Si bien la comparación directa del mito de la *Poética* con un tejido pudiera parecer dudosa, estimo que dicho tratado aristotélico nos autoriza a hacerlo, dados los términos que emplea para fundamentar el mito trágico. Pues el hilo y la trama, los nudos de ambos, el plexo que constituye la tragedia, así como el posible corte de las tensiones que ocasionan, están rigurosamente formulados en la *Poética*. De ahí que el mito, al adoptar su nueva acepción de "trama", haya de interpretarse como "un texto", y no como una estructura, a la que fue referido alguna vez, pese a los inconvenientes que suponen las pasadas concepciones estructurales, pues reducen lo vivo y activo de cualquier proceso a su precipitado crustáceo.

Dichas modalidades del mito en cuanto "tejido" condicionan por entero a la tragedia, manifestándose, como apreciaremos a continuación, en sus tres órdenes principales: 1º el que concierne a la trama propiamente tal; 2º el

correspondiente a la acción y al personaje que la efectúa y 3º, el perteneciente al público que asiste a la representación trágica.

La noción de mito, en el pensamiento de Aristóteles como en el de diversos autores de la Antigüedad, suele ser variable e incluso contradictoria, puesto que lleva desde la idea de verdad oculta hasta su consideración contraria, estimándolo como una historia falsa o fantástica. Sin embargo, si recurrimos al concepto de mito que formula en la *Metafísica*, encontraremos allí determinados puntos de referencia que anuncian claramente la índole del mito trágico, propuesta en la *Poética* como ligazón o plexo. Porque, por una parte, en la *Metafísica* asocia el mito a la posibilidad de conocer, dado que el saber se debe, según sostiene, al hecho de asombrarse o maravillarse ante determinada dificultad o *aporía*. Así que quien ama los mitos (*filómito* lo llama), es, en cierto modo, amante del saber (*filósofo*), ya que el mito —en correspondencia con la definición posterior de la *Poética*— se constituye también como un conjunto, un plexo o complejo, aunque, en este caso, en vez de integrar acciones dramáticas, incluye maravillas o asombros (*Metafísica*, 982 b 19). La capacidad de admirar, propia del saber, y lo admirable o milagroso del mito se hacen así concordantes. Pero, por otro lado, en un pasaje posterior (995 a 27 y ss.), compara la *aporía*, es decir, el problema o el obstáculo, no con la imposibilidad de pasar *a través* de un poro, de una abertura o puerto (*a-póros*), sino *con un nudo*. De modo que la *aporía* no consiste sólo, como se suele suponer, en un camino cerrado o carente de paso, sino en *un lazo que se cierra*, constituyente del objeto propiamente tal, que impide de este modo su posible conocimiento. Así, Aristóteles convierte a la forma cerrada, de índole clásica<sup>9</sup>, en *forma que se cierra como una atadura*, y la dificultad que ocasiona la compara con la que experimenta alguien “encadenado”, aherrrojado, al que le es imposible “seguir adelante”. En el hecho de deshacer el nudo y de abrirse camino —que aquí son equivalentes—, Aristóteles sitúa la *euporía*, término que puede traducirse, dada la ambigüedad en que está propuesto, como ‘liberarse del nudo’ o ‘salir del paso’ —del mal paso, se entiende—, relacionándolo con la *lysis*, otro vocablo que indica el hecho de soltar o resolver un nudo, noción de importancia capital en la *Poética*. Además llama *diaporesai* (*Metafísica*, 995 a 28) al despliegue de todas las dificultades que supone la *aporía*, asociándose el procedimiento con el que ponen en juego “dos litigantes” en una controversia dramática (*Metafísica*, 995 b 3 y 4), con la que tratan de apreciar las diversas posibilidades del conflicto, para eliminar el obstáculo. Por todo lo expuesto estimo que el método llamado *diaporemático*, incluido en el libro B de la *Metafísica*, equivale a la *diánoia*, que aparece en la *Poética* como *conocimiento de un extremo a otro de la situación*, para que el personaje pueda salir de ella indemne.

De modo que si comparamos la noción de mito establecida en la *Metafísica* con la que figura en la *Poética*, apreciaremos que la relación entre ambas es palmaria. Porque *en la Poética el mito constituye la aporía, convirtiéndose en el objeto mismo de la dificultad*, ya que Aristóteles lo concibe como un nudo (*désis*) que debe resolverse o desatarse (*lysis*) (1455 b 24 y ss.). De tal manera, la tensión

producida por el mito se formula en función del hilo y el nudo, para aflojarla por último con una reversión del hilo, en cuanto adopta la dirección contraria de la que produjo el nudo. Así que en los pasajes de la *Poética* correspondientes a dicho aspecto del mito, éste queda comparado con la linealidad de un hilo. Y como confirmación de toda la importancia que tiene semejante proceso de enlace y desenlace, Aristóteles sitúa inequívocamente en él nada menos que la identidad de la tragedia. Pues dice refiriéndose a ello: "...para sostener que una tragedia es otra o la misma nada es comparable con el mito. Es la misma cuando tiene el mismo nudo y el mismo desenlace" (*Poética*, 1456 a 7 y ss.). Pero llegado a este punto no emplea el término *désis* —nudo—, ya que recurre al de *ploké* —mucho más amplio en su significado que el de 'nudo', pese a que así suelen traducirlo—, con el que expresa el plexo, lo trenzado, plegado o implicado en un tejido, refiriéndolo a lo oculto del mito. Y como lo implicado debe quedar explicado en una revelación, el desenlace o *lysis* representa la explicación reveladora de aquello que permanece oscuro y cerrado en el mito, tanto para los personajes como para los espectadores.

### *La tragedia compleja*

Esta noción de lo plegado y trenzado, perteneciente a la raíz *pel-* (en su forma *plek-*), la lleva también Aristóteles a la estimación del valor de la obra, pues entre las cuatro especies de tragedia que establece, sitúa en oposición la compleja (*peplegméne*) y la lineal (*Poética*, 1455 b 32 y ss.), habitualmente considerada como 'simple'<sup>10</sup>; pero la compleja, "que es en su totalidad peripecia (o 'reversión') y re-conocimiento", le parece la mejor, según asevera en otro pasaje, al afirmar que "la tragedia más hermosa no es la lineal sino la compleja" (1452 b 30). De manera que además de la identidad de la tragedia —situada en un hilo y un nudo, con su respectivo desenlace—, la calidad artística de la obra radica explícitamente en la formación de un plexo.

Por otra parte, el conocimiento que ocasiona la tragedia se debe a la peripecia, definida por Aristóteles como "la reversión de la acción en su sentido contrario" (*Poética*, 1452 a 22), atribuyéndole a ésta un desplazamiento de ida y regreso, análogo al vaivén de la lanzadera<sup>11</sup>. Propuesto de tal manera, el conocimiento trágico es el del re-conocimiento de alguien (1452 b 3), apreciado de otro modo por aquello que efectuó en la acción. Es, pues, un conocimiento del "principio" —el del autor de los hechos—, con el que se anuncia el fin. Pero tanto en la *Poética* como en la *Metafísica*, dicho conocimiento se funda sobre lo sorprendente. Por ello sostiene Aristóteles que "el mejor de todos los reconocimientos es el que procede de las acciones propiamente tales, cuando nos quedamos perplejos (o atónitos: *ekpléxeos*) a partir de acontecimientos verosímiles" (*Poética*, 1455 a 17-19)<sup>12</sup>. En este punto, como en otro anterior (1454 a 4), la trama, el reconocimiento y el asombro aparecen directamente relacionados, puesto que el "plexo" propio del mito trágico origina la per-plejidad

en que permanece el personaje, al reconocerse en lo que ha hecho y como capaz de haberlo hecho. Así que la parálisis del estupor y la sensación de quedar atado se ponen de manifiesto como una consecuencia directa de la reversión producida en la trama o plexo del mito<sup>13</sup>.

Hay que tener en cuenta, además, que esta modalidad del conocimiento trágico, basada en una reversión, también produce en los espectadores un saber: el del "versado" que "dándole muchas vueltas a un asunto" advierte cómo puede concluir aquel que cometió determinada transgresión. Para ello, la tragedia compleja, al asociar el reconocimiento de los personajes a las reversiones sorprendentes de la trama, adopta disposiciones propias de lo que llamamos "el verso" en poesía, procedente de las antiguas formaciones "estróficas" o en giro, análogas a la retorsión de los cabos que forman una cuerda y semejantes a la escritura llamada *boustrophedón*, alusiva a "la estrofa" o vuelta que trazan los bueyes con el arado, al abrir cada surco en sentido contrario del precedente<sup>14</sup>. Estas disposiciones "estróficas" aparecen también claramente expresadas con los movimientos corales de estrofa y antiestrofa, de versión y reversión, en giro de derecha a izquierda y al contrario. Sin embargo, conviene destacar que el cambio de sentido, característico de dichas modalidades reversivas, propias del tejido y del cordel, pertenecen plenamente a lo sagrado y se manifiestan por ello en el mito.

Pues en el campo de lo sagrado todo puede revertirse. De tal manera, lo favorable suele transformarse en su contrario, la adversidad, y viceversa. Confirmándolo, en *Las Suplicantes*, de Eurípides (331), leemos que "la divinidad se complace en invertir los papeles". De ahí la constante ambigüedad del mito y de la tragedia. Un mismo objeto puede ser a la vez sagrado y profano, o manifestarse como tal ocasionalmente, hasta el punto de que en lo sagrado no hay causalidad posible ni, desde luego, el antiguo principio de contradicción puede jugar en ello. Esto explica que las Euménides, calificadas como "las muy terribles" en la obra de Esquilo que lleva ese nombre (380 y ss. y 1041), se transformen al final de la tragedia en benefactoras, por lo que Atena les dice: "Vuestros mitos (palabras) terribles se convirtieron en dones". También el personaje de Edipo —en Colono— pasa a ser de desterrado execrable a cuerpo sagrado y benéfico, que se disputan sus hijos para obtener el poder deseado. La persuasión (*peitho*), en *La Orestíada* puede ser buena o mala: buena en *Las Euménides* (885) y traidora en *Las Coéforas* (726). La imprecación (*ará*) figura como 'ruego' en *Las Coéforas* (477) y en *Las Euménides* (417), pero cambia de sentido, y en vez de ser oración o palabra sagrada que pide, se convierte en la imprecación propiamente tal, mediante una mutación semejante a la que en castellano transforma el 'ruego' en 'arrogancia'. Aún más, si *miástor* es 'el que mancha' (Esquilo. *Coéforas*, 994. Sófocles. *Edipo Rey*, 353), el término puede usarse inversamente como 'el que castiga al criminal'. (Esquilo. *Euménides*, 177. Eurípides. *Medea*, 1371). Por último, *ágos*, 'consagración' y 'mancha' se manifiesta en el término *enagés* como 'sagrado' y 'maldito' a la par, con el mismo doble sentido que corresponde al latín *sacer*<sup>15</sup>.

De todo lo expuesto se deduce que en el mundo de las creencias los contrarios y sus contradicciones importan relativamente poco. Sólo interesa, como supone Vernant, crear tensión entre ellos. Y esas tensiones las experimenta el hombre en la reversión del sentido de su propia vida, representada en la peripecia y en la *metabolé* del mito trágico.

Puesto que lo sagrado puede basarse en oposiciones incomprensibles para los humanos, su esencia es enigmática, ya que el enigma consiste, según la *Poética*, "en unir términos inconciliables" (1458 a 26-27). De ahí que *aínigma* signifique también palabra cargada de un sentido que puede escapársenos (*aínos*), por ello temible (*ainós*), a la manera de una red que nos envuelve y estrecha hasta la oscura asfixia (*gríphos*), o la de un nudo opresor que puede ocasionar la muerte (*sphígma*). La situación, en este caso, tan sólo se resuelve con la distensión o el corte de la red o del nudo opresores, mientras que en la consideración "estrófica" de la tragedia, anteriormente expuesta, el desenlace se expresa como la ruptura de una cuerda tensa, llamándolo 'catástrofe'. A ello alude el Rey de *Las Suplicantes*, de Esquilo, cuando dice: "Ningún final (*katastróphé*) carece de dolor" (442). Corroborándolo también Platón, mediante la idea que da del hombre en las *Leyes* (644), al estimar a éste como una marioneta fabricada por los dioses para su diversión. De tal manera, nuestra vida pende siempre de un hilo, según lo manifiesta constantemente el mito, al adoptar, para representarlo, sus diferentes formas estróficas o las modalidades de enlace y desenlace.

### Los personajes

En el orden perteneciente a los personajes, muchas de las notas distintivas que les caracterizan corresponden también a la condición ligante del mito aquí estudiado. Ante todo debe considerarse que el personaje trágico es un ser que emprende un camino de regreso desde la sombra, pues representa al antepasado mítico. Por ello, a semejanza de los "ritos de paso", formulados por Arnold van Gennep en los comienzos de nuestro siglo, cabe considerar a los mitos dramáticos como "mitos de re-paso" —dicho sea sin ironía—, en los que el personaje "vuelve a pasar", mediante la *mímesis*, los acontecimientos que le ocasionaron la muerte o la desdicha, para reconocer el error cometido, rehaciéndolo ante un público.

Con esta ida y regreso, los personajes trágicos son, realmente, seres resucitados, —re-suscitados, es decir, activados de nuevo —ya que 'citar' significa 'activar'—, y a partir de la muerte que los convirtió en pasivos. De manera que la tragedia representa el re-paso por una *aporía* —la del camino sin regreso—, que llevó primero de la luz de la vida a lo oscuro de la tumba, para seguir después el sentido contrario, con todas las consecuencias que supone el hecho de que un ser inerte recobre aparentemente la vida. Al fin y al cabo, la escena es el lugar de los muertos, puesto que *shené* significa la choza primitiva o lugar

sombrío (*shîâ*) en que el actor se transformaba en personaje, al adoptar la imagen del desaparecido. Este retorno del difunto en su representación mimética, y el temor que ocasiona, se producen además con la máscara, hecha no sólo para remedar al muerto, como suele creerse, ya que su efigie sirve más bien para cubrirlo y ocultarlo, impidiéndole con ello el definitivo regreso a la vida, debido al espanto que ocasiona su posible reaparición real.

De tal manera, muchas de las ambigüedades y reversiones propias del mito trágico y de lo sagrado, anteriormente expuestas, también se manifiestan respecto al personaje. Porque si el muerto es aquel que permanece fijo para siempre, al cumplir el destino que lo inmoviliza —la *moîra* es fijación—, el drama lo activa, poniéndolo en movimiento, desatándolo de las ligaduras de la muerte... para hacérselas sufrir de nuevo. Y dado que la muerte es atadura, los mitos de la muerte y la tragedia son “ligantes”, puesto que en ellos el hombre aparece atrapado, cazado y convertido en víctima<sup>16</sup>. A este respecto son sobradamente conocidas las diversas alusiones a la red mortal y sin salida que hace Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo, así como las referencias a los nudos de la intriga que formula Egisto, y aun a las telas tramadas por las Euménides, las tejedoras por excelencia. Porque, como acabo de indicar, los lazos que no se desligan son los del destino, a los que cabe asociar los del juramento y el sacrificio, que vinculan al hombre con los dioses, más los pertenecientes a la muerte y la locura, las dos modalidades de oscuridad que afectan al mortal. De ahí que éste haya de poner a prueba su saber, para formularlos o evitarlos mediante decisiones adecuadas a la situación en que se encuentra.

Si el carácter del personaje es uno de los motivos fijos o invariables que propone Aristóteles en la *Poética* (1454 a 25 y ss.)<sup>17</sup> —constante inclusive cuando su conducta es anómala, puesto que en ese caso debe tener por norma lo anómalo—, dicho carácter se define, precisamente, por las decisiones que adopta o por aquello que escoge. Y el saber que le corresponde lo denomina Aristóteles con una palabra muy poco usada anteriormente, la *pro-aíresis*, calificada por Jean-Pierre Vernant como “la acción bajo su forma de decisión”. Es, pues, un saber para la vida activa, correspondiente a un ser dividido ante las distintas opciones que se le presentan en la situación trágica. Pero semejante *elección decisiva*, en la que el personaje delata su carácter, dada la considerable importancia que tiene para su vida, no sólo compromete su inteligencia, sino la totalidad de su ser. A tal punto es así que si el *aíreo* de la *pro-aíresis* significa ‘coger’ o ‘atrapar’, aquel que hace uso de ella termina a su vez cogido, atrapado por la decisión misma, puesto que al elegir una sola posibilidad de acción se ve obligado a prescindir de todas las demás. De ahí la pregunta formulada por el coro del *Agamenón* de Esquilo: “¿Hay elección sin desdicha?” (211). Porque la desdicha estriba en que la de-cisión adoptada no sólo escinde el problema mediante un *arte cisoria* que lo diferencia en partes, ya que divide además al que la hizo suya, por tener que decidir-se, pudiendo llegar en ello hasta al propio sacrificio.

Sin embargo, la referida decisión y el sacrificio necesario para la eliminación del nudo que retiene al personaje, tampoco resuelven nada. Pues en el orden sagrado el sacrificio suele ser "un corte" que establece determinado vínculo con los dioses. De modo que en ciertos sacrificios ofrecidos a las divinidades, corte y enlace se hacen enigmáticamente uno, mientras que, contrariamente, en el sacrificio trágico "el corte" adquiere un sentido transgresivo, significándose en él la imposibilidad de relación con lo divino. Por ello, el sacrificio sagrado es un corte que vincula, y, a diferencia de éste, el trágico anula el vínculo. Pero debe señalarse que el hecho de cortar con los dioses, en el sentido de apartarse de ellos, es el resultado último de la *aporía* trágica, en la que el personaje, en vez de suprimir el nudo que le impide ser y hacer, como era su intención, concluye sometido para siempre a la atadura de la *moira* y de la muerte.

Además del pensamiento requerido para la acción, correspondiente a la *proairesis*, el carácter se define por medio de otra modalidad pensante, más profunda y absoluta, que incluye las palabras y las ideas. Aristóteles recurre para ello al término *diánoia*, con el que significa que la inteligencia (*noûs*) debe abarcar la totalidad de la situación, estimándola de un extremo a otro (*diá*), para poder actuar. Tanta importancia tiene esa posibilidad pensante, que en ella, como en el carácter, sitúa "la causa natural de las acciones". Por ese motivo establece sobre el carácter y la *diánoia* la condición de los que actúan y la de sus actos (*Poética*, 1449 b 36 - 1450 a 3). Pero este pensamiento, al relacionarse con la acción, ha de estimar, además, las distintas posiciones que se le oponen, contra-diciéndolo, pues el que emplea palabras siempre acaba "pronunciándose". Por ello, dicho pensamiento hablado participa en contro-versias, que revelan "estróticamente" o en reversión contradictoria los diferentes aspectos del problema puesto en juego. Esto explica que el *lógos* de la tragedia aparezca dividido en *diá-logos*, que evidencian las muchas posibilidades de proponer el conflicto, aun cuando, de tal manera, con las palabras e ideas se acreciente la *aporía* al intentar resolverla. Dicho pensamiento escindido en posiciones contrarias, expuestas de viva voz, se desarrolla, según sostiene Aristóteles, a partir de Esquilo, pues fue éste quien "dio el papel principal (*protagonisten*) al diálogo". (*Poética*. 1449 a 17-18). Así que, con todo ello, reaparecen las tensiones del corte y del plexo trágicos, antes expuestas respecto al mito y ahora consideradas en la acción, la palabra y el pensamiento del personaje.

### *El conocimiento trágico*

Pero Aristóteles las formula también en su tratado *De Anima*, al referirse a la razón agente, oponiéndola a la razón paciente, que estima precedera, y a la que denomina *pathetikos nous*, "la inteligencia patética o pasiva" (430 a 23 y ss.). Esta distinción entre la razón activa y la pasiva o patética resulta fundamental para comprender el pensamiento trágico, perteneciente a la vida activa

del hombre. Porque en *De Anima* se confirma cuanto he considerado respecto a las modalidades de enlace y desenlace en la tragedia, pues allí se dice que "lo verdadero o falso es un entrelazamiento (*symploké*) de inteligidos (*noemáton*)". (432 a 11 y ss.) Y sobre ello abunda Walter Bröcker, en su *Aristóteles*<sup>18</sup>, cuando afirma que "la actividad de la razón agente es un enlazar, y este enlazar es, al mismo tiempo, un separar lo aparecido previamente —aunque sin destacarlo— en la percepción". No cabe duda, pues, de la concordancia que existe entre la vida activa del hombre y el pensamiento que le pertenece, puesto que si aquélla representa en la tragedia los actos encadenados a sus consecuencias, un encadenamiento constituye también la razón de los actos. Por ello define Aristóteles a la razón agente como una cadena o enlace.

A este respecto, aunque en un orden distinto, podemos considerar otro tipo de encadenamiento que afecta a la conducta humana. Me refiero al del destino, propuesto como una *heimarméne*, un enlace que, según Zenón, "es como un hilo delgado que corre por toda la existencia", estableciéndolo a la manera de una causalidad lineal o hado (*heimós*). El hecho de que el encadenamiento impuesto por los dioses (*heimarméne*) no coincida con el que pertenece al pensamiento humano, formulado por Aristóteles como la razón activa, hace que esta discordancia origine muchas de las situaciones trágicas experimentadas por el hombre. Pero en ellas, el ser sujeto al dolor obtiene posibilidades de conocer muy distintas de las que traté hasta aquí en la *Poética*, apreciándola desde la vida de acción. Son aquellas que proceden de la pasividad ocasionada por la atadura del *páthos*.

Recuérdese, a este propósito, que una modalidad del conocimiento trágico se debe a la trama del mito, pues en la reversión de la peripecia produce, como hemos apreciado, el golpe de asombro, el estupor, que unido a lo maravilloso del mito trae consigo el saber. En segundo lugar, ese saber basado en el hecho de trastornar la acción, origina la *anagnórisis* o reconocimiento del personaje, al ponerlo nuevamente a prueba con el derrotero inesperado que toman los acontecimientos.

Por último, el tercer tipo de saber, procedente del plexo del mito, corresponde al *páthos* que experimenta el personaje, tal como comprobaremos de inmediato. Sin embargo, aunque Aristóteles designa con estas nociones a las tres partes constitutivas del mito trágico (*Poética*, cap. 11), sólo propone en su aspecto pensante a la segunda de ellas, la *anagnórisis*, teniéndola por "un cambio que lleva de la ignorancia al conocimiento". No obstante, estimo que todas representan determinadas posibilidades del saber, según expuse anteriormente respecto a la peripecia y al reconocimiento, y como trataré de comprobar en el acontecimiento patético.

A éste me he referido en diferentes trabajos, al exponer en ellos cómo el *páthos* que afecta al personaje trágico concluye por dejarlo atado, inmóvil, incapaz de acción. Esa pasividad también la formula Parménides, en otro orden de ideas, cuando llama *pathémata* a las consecuencias a que está "sujeto" (*páschoi*) el ente en cuanto es (157, b). De manera que desde los presocráticos, el padecer queda entendido como una sujeción, una atadura, tal como lo sugiere su posible etimología (*páscho*, asociable a la raíz *bhendh-*, 'atar', que se encuentra en *páthne*, 'lugar en que se ata al animal'). El *páthos* es, pues, parte de un encadenamiento de causa a efecto, pero, además, se define como "un acto que hace perecer o sufrir" (*Poética*, 1452 b 11 y 12), con el que se significa la sujeción a la que se somete el personaje, para quien la muerte y el padecimiento adquieren la condición de una atadura. Pero dado que el sufrimiento trágico radica en la inactividad, representa el polo opuesto de cuanto preconiza Aristóteles en la tragedia, al señalar que "son los personajes en acción quienes efectúan la *mimesis*". (*Poética*, 1449 b 31). De modo que lo patético, entendiéndolo como propongo, *consiste en la imposibilidad de hacer lo que debemos*. Por ello no puede estimarse únicamente como la convulsión o la violencia propias del que intenta desligarse de un lazo que lo retiene, según se suele entender, pues las tensiones del *páthos* se deben, principalmente, al contraste que ocasiona la inacción en que se encuentra el personaje con la actividad que tuvo.

Esto explica que el saber patético sea el del que se encuentra reducido a la pasividad, para constituir el extremo contrario del saber de la acción que propone la teoría aristotélica del conocimiento. Pero así como el conocimiento supuesto en la peripecia y la *anagnórisis* es el del origen del conflicto, que sólo se descubre al concluirse la obra, *el conocimiento implicado en el páthos significa el saber del hacer cuando se pierde la posibilidad de acción*. Respecto a ello, Hesíodo sostiene, a su rústica manera directa, que "el padecer devuelve el buen sentido al necio" (*Erga*, 218), origen del proverbio latino *malo accepto stultus sapit*, "la adversidad convierte en sabio al estúpido". Por su parte, Esquilo (*Agamenón*, 177 y 249-50) afirma que Zeus dio por ley a los hombres "sufrir para comprender". Pero la oposición posible entre la actividad y la postración propia del *páthos* llega a su extremo en aquellos personajes que aparecen trastornados por la locura. Esa es la situación de Orestes en la obra de Eurípides que lleva su nombre, según la descripción que hace Electra de su hermano, al referir que permanece oculto bajo una cubierta en su lecho, cuando no salta y huye creyéndose acosado por las Erinias (34 y ss.), hecho "un loco de atar", dicho sea con nuestra frase habitual. Pues, como expresa luego Electra (314-315), "aun si la enfermedad (la locura) no es más que una ilusión, abruma a los mortales, atándolos" (dejándolos en *aporía*). De acuerdo con esto, cabe suponer que la llamada "tragedia patética" (*Poética*, 1455 b 35) corresponde a la situación de atadura o *aporía* en la que el personaje no puede romper las trabas que lo sujetan, quedando violentamente pasivo, como Ajax —que es el ejemplo adu-

cido en la *Poética* —, o como Prometeo, el titán aherrojado y sujeto a las peñas del Cáucaso, opuesto en su situación a la locura desatada que sufre la doncella Io, puesta en constante fuga por Zeus, que la codicia sin cesar.

Como se aprecia en éstos y otros casos, el *páthos* representa la dolorosa pasividad de un ser sujeto e impedido de acción, con la sabiduría consiguiente: aquella que aparece *ex post facto* en quien contempla cuanto anteriormente hizo, pues sólo conocerá la magnitud y consecuencias de sus actos cuando asuma la imposibilidad de rectificarlos. De ese modo se añade al sufrimiento de la inacción el del saber de la pasividad que lo acompaña, definitivamente convertido en el conocimiento de lo irrevocable.

A este respecto, quizá el grado mayor del padecer humano se debe a la ruptura del lazo que existe entre parientes, mediante "el corte" o *crisis* absoluta que supone *el crimen*. Por este motivo, Aristóteles incluye la *philia* como una condición propia de la tragedia. Sin embargo, pese a que el término quedó entendido habitualmente como 'amistad' o 'afinidad', estimo que significa mucho más que esto. Pues cuando en la *Poética* se relaciona la *philia* directamente con el *páthos* (1453 b 19 y ss.), todos los casos o ejemplos de crímenes proporcionados por Aristóteles suponen grados de parentesco muy próximo entre el autor y la víctima, e indica, refrendándolo, "que esas situaciones son las que deben buscarse". Así que la *philia* es el vínculo que establece el linaje y la consanguinidad, pues une a los parientes no sólo entre sí, ya que también los pone bajo la tutela común de aquellos dioses en los que cada linaje se funda y ampara. Por ello, el crimen que corta o pone en crisis el lazo entre los dioses y los hombres representa el caso más abominable que cabe imaginar; de ahí que lleve consigo, como consecuencia, el padecimiento y el dolor más extremos, puesto que constituye la situación límite a que puede llegarse en la tragedia<sup>19</sup>.

### *La resolución del conflicto*

Por último, el vocablo que indica la ocasión propicia para intervenir en la acción es *kairós*. Si, como supone Chantraine, dicho término puede corresponder en sentido figurado a *kairos*, el cordel que enlaza los hilos de la urdimbre, en ese caso *kairós* puede ser "el nudo", el punto adecuado para concluir favorablemente las acciones emprendidas<sup>20</sup>. Sin embargo, es mucho más probable que el vocablo derive de la raíz *ker-* y de la idea de 'cortar' incluida en ella, con lo que la noción de *kairós*, en cuanto significa la 'ocasión propicia', puede representar *el corte que debe darse en el momento adecuado*, para salir con bien de la *aporía* o nudo trágico, estableciéndose de tal manera una posible relación con la catarsis, si es que se entiende ésta de acuerdo con la acepción que propondré después.

Pese a que el concepto de *kairós* no aparece en la *Poética*, figura con tanta frecuencia en la antigua tragedia que me permite situarlo en este campo de ideas perteneciente al mito trágico. Sobre todo porque en el texto aristotélico

se encuentra el término *méllein*, que guarda determinada afinidad con *kairós*, no sólo por la condición de temporalidad que mantienen en común, sino porque se complementan con respecto a la acción y al personaje que la efectúa. Digo esto porque el significado primero de *méllein* posiblemente sea el de 'estar destinado a', indicándose así la probabilidad de que se produzca cierto acontecimiento, suponiéndose además con ello la situación de expectante en que se encuentra el que interviene en la ocurrencia o la provoca. Puesto que el hecho trágico es de naturaleza temible o incluso pavorosa, su condición explica por qué *méllein* adquirió, con un desplazamiento de su significado, las acepciones nuevas que le prodiga la tragedia. Son éstas las de 'estar a punto de' consumir un acto —que la tragedia convierte en "de-cisivo"—, así como las de 'aplazar' la intención o la de 'vacilar' ante ella, reflejándose así la incertidumbre del personaje, ignorante de la totalidad de las condiciones en que debe actuar. La *du-da* —en cuanto duplicidad pensante de un ser dividido ante la acción posible— aparece con esto como una forma de la complicación que sufre el personaje, envuelto en los pliegues de la trama y de los hechos.

De ahí que, unidas al *méllein*, aparezcan siempre las preguntas que se hace, reflexivamente, este ser "alterado" por la acción y "desdoblado" en ella, ya que trata consigo qué hacer en su quehacer cuando se encuentra 'a punto de' concretarlo. Recuérdese, a este propósito, que uno de los coreutas del *Agamemnon*, de Esquilo, alude a dicha situación del personaje, refiriéndose a "la gloria de vacilar..." (1356). Ese esplendor de la duda, que es el de la tragedia, constantemente expuesto por Esquilo, aparece en las preguntas que se formula El Corifeo de *Las coéforas* (855 y ss.), al inquirir cómo dirigirse a Zeus, cómo rogar a los dioses y cómo decir lo pertinente, que, ante la ambigüedad de la situación, queda propuesto como un dilema. Y algo muy semejante se pregunta Electra en la obra referida, al efectuar las libaciones fúnebres sobre la tumba de su padre, para concluir diciéndose: "¿Qué decisión adoptar?" (100).

De manera que el verbo *méllein*, con sus diversas acepciones, expresa el instante crítico de la obra, situado en el descubrimiento del acto que va a cometerse o de la persona que no merece sufrirlo. Por ello, el reconocimiento y la brusca reversión de la trama, así como la sorpresa que produce el paso de la fortuna a la desdicha del personaje, se asocian sistemáticamente a la noción de *méllein* en la teoría aristotélica de la tragedia (*Poética*, 1453 b 34-36; 1454 a 4-8 y 1455 b 9-12). Aunque, de hecho, las vacilaciones e incertidumbres expresadas por el término, y referidas al personaje dispuesto a efectuar el acto culminante de la obra, suponen tácitamente que éste tiene en cuenta la existencia del *kairós*, del momento oportuno para cortar el nudo de la *aporía*, que lo mantiene atado no sólo a la situación trágica, sino a las dudas que sufre para poder salir de ella.

Con el fin de concluir esta reconsideración del mito trágico, en función del enlace y desenlace que comporta, abordaré cierto aspecto de la conocida definición de la tragedia que figura en el capítulo sexto de la *Poética*. Allí afirma Aristóteles, refiriéndose al público, que la *mimesis*, "mediante la compasión y el temor, efectúa la catarsis de dichas afecciones" (*pathemáton* las llama).

Muy pocas frases han hecho correr tanta tinta sobre su significado como la que acabo de citar fragmentariamente. Por no ser menos —ni más, desde luego— que mis precursores, echaré también mi cuarto a espadas para dar a mi manera un corte al asunto, pues que de cortar se trata. Aristóteles propone así, con relación al público, una polaridad en cierto modo análoga a la que establece con respecto al mito y a los personajes (enlace y desenlace, acción y pasión), al nombrar los dos extremos que afectan al espectador, sujeto a las tensiones de la trama. Son éstos, como queda dicho, *éleos* ('compasión', la ayuda mental del espectador al personaje atado y abatido por el sufrimiento) y *phóbos* ('temor', quizá la intención de huir ante lo pavoroso), efectos que mueven miméticamente al espectador, produciéndole el deseo de *socorrer* a la víctima trágica o de *correr* despavorido ante lo que le sucede a ésta. En cierto modo reaparecen con ello los dos extremos que consideré respecto al personaje de Orestes, en sus estados de pasivo y frenético, pues ambos términos constituyen la índole de aquellos hechos que la tragedia mejor —la compleja— debe representar, para producir efectos semejantes en el espectador (*Poética*, 1452 b, 30 y ss.). A este propósito, Aristóteles precisa que *éleos* corresponde al "desdichado sin merecerlo", convirtiéndose el conflicto en aflicción, mientras que *phóbos* es propio del hombre "semejante a nosotros", con lo que supone aquello que haríamos en su lugar. Así que con ambos términos alude a un orden distinto, pues *éleos* atañe a la víctima mientras que *phóbos* representa el pavor que sentimos ante lo que causa víctimas, ya sea el destino o la divinidad. Por ello, en cierta manera, el *phóbos* corresponde al *timor dei*.

De las afecciones o pasiones —en cuanto padecimientos— Aristóteles elige las opuestas, para proponer el problema según dos modalidades del rito: el propiciatorio, que solicita el favor de las divinidades, y el apotropaico, que aparta del peligro. Entre ambos extremos Aristóteles sitúa la *kátharsis*, que no es, realmente, un término medio de los que aparecen con frecuencia en sus escritos —tal como se ha supuesto, desde Escalígero hasta García Bacca— sino que representa, más bien, la posibilidad de re-solver la angustia experimentada por el espectador, *soltándolo*, dándole *solución*, librándolo de la tensión que le produce el drama, semejante a la de una cuerda que llega al límite de su resistencia. De tal manera, *la catarsis es la liberación de la perplejidad en que se encuentra el espectador sometido a requerimientos opuestos*.

Aunque no puedo proponer el problema en toda su latitud, estimo que el concepto de catarsis, manipulado hasta el hastío por los filósofos y los teóricos

del drama, no es, tan sólo, aquello que suponen, al estimarlo como 'purga' que limpia de un mal corporal, o 'purificación' que sublima el espíritu. Porque si referimos la catarsis a las posibilidades pensantes que implica la tragedia, así como al mito de enlace y desenlace aquí propuesto, el sentido que adquiere es muy distinto. Podemos recurrir, con tal propósito, a las palabras que Platón pone en boca de Sócrates, en el *Fedón* (67, c-d), referentes a la capacidad de ruptura atribuible a la catarsis: "¿Y la catarsis no es, por ventura, lo que en la tradición se viene diciendo desde antiguo, el separar el alma lo más posible del cuerpo y el acostumbrarla a concentrarse y recogerse en sí misma, retirándose de todas las partes corporales, y viviendo en lo posible, tanto en el presente como en lo venidero, sola en sí misma, desligada del cuerpo como de una atadura?"<sup>21</sup>. Estimo que no cabe mayor claridad en cuanto atañe a la relación de la catarsis con la eliminación de una ligadura, situándose ésta en el cuerpo que nos somete a sus impedimentos y limitaciones. Pero conviene destacar que en el texto citado, tal como en otros de ese tiempo, *lysis* y catarsis se vinculan directamente entre sí, de acuerdo con la manifiesta afinidad que poseen, pues si la *lysis* desliga y la catarsis separa —según el parecer de Platón—, ambas tienen determinada condición común, dada la posibilidad de "liberar" que comparten. Debido a ello, la catarsis adopta las diversas formas de separación liberadora que se le reconocen, ya sea entendiéndola como purificación o como eliminación de humores y sustancias nocivas.

Sin embargo, con respecto a la teoría de la catarsis, se ha omitido habitualmente que la propiedad de suprimir cuanto se estima pernicioso o impuro, considerada como el principal atributo de ésta, deriva directamente de la idea establecida en su raíz, generalmente ignorada: me refiero a la noción de 'cortar'. Pues si el desanudar una *aporía* es característico de la *lysis*, a diferencia de ella, la catarsis, en vez de deshacer un nudo, "se deshace de él" cortándolo. Aunque parezca trivial, la frase consabida de "zanjar" determinado problema, "dándole un corte al asunto", corresponde a la condición tajante atribuible a la catarsis. Por ello, mientras la *lysis* figura en la *Poética* como "el desenlace" de la trama, la catarsis significa "el corte" de las tensiones experimentadas por el público, librándolo de los padecimientos que le ocasiona la contraposición de *éleos* y *phóbos*.

Este sentido primero de 'cortar', propio de la catarsis, del que proceden todos los demás —limpiar, purificar, liberar, aclarar...— se encuentra en la raíz indoeuropea *kas-* (en su forma *kastr-*), que especifica dicho significado. Así, en sánscrito, *castrám* es 'instrumento cortante'; *katharo* expresa en la *Iliada* un 'lugar despejado' o 'descubierto', tal como nos referimos al "claro del bosque", y de manera semejante, los griegos emplearon el verbo *kathairo*, con su significado de 'podar' las vides o 'escamondar' los árboles, para que crezcan con vigor y den fruto abundante. Por último, en el latín, términos como *castus*, *castigo*, *castrare* y *castrum*, entre otros análogos, pertenecen a la raíz referida e implican la idea primera de 'cortar'. De modo que en un arte situado bajo la tutela de Dionysos, la "poda" o el "corte" que significa la catarsis representan metafóricamente la supresión de las tensiones que padeció el espectador du-

rante la representación, liberándolo de ellas y haciéndole "crecer" imaginariamente hacia la claridad.

Por otro lado, en cuanto corresponde al pensamiento trágico, la catarsis, entendida como "corte", nombra la de-cisión inteligente que han de adoptar quienes componen el público, para salir del sobrecogimiento en que puede sumirlos la tragedia, permitiéndoles pensar y hacer con libertad<sup>22</sup>. Así que la catarsis corta "el nudo" en que se convirtió el espectador, paralizado y sujeto a los extremos de la irracionalidad emocional, llevándolo de nuevo a la acción, según propone la *Metafísica* respecto al personaje en *aporía*. Esto me mueve a suponer que la *lysis*, situada por Aristóteles en la trama de la obra, corresponde a la catarsis requerida por el espectador para volver a ser quien es. Pues ésta le permite la salida hacia el *lógos*, convirtiéndose así en la auténtica finalidad de la tragedia, de acuerdo con el pensamiento aristotélico, dado que el verdadero "desenlace" de la obra no se halla en la conclusión de ella, sino que en la catarsis, ya que libera al público de las tensiones y ataduras que sufrió en la tragedia.

Nada de extraño tiene que Dionysos, como dios ligador y desatado que es, lleve en sí mismo los atributos pertenecientes al mito de enlace y desenlace que acabo de exponer. Pero éste es un tema que merece tratamiento aparte, debido a su importancia considerable, ya que requiere dilatarse en él con más espacio y aun con "más despacio" de los que dispongo. Como quiera que sea, si el saber de los mitos es de índole ligante —ya que al mito, en cuanto creencia, se pertenece incondicionalmente— a diferencia de ello, el conocimiento debido a la *mimesis* trágica supone en la *Poética* una liberación, mediante la catarsis, de los efectos que el mito produce en el espectador. A este propósito, recordemos la grave afirmación de Tiresias, en el *Edipo Rey* (316-317), cuando descubre la *aporía* que oculta la obra y dice con palabras cargadas de presagios: "Terrible es el saber si no concluye liberando al que sabe". Por ello, el más temible de los saberes —el de la muerte y el destino representados en la tragedia— lleva consigo, como contrapartida, el de la lucidez liberadora correspondiente a la catarsis. La unión de ambos saberes, así como la formulación extremada de cada uno de ellos, es una de las mayores invenciones que debemos a las culturas mediterráneas.

## NOTAS

1. Véase *El poder del intelectual* Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas. Valencencia, junio de 1987. Publicada en *Ciencia abierta*, año 4, N° 4. Santiago de Chile, agosto de 1987.

2. El texto de la *Poética* opone conside-

rables reservas a la idea de que la obra de arte se base exclusivamente en la *mimesis* y de que ésta sea sólo imitación. En (1448 b 17 y ss), dice con referencia a la pintura que "si no se ha visto antes el motivo pintado no nos agradará como imitación, sino por

la ejecución o por el color o por otra causa semejante". De modo que la *mimesis* no siempre ha de tenerse en cuenta para apreciar las obras artísticas. Pero, por otra parte, dado que el tema de éstas puede ser ficticio —según sucede en las tragedias imaginarias, ajenas a los asuntos y a los personajes conocidos (1451 b 19 y ss.)—, la imitación tampoco puede ser el punto de partida de ellas, ya que se fundan sobre algo inexistente. Aún más, Aristóteles preconiza en la *Poética* (1454 b 8 y ss.) que a quienes debe imitarse es a los buenos retratistas... ¡porque no imitan! Deduzco esta posible paradoja del texto mismo, pues afirma que dichos artistas "pintan retratos parecidos, aunque los embellecen", y ese "embellecimiento" lleva consigo, forzosamente, determinada alteración del modelo. Sin duda que semejante alteración también se encuentra en la tragedia —puesto que en ella se seleccionan y ordenan ciertos acontecimientos, de acuerdo con las necesidades de las obras—, tal como está profusamente expuesto en la *Poética*, especialmente en sus capítulos 7 y 8. Por último, respecto al autor trágico (1460 b 7 y ss.), comparado con los pintores y con cuantos producen imágenes, Aristóteles sostiene que debe recurrir a una de las "tres maneras" de *mimesis*: las correspondientes a "las cosas como fueron o son, o como se dice o se cree o se cree que son, o como deberían ser". Sin embargo, de estas tres posibilidades, únicamente la primera acepta la *mimesis* en cuanto imitación, mientras que las dos siguientes la niegan, ya que remiten a ficciones o a deseos, pero no a lo real. Con todo ello, la posición de Aristóteles no sólo

difiere rotundamente de la que adoptó Platón ante la *mimesis* —llevada al absurdo en su *República* (395 b, etc.)—, sino que también se aparta por completo de la cómoda fórmula que le atribuyen: esa de que la *mimesis* equivale a imitación.

3. Poetas los llama, con motivo, pues el dramaturgo griego se diferencia de ellos porque "urge el drama", activándolo, sacándolo del estado letárgico en que se encuentra, para llevarlo de la letra muerta y de un texto potencial a la interpretación que lo convierte en actual.
4. Algunos autores —entre ellos H. C. Baldry, *Le théâtre tragique des grecs* (París, 1975)—, suponen que el desarrollo de la tragedia va unido al de la ciudad, ya que ésta aporta el público que contempla la obra o juzga al transgresor. Pero si importa mucho conocer a quiénes se destina la tragedia y qué función adopta de acuerdo con las necesidades de la *pólis*, debe tenerse siempre en cuenta el hecho originario, y por ello olvidado, de que el observador es inherente a la *mimesis*, hasta el extremo de que ésta no se concibe sin aquél.
5. La prohibición de que haya espectadores ajenos al secreto del rito se manifiesta inclusive en el cristianismo inicial, pese a que sea una religión para todos y a que difiera en ello de los cultos olímpicos. La existencia del *nárthex* y del *esonárthex* en las basílicas cristianas primitivas —destinados a recibir a los catecúmenos o no iniciados durante el sacrificio de la misa—, así como el altar cerrado con velos para aislar el lugar del misterio, dan testimonio claro de cuanto sostengo. En este sentido resulta expresivo el atrio

- que antecede a muchas iglesias coloniales americanas, pues ofrece un espacio junto al recinto sagrado para aquellos indígenas que se encontraban sin catequizar.
6. *La demitologizzazione nell'incontro del cristianesimo con l'induismo*. Incluido en *Il problema della demitizzazione*. (Padova, 1961) pág. 255.
  7. Publicado como un apéndice en *La religión griega*, de Gilbert Murray. (Buenos Aires, 1956) págs. 203 y ss.
  8. Ese "guardar", perteneciente al mito, y "la observancia" propia del rito, se relacionan entre sí cuando nos referimos a "las fiestas de guardar", expresión en que adquieren el significado de 'observar' correspondiente a lo sagrado.
  9. Propuesta en la *Retórica* (III, 1404 b 2), respecto a los periodos del discurso, y en la *Poética* con referencia a la tragedia, estimándose ésta como superior a la epopeya, dada su condición conclusa, cerrada y unitaria. (1462 a 18 y 1462 b).
  10. La traducción de 'lineal', aquí empleada, pertenece a Carlo Gallavotti y figura en su versión italiana de la *Poética*, 1974.
  11. Esta modalidad del saber, consistente en rehacer el camino ya hecho, no puede confundirse con aquella que asumen quienes "están de vuelta" respecto a lo que sea, dándolo todo por sabido. Pues ese "estar de vuelta" denota claramente la despectiva suficiencia —léase insuficiencia— de aquellos que nunca emprendieron el camino de ida hacia lo que suponen conocer, convirtiéndose así esta vía de regreso en la ruta que lleva de nada hacia nadie
  12. Recuérdese, a este propósito, que juzga de manera semejante el valor de una parte de la epopeya, estimándola como "la más asombrosa" (1460 b 25).
  13. Como apreciaremos más adelante, el *páthos* que sufre el personaje significa la parálisis o imposibilidad de resolver la situación en que se encuentra, convirtiéndolo así en un ser pasivo, a consecuencia "del giro" de los acontecimientos. De análoga manera, la reversión de la trama y las consecuencias que ocasiona someten al público a las tensiones debidas a la piedad o al temor —auténtica finalidad de la tragedia, según Aristóteles—, dejándolo atónito, en un estado de estupor paralizante del que sólo saldrá mediante la catarsis
  14. En el drama de sátiros titulado *Los sabuesos*, que se debe a Sófocles, el coro alude al discurso de Cilene, hábil y sinuoso, en estos términos: "Retuerce, inventa mitos...". De tal manera se testimonia en el mito su condición estrófica. Sófocles. *Los sabuesos*. XIV, 20. Edición bilingüe, prólogo y notas por Delia A. Deli (Buenos Aires, 1973).
  15. Las reversiones propias de lo sagrado y del mito han sido señaladas con reiteración por una considerable suma de autores, pero lo que importa destacar en este punto es que la disposición en viceversa que adoptan los acontecimientos del mito trágico se debe a que éste, por pertenecer originalmente a lo sagrado, adquiere con ello la forma que le corresponde.
  16. Los mitos de ligazón y sus modalidades fueron profusamente estudiados por Georges Dumézil, sobre todo en su libro *Mitra-Varuna* (París, 1948), así como por Mircea Eliade, en el capítulo III de su obra *Imágenes y símbolos* (Madrid, 1955), además de Marcel

- Detienne y Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence* (París, 1974), Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale* (París, 1975) y Laurence Kahn, *Hèr-mes passe* (París, 1978). Sin embargo, aunque Detienne y Vernant trabajan con extremado rigor sobre el mito y la tragedia, no han tratado el mito trágico según las condiciones totales y conjuntas de enlace y desenlace, analizadas aquí en sus distintos aspectos.
17. El otro es el del mito, pues supone que "no es lícito modificar los mitos tradicionales". (*Poética*, 1453 b 22-23). Probablemente se debe a la estabilidad que otorgan al grupo humano que los comparte, dado que constituye su raíz ancestral. De todas formas, en diferentes pasajes del texto, Aristóteles admite la posibilidad de alterar los mitos procedentes del pasado.
18. (Santiago de Chile, 1963). Traducción de Francisco Soler. Hay una leve rectificación en el párrafo citado.
19. Las tragedias más hermosas se com-  
ponen sobre la historia de unas cuantas familias ("casas" las llama) que sufrieron o causaron terribles aflicciones. (*Poética*, 1453 a 18 a y ss. Reiterado en 1454 a 9 y ss.)
20. Pierre Chantraine. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Vol I. (París, 1968), pág. 480.
21. Platón. *El banquete, Fedón y Fedro*. (Madrid, 1974), pág. 156. Traducción de Luis Gil, un tanto modificada.
22. La relación directa entre la inteligencia y la catarsis está formulada por Platón en otro pasaje del *Fedón* (69c), pues dice que "tal vez(...) el propio pensamiento sea una manera de catarsis". Aún más, la filosofía se entiende en dicho diálogo como una *lysis* que se acompaña de la catarsis, para desligar o desatar el alma del cuerpo y sus limitaciones, así como de los placeres y los sufrimientos, liberándola de la pasividad que éstos producen (82 c - 84 b).

## Reminiscencias románicas en las farsas francesas del gótico

A Teodosio Fernández

En el campo de las letras y las artes, el signo de nuestros días es el de hacerse problema del signo. El auge de la semiótica, e inclusive de los lenguajes especiales que lleva consigo, testimonia la preocupación presente por los signos, a expensas de la atención anteriormente prodigada a las estructuras, los símbolos y los estilos. De ahí que, en la actualidad, ocuparse del estilo es algo que no se estila. Las razones principales de esta omisión o desdén se encuentran en que muchos estimaron agotadas las posibilidades de explicar las obras de arte anteriores mediante el concepto de estilo, aun cuando puede ocurrir —como expuse en otra parte<sup>1</sup>— que las maneras inadecuadas de proponer dicha idea hicieron recaer sobre ella las insuficiencias debidas a los teóricos del arte, quienes la rechazaron como consecuencia de su incapacidad para formularla con un sesgo diferente. Así se dio la paradoja de recusarse una noción por quienes no encontraron la forma de establecerla como le pertenece.

Puesto que en el título de esta ponencia figuran dos términos correspondientes a estilos —el románico y el gótico—, habré de considerarlos, siquiera sea someramente, para saber a qué atenernos.

Respecto del románico, cabe afirmar que es el “menos” estilo de todos los occidentales, no sólo por ser el primero, cronológicamente entendido, sino, sobre todo, porque en apariencia carece de la unidad requerida para constituirse como tal, ya que no la tuvo la organización atomizada, feudal, que caracterizó a su tiempo. Puesto que un estilo implica *determinada unidad de sentido*, ésta debe fundamentarse siempre según aquello que la origina. A mi manera de ver, el estilo es consecuencia de *cierta comunidad de supuestos que orienta en alguna dirección las posibilidades artísticas de un tiempo*. Ese conjunto de supuestos es, desde luego, previo a la existencia de las obras en que se manifiesta. Por ello he distinguido con frecuencia entre *el estilo haciéndose*, propio de la problematidad que debe resolver el artista en su presente, y *el estilo hecho*, debido a las formulaciones propuestas por los teóricos, una vez las obras y las épocas concluidas<sup>2</sup>.

De acuerdo con ello, el románico ha de entenderse como la consecuencia de aquellos supuestos que dieron *un sentido común* a su tiempo, convirtiéndolo en *determinada época*. Me refiero, en este caso, a las creencias compartidas y generalizadas en el Occidente, durante los siglos XI y XII, entonces de manifiesto como “una ideología” que le dio al cristianismo cierta disposición conjunta, apreciable por encima de todos los particularismos locales y feudales que lo niegan como estilo.

Según estimo, el románico se caracteriza porque hizo suyos determinados dualismos, cuyos elementos constitutivos aparecieron en el arte paleocristiano

como entidades contrarias y aisladas. Aludo, especialmente, a la dualidad de culto y pensamiento que implican, por una parte, los mausoleos y baptisterios, en cuanto formas arquitectónicas centradas, herméticas, y por otra, las basílicas, de disposición longitudinal, aptas para el culto público.

Como es de sobra sabido, el románico de índole universal se debió al auge y expansión de las órdenes monásticas en Occidente, que lo impulsaron, difundiéndolo sobre todo por acción de la orden de Cluny. A partir del *dualismo de Dios y el mundo*, implícito y básico en el monasticismo, pueden formularse las diferentes dualidades que constituyen el arte románico, especialmente las que se manifiestan en las iglesias de las rutas de peregrinaje hacia Santiago de Compostela. Tales iglesias, y las que les son afines, denotan un *dualismo espacial*, correspondiente a la yuxtaposición de los esquemas centrales, pertenecientes a los mausoleos, y las disposiciones longitudinales de las antiguas basílicas, creándose un todo en el que el transepto y el ábside se destinaron a la comunidad monástica, mientras que las naves de la iglesia y sus galerías altas o tribunas las ocuparon, en su mayor parte, los fieles procedentes del mundo abierto. Esa disposición espacial produjo una *dualidad de direcciones*, evidenciada en la oposición del eje principal de la iglesia, propio de la nave mayor, y el perpendicular a éste, perteneciente al transepto. Además ocasionó *la dualidad de las tensiones*, puesto que el templo se yergue y culmina hacia la altura con la verticalidad debida a la torre del crucero —que suele ser la más alta y arrastra consigo al ábside—, contraponiéndose a ella la tensión horizontal de las naves. A dichos dualismos —de espacio, dirección y tensiones— se suma *el de los tramos* —según la relación de dos a uno que suele haber entre los existentes en las naves laterales y los de la principal— y *el de los soportes*, diferenciados en fuertes y débiles, frecuentemente alternados en la nave mayor.

Pero respecto del tema que nos ocupa, dichas dualidades, características del románico, adquirieron considerable importancia *en la iconografía*, a partir de las imágenes y temas que adoptó la creencia, de manifiesto en los tímpanos y en los capiteles historiados. Si nos atenemos a los primeros, la referida oposición se organizó, generalmente, en torno de un Cristo-Juez que separa a los elegidos de los réprobos. Por ello, en ocasiones —tal como sucede en la Sainte-Foy de Conques—, éste adoptó una figura semejante a la de una balanza, con el brazo derecho levantado, para indicar el mundo sacro y superior, perteneciente al Paraíso, mientras que con el brazo izquierdo —el siniestro— señala hacia la parte inferior del tímpano, que representa el estrato del *inferus* o infierno, con el que alude a la condenación.

Además, el conflicto entre el bien y el mal, apreciable en la referida disposición temática, ocasionó también otra dualidad, en este caso *de índole formal*, dado que la zona destinada al bien —el Paraíso que acoge a los bienaventurados— suele caracterizarse por el orden y la claridad impuestos a las figuras y a los diversos motivos empleados, mientras que la superficie destinada al infierno aparece caótica y abigarrada, voluntariamente dispuesta sin orden ni concierto.

Nótese que los términos hasta aquí empleados para significar el arte románico —oposición, lucha, conflicto, dualidades...— representan manifiestamente el fuerte sentido polémico y emocional, en ocasiones de índole trágica, que caracterizó a ese tiempo. Porque con la representación del Juicio Final o del Apocalipsis en las grandes portadas no sólo se revelaron rupturas o tensiones, sino que en todas ellas se hizo presente, como en la tragedia antigua, la idea del fin. Sin embargo, el románico fue en esto mucho más lejos que los griegos clásicos, pues no se limitó a representar el fin del hombre, dado que expuso, además, el fin del mundo, con el de la historia y los tiempos. Debido a ello, el arte románico se convirtió en un *memento* aterrador, que hizo del espanto ante el final y del *mysterium tremendum* (Rodolfo Otto) los temas disuasivos por excelencia, para producir en aquel que acudía a las iglesias el temor de entrar en “lo otro”, al cruzar el umbral y adentrarse en lo sagrado. Así que aunque el cristianismo fuese un culto compasivo, en ese tiempo nunca se abstuvo de recordar el sentido tremebundo y sobrecogedor inherente a lo sagrado.

De esta manera, la necesidad de escoger adecuadamente entre dos términos opuestos —el bien y el mal—, elección que en la *Poética* de Aristóteles revela el carácter del personaje trágico, produce a quien llega ante una portada románica el azoro de tener que habérselas con “lo definitivo”, según las temibles consecuencias que comporta. Por ello, las expresivas portadas de la época potencian hasta el límite las sensaciones de “piedad” y “temor” que, según la *Poética*, ocasiona la tragedia en quien la contempla, produciéndose tales afecciones con las escenas correspondientes al mundo infernal, mientras que la consabida catarsis aristotélica —aquí entendida como la posibilidad de salvación de los fieles—, se halla de manifiesto en la ascensión de las almas hacia el Paraíso, según la representa ingenuamente el tímpano de Autun.

Este carácter trágico y dual aparece reiterado en el tema del combate entre las virtudes y los vicios —procedente de la *Psicomaquia* del hispano Prudencio—, en el que las virtudes adoptan el aspecto de mujeres guerreras que aplastan a las figuras contrahechas de los vicios, cuando no adquiere otra forma en la oposición de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias, con la que representaron de modo diferente a los elegidos y a los réprobos. Por último, la separación de las almas en función de sus actos y conducta se efectúa por medio de la *psicostasia*, con el peso de las mismas a cargo de San Miguel, arcángel al que antes del románico —en el arte carolingio— solían dedicarle una capilla sobre el portal de la iglesia, para protección de ésta frente a la posible penetración del mal en el recinto sagrado. Así que la lucha contra “el Maligno”, según la preconizó Gracián como “milicia contra la malicia”, es un tema plenamente reconocible en la iconografía románica.

Debido a cuanto llevo expuesto, hay que esperar hasta el gótico para que toda esta violencia conflictiva se atenúe y acabe por convertirse en un acto de cortesía, transformándose la guerra en torneos de carácter deportivo, destinados a defender los colores de una dama. Ese predominio de lo femenino,

tantas veces señalado en los usos y en la literatura del gótico, hace que muchas de sus catedrales destinen la portada mayor al tema de María (a partir de Senlis), denominándose con gran frecuencia *Notre-Dame*. El motivo mariano apareció también sobre el gablete principal (París, Reims, Estrasburgo...), y llegó incluso a originar la capilla mayor, situada en el eje del ábside (Chartres, Le Mans).

A diferencia de ello, cuando María aparece en las portadas románicas suele hacerlo como vencedora de las fuerzas infernales, representadas por monstruos, según sucede en la puerta del priorato de Anzy-le-Duc y en el tímpano de la iglesia de Neully-en-Donjon, en las que recibe la adoración de los Magos, sentada en un trono, como expresión de su dominio sobre los dragones, serpientes y leones, que significan lo demoníaco, humillados a sus pies. Curiosamente, en ambas portadas ocupa el lugar del Hijo, a la manera de una divinidad celeste que aplasta a las fuerzas telúricas, a los monstruos de origen inferior o infernal, tal como lo hizo Apolo en Delfos.

Esta exposición escueta de algunas características del románico no es, en modo alguno, digresiva, ni mucho menos evasiva respecto del problema que trato. Pues para entender plenamente el sentido de la farsa, estimo que corresponde situarla con respecto a los conflictos duales que evidenció la iconografía románica, ya que el estado de la creencia de entonces, de manifiesto en sus programas iconográficos, ocasionó, como posible contrapartida, el desarrollo unilateral de uno de sus ingredientes —el tema demoníaco—, acogido y asimilado popularmente en las farsas como un modo de negarlo mediante el juego y la risa. El asunto es, pues, complejo, y no se puede entender si lo apreciamos, tan sólo, como una derivación forzosa o mecánica de la farsa respecto de la iconografía, según ese comodín de la teoría del arte que denominan, rutinariamente, "las influencias". Aún más, puesto que la farsa se configura y expande durante la época gótica, también cabe pensar que la risa producida por los temas infernales del románico incita a la burla de ellos, porque habían perdido vigencia, tomándose entonces a broma cuanto perteneció al pasado y pensaron los abuelos.

Por éstas y otras razones, no me parece aceptable que la farsa medieval sea tan sólo, como suele suponerse, un género de diversión dramática en la que el pueblo se enfrenta consigo mismo, burlándose a la par de sí y de quienes lo someten y humillan, manteniéndolo en su desmedrada situación. Que en las farsas medievales haya mucho de todo ello no me cabe duda alguna, pero que esto sea todo sí que merece reparos.

Si nos atenemos al nombre de la farsa, *farcire* es un verbo de la lengua latina usado habitualmente por los cocineros y quienes se dedicaban a la crianza del ganado, destinándolo al engorde. Así que tuvo en su origen determinada condición popular. Su derivado francés *farce*, denota, como aquél, la idea de 'rellenar' y aun de 'hartar' o *fartar*, dicho sea en catalán. A este respecto, el

primer problema que presenta la noción de 'farsa', en cuanto se relaciona con el teatro, es el de si la denominaron de esta forma porque "rellenaba" un espectáculo ajeno, de carácter religioso, complementándolo —por ejemplo, un misterio dramático—, o si, a diferencia de ello, adquirió el nombre por asimilación con un "relleno", al constituirse entonces como "un embutido" de chistes, canciones, frases hechas y proverbios, relacionados en forma extravagante o *ad libitum*. Sin duda que aunque se acepte la primera de ambas posibilidades, no por ello tenemos que descartar la siguiente, pues la farsa todavía mantiene en nuestros días, entre sus rasgos más significativos, el hecho de rellenar su estructura con elementos caóticos, tan dispares que en ocasiones semejan disparates.

Como quiera que sea, una de las características del género consiste en que originalmente fue un espectáculo "anti", inserto en otro distinto, en el que actuaba como contrapartida. Sin embargo, esta oposición, de posible origen románico, se manifestó más tarde en el gótico —según acabo de señalar—, época del auge de la farsa, corroborándose así que cada una de las artes en ocasiones suele tener su propio desarrollo, su historia aparte, llegando incluso a parecer extemporánea, como sucede en este caso. Porque, realmente, hay que esperar a que el drama religioso adquiriera una estructura definida, con todas sus modalidades —misterios, milagros, moralidades—, para que la farsa obtenga también su plenitud, pudiendo así actuar con eficacia, en su condición de género opuesto. De ahí que el desarrollo de las farsas sea tardío, pues corresponde al siglo xv.

No obstante, si la aceptamos según aquí supongo, la farsa no es sólo "un relleno" incluido en un mundo religioso como algo ajeno, sino que al actuar originalmente en función de éste, puede llegar a constituirse en una *reversión transgresiva* del mismo, oponiéndose a su ejemplaridad. De esta manera, el papel que desempeña la farsa en el espectáculo medieval es relativamente análogo al que le correspondió al drama de sátiros en la antigüedad griega, representado a continuación de una tragedia. Porque si el personaje trágico ostenta cierta condición modélica, dado que suele asumir el heroísmo, la nobleza o la generosidad humanas en sus grados más altos, los sátiros aparecen como seres asustadizos, tramposos, lascivos, tragones y de lenguaje obsceno, tal como les correspondió después a muchos personajes de la farsa. Este contraste entre la conducta del héroe trágico y la de los sátiros ocasiona la risa, que aparece en el espectáculo griego como una nueva transgresión del hombre —tras la del crimen representado en la tragedia—, pues los mortales, en cuanto efímeros, no pueden reírse, quedando la risa reservada a los dioses. De esta manera, el reír actúa como un elemento catártico en el espectáculo, porque produce un corte brusco que elimina las tensiones debidas a la tragedia<sup>3</sup>.

En el cristianismo, la risa no pertenece, en absoluto, al mundo divino. Contrariamente, la carcajada se atribuye siempre al diablo. A lo sumo, en tiempos del gótico, al adoptar las nuevas tendencias cortesas de entonces, los ángeles de las portadas acogen amablemente a los fieles, "iluminándose" sus

rostros con una sonrisa —tal como suele decirse—, para asociar, de ese modo, la luz y la verdad, relación que evidencian también las estructuras diáfanas de las catedrales.

Sin embargo, mediante el mecanismo de *reversión transgresiva* que atribuyo a la farsa medieval, lo temible acaba por hacerse cómico, a la vez que el peligro termina convertido en juego. Así que “lo jocoso” de la farsa, en cuanto “juquete” cómico que es, se basa sobre todo en los juegos verbales, propios de los “juglares”, quienes “jugaban” con las palabras y los instrumentos músicos para “gustar” y “dar placer” a los demás, tal como aún se dice en francés *jouer une pièce*, por ‘representarla’, o *to play*, en inglés, con el significado ambiguo de jugar, dar placer y ejecutar o interpretar. En este orden de cosas, así como el demonio se ríe a carcajadas de los hombres en las portadas o en los capiteles románicos, la farsa parece demostrar que ese diablo no pasa de ser “un pobre diablo”, del que podemos hacer irrisión, transformándolo en objeto de burla. Al fin y al cabo, siempre disfrutaremos convirtiendo el temor en ridículo. Por ello, las muchas licencias que se permiten o adoptan en sus costumbres los personajes de la farsa llevan consigo esa razón de ser. Aun cuando el gozo que producen la transgresión y la irreverencia también pueden deberse a que, por muy temible que sea el personaje diabólico, siempre se encontrará sometido al predominio de las potencias divinas.

Con todo esto, la risa adopta en la farsa la modalidad de “reírse de” —en vez de reírse “con” o “por” el motivo que sea—; así que “el otro” —sea quien fuere: el clérigo, el demonio, el vecino o el noble— queda sujeto de ese modo a “la irrisión” —que es risa—, al escarnio y la burla, produciéndose la mayor alegría cuando se le pone en “ridículo” —que también implica “risa”. Un claro testimonio de semejante actitud, habitual en los personajes de la farsa, se encuentra en el término francés *farser*, equivalente a ‘ridiculizar’, ‘burlarse’ o ‘escarnecer’, documentado desde el siglo XIII, aun antes de que *farce* fuese la denominación de un género teatral.

La oposición de la farsa a las obras dramáticas religiosas se advierte, además, en el desarrollo de los temas, pues si en las piezas sagradas muchos de ellos adoptaron entonces determinada ejemplaridad, ésta exigió que mantuvieran la coherencia de una *demonstratio*, mediante la que se llegara a un resultado claramente expuesto y, desde luego, irrefutable, siguiéndose para ello los modelos que brindaron la liturgia o la escolástica. De esta manera, el instrumento por excelencia del drama, que es el diálogo, tendió a convertirse en dialéctica. También, debido a ello, los personajes de las obras religiosas se transformaron en abstracciones o alegorías, con las que dicha dialéctica operó felicísimamente, pues así se expusieron ideas en conflicto, en vez de seres vivos. Además, el “argumento” de estas obras se adaptó a la manera lógica de “argüir” que exigían, con el propósito de refutar las posiciones que contradijeran las creencias en uso. Dicha claridad argumental y dialéctica de las *moralités* del siglo XV tiene su equivalencia en el orden temático y formal, anteriormente referido, perteneciente al espacio destinado al bien y al Paraíso en las portadas del

románico. Contrariamente a ello, la farsa convierte al diálogo en una multiplicidad de *lógos*, a tal extremo enmarañada que inclusive, como sucede en *Pathelin*, mezcla distintos dialectos y lenguajes, llevándolos hasta el límite de la incoherencia y del absurdo. En este sentido, es dable suponer que "la alteridad" propia del drama, consistente en un conflicto con "el otro", se significó en las obras de carácter religioso como una polémica con "lo otro" —la esfera demoníaca— representándose por medio de entidades mentales puestas en contradicción, a la manera de una justa o torneo controversial, frecuentemente dedicado a María. A diferencia de ello, la "alteridad" de la farsa es mucho más aguda y variada, manifestándose, sobre todo, en función de "altercados" incongruentes, pues frente al orden sagrado la farsa pone en evidencia todo el desbarajuste de la vida, con sus inconsecuencias incluidas. Ese "mundo al revés" significado por el género —el cobarde se jacta del valor, el truhán tiene a gala su honradez, los hombres han de desempeñarse como hembras; los ciegos ven, los sordos oyen, mientras que los charlatanes callan...—, muestra con su extremada confusión no sólo la carencia de normas, sino la negación explícita de ellas, haciéndose del engaño —un atributo del demonio— el motor manifiesto de la conducta humana, pues, al decir de Cervantes, "la necesidad tiene cara de hereje".

Por otra parte, como la farsa significa "un relleno", la modalidad compositiva que la caracteriza, atiborrada de motivos y géneros dispares, se atiene por completo a la manera de tratar los temas en el lado infernal de los tímpanos románicos. A esto contribuye el hecho de que en ambas artes —la escultura y la farsa— existe cierto orientalismo —y cuando digo cierto es porque es cierto—, pues muestran en sus disposiciones el llamado *horror vacui* —la aversión al vacío—, característico de la ornamentación bizantina y arábiga, que no tolera en sus obras ninguna superficie sin cubrir de motivos infinitos, ya sea con ornamentos y trazos o con mosaicos y azulejos. En cierto modo, las *maquamal* arábigas, mediante su literatura hecha de retazos diversos, unidos entre sí como en un centón, testimonian determinada posibilidad semejante, de la que dio buena muestra el grande libro de nuestro Juan Ruiz.

Respecto de la zona infernal situada en los tímpanos románicos, la sensación que se tiene ante ella es la de participar en un proceso digestivo, penoso y difícil, pues el abigarramiento de los asuntos y la naturaleza de ellos puede llegar a producir náuseas o empacho. Y si me permito afirmarlo se debe a que realmente no dan otra idea, ya que la representación del laberinto infernal empieza en algunas portadas con una monstruosa devoración, de la que Conques manifiesta su expresión más acabada. En ella el infierno se encuentra precedido por las fauces desencajadas de un enorme dragón que devora a sus víctimas, un Leviatán que se traga y consume a los condenados, para significar el gran bostezo, el *caos* original, la sima o abertura primigenia de la que todo deriva, antes de que las potencias celestiales impusieran el orden y la luz como sus propios atributos, según declaran diferentes mitos.

Oscuridad, caos y desorden fueron desde tiempos antiguos sinónimos de

fealdad. De ahí la idea agustiniana que afirma: *nihil enim est ordinatum quod non sit pulchrum*, "todo lo ordenado es bello". Por consiguiente, el mal se representa en tales portadas asociándolo al desorden y a lo grotesco. La composición de dicha zona es ondulante, comprimida y rellena —como la de la farsa—, literalmente peristáltica, pues el camino que se sigue en ese laberinto del infierno no sólo es interior, sino intestinal e intestinal. Allí, el demonio, hecho un Pero Botero, al parecer insatisfecho con lo crudo del tema, decide proceder al cocido de sus víctimas, como sucederá tiempo después, en la portada del Juicio Final de la catedral de Reims. Así que este proceso es mucho más complejo que el de una simple devoración, con su digestión consiguiente, puesto que incluye además, en ese ámbito intestinal, trazas de una cocina con su enorme caldero rebosante de víctimas, en la que se prepara un banquete, significándose, con semejante redundancia, el hartazgo diabólico por partida doble.

De este modo asistimos a un evidente proceso antisacramental, en el que la gracia, como categoría religiosa, y el ágape eucarístico se sustituyen, respectivamente, por la carcajada y la digestión. Nótese, a este propósito, que desde el siglo XII el culto de la Eucaristía adquirió considerable importancia, tal como lo evidenciaron posteriormente los dramas religiosos, hasta el punto de que esta devoración diabólica del hombre puede estimarse como su contrapartida. Además y por último, el tragar del dragón infernal, representado con las enormes mandíbulas desencajadas de los monstruos ctónicos, así como las máscaras atroces —es decir, 'negras'— de los demonios, distendidas con sus violentas carcajadas, se asocian a la representación de la muerte, ya que las fauces oscuras de los sepulcros, con sus lápidas entreabiertas, vomitan hacia el juicio postrero a quienes se tragó la tierra, en una manifiesta relación de formas y de idea entre ambos motivos.

Quizás estimen que exagero si sostengo que esta devoración infernal, y las modalidades que exhibe en las portadas románicas, prefigura la farsa y estimula su desarrollo ulterior, pues voy con ello en contra del camino trazado por las autoridades en el tema, que habitualmente partieron del teatro para llegar a las artes visuales, tal como lo propuso Emile Mâle. En cuanto al sentido de la farsa, debe tenerse muy en cuenta que cinco de los términos con que se designan las obras jocosas breves, ya sean poéticas o dramáticas, a lo largo del tiempo y en distintos países —sátira, farsa, entremés, sainete y mojjiganga—, implican determinada condición nutricia o digestiva, como la señalada en los tímpanos románicos. En tal sentido, el vocablo "sátira" se asocia a 'saciar' y 'saturar'. Así suele emplearse el giro de "estar harto o ahído hasta la saciedad", es decir "saturado", porque *satura*, en latín, se entiende, a semejanza de la farsa, como 'un guiso compuesto de ingredientes dispares', convirtiéndose después en *satira*, con el mismo significado, para adquirir por último, en el campo literario, el sentido de 'obra integrada por formas y temas diversos'.

Respecto de la farsa, me eximo de abundar sobre las acepciones nutricias, pertinentes al vocablo, anteriormente expuestas. Por su parte, el entremés

corresponde también a la función atribuida comúnmente a la farsa —la de ser una pieza intercalada en una obra mayor—, dado que *mets*, en francés, como 'manjar', 'plato' y 'alimento', indica la idea de 'meter' (*mittere*, en latín), a la manera de un comestible incluido entre los platos principales. Añádase a esto que las antiguas mojigangas derivan su nombre de las vejigas de animales —*boxigangas*—, hinchadas para adornar a los cómicos que representaban estas pequeñas piezas burlescas. Además, para concluir esta esquemática relación, el sainete —un término procedente del latín *sagina*, que significa el 'engorde de animales'— adquirió el sentido de 'pieza jocosa' en los comienzos del siglo XVII, después de haber significado la 'gordura' con que los cazadores obsequiaban a sus halcones o de ser un bocadillo apetecible. Así que no es despreciable esta insistencia —que no parece coincidencia— respecto del sentido alimenticio, intestinal y orgánico atribuido en su origen a estos géneros literarios menores y cómicos, que manifiestan, como queda dicho, una suerte de contraposición al banquete eucarístico.

Pero ateniéndonos a la farsa, cabe pensar que los tres atributos demoníacos destacados en el arte románico —engaño, devoración y carcajada— se representan plenamente en ella. Los aspectos caóticos de su composición —si así puede llamarse—, tanto como la idea nutricia que comporta, se encuentran en su nombre de 'relleno', dado que las más de las veces está constituida como un fárrago de motivos distintos, de dichos y refranes en cadena, de coplas libremente acopladas entre sí, que a la manera de los temas demoníacos ya referidos producen la impresión de embuchados, no sólo por la hinchazón que define a la farsa — como a la mojiganga—, sino por el interminable enlace entre los elementos, habitualmente dispuestos en ristras, ni más ni menos que los embutidos. Por último, el lenguaje empleado en este tipo de obras merece plenamente el calificativo de "sabroso", pues con su colorido y gran desgarramiento denota que el saber, para el pueblo, consiste en el sabor, idea que no está descaminada, puesto que es literalmente cierta.

En cuanto atañe a los personajes incluidos en el género, si transgreden y burlan cuanto les parece — a la manera de nuestros pícaros, en siglos posteriores —, lo hacen, sobre todo, con la intención de comer y muy bien. Puesto que la comida es para ellos uno de los mayores goces, Robin, Marión, Calbain y muchísimas otras figuras de las farsas tratan constantemente de ella, mas no sólo por hambre, como sucede en la picaresca española, sino que por necesidades de hartura y de disfrute. Pese a que el arte románico representó con cierta frecuencia la parábola del rico epulón, movido por el propósito de subrayar el castigo ulterior al vicio, y si tales banquetes del rico y del demonio representan el hábito de la gula llevado a sus manifestaciones extremas, en las farsas no sólo se hizo caso omiso de la condenación que el tema implica, sino que ésta fue sistemáticamente burlada por los personajes, quienes con sus licencias y desenvoltura provocaban la carcajada cómplice del público.

Por todo lo expuesto, el papel reversivo de la farsa, con la transgresión que comporta y lleva hasta en su nombre de 'relleno' y 'hartazgo', se ignora

cuando la estimamos sólo como un género fácil, costumbrista, que únicamente representa los deseos de bien vivir del pueblo, aunque en ello incluyamos los dudosos procedimientos de que hacen gala sus personajes, fuera de horma y de norma. Porque tras de la alegre farsa se perciben fuertes reminiscencias de la temible ejemplaridad románica, de aquella religiosidad terrífica, basada en el amedrentamiento con muy rudos apremios —el premio y el castigo a cada paso—, que el pueblo cambió de signo con su *savoir vivre*, convirtiendo lo reprensible en gozo, en una inversión de cuanto ahora llaman “valores”, que no son, realmente, sino modalidades convencionales de las creencias compartidas.

Después de ello, la acción del gótico —como manifestación de una religiosidad que unifica y resuelve en un todo los conflictos duales y las antinomias del románico— se hizo sentir, también tardíamente, sobre las farsas —a principios del siglo XVI—, conciliándose en ellas los extremos opuestos del estilo precedente, para crear, en Portugal y en España, un género nuevo: el de *las farsas religiosas*. Sin embargo, éstas se constituyeron a su vez como “un relleno” hecho de elementos discontinuos, en corroboración de que la idea de farsa se debe, desde luego, a su condición intrínseca y no sólo a que figure como un cuerpo extraño, inserto en una entidad diferente, de índole sagrada, según habitualmente supusieron al estudiar su origen. Al fin y al cabo, carece de sentido el suponer que la farsa consiste únicamente en la contrapartida burlesca de la fe y las creencias, ya que lo religioso, durante el siglo XVI, quedó incluido en ella, para dar nombre a esta modalidad postrera del género aquí tratado.

## NOTAS

1. *Por el estilo*. Anales de la Universidad de Chile. (Estudio en honor de Rodolfo Oroz). Quinta serie. N° 5. Santiago de Chile, 1984.
2. Véase mi ensayo *Tiempo, época y estilo*. Anales de la Universidad de Chile. (Estudio en honor de Yolando Pino Saavedra). Quinta serie. N° 17. Santiago de Chile, 1988.
3. Esta idea de la catarsis se encuentra expuesta en mi trabajo *De la tragedia: un mito de enlace y desenlace*, incluido en el presente libro.



## ¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?

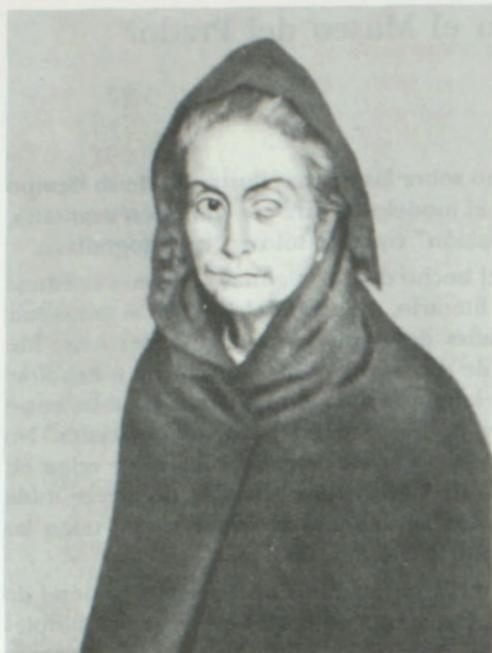
En cierta ocasión ironizaba Unamuno sobre las revistas ilustradas de su tiempo — *L'Illustration*, francesa, significaba el modelo—, para concluir, desencantado, que en tales publicaciones “la ilustración” consiste sólo en las fotografías...

Sin embargo, en nuestros días, el hecho de que algunas imágenes artísticas se basen sobre determinado texto literario, “ilustrándolo”, llevó a constituir una de las tendencias más acreditadas de la moderna Teoría del Arte. Me refiero a la orientación iconológica de dicha disciplina —que tiene a Panofsky como su representante señero—, en la que se indagan los nexos posibles entre la palabra, sea literaria o mítica, y su trasunto en las artes espaciales. No obstante, si la referida posición merece muchas reservas cuando se erige en la interpretación absoluta o exclusiva de ciertas obras visuales, no ofrece duda el que la condición de ellas queda mejor definida al conocer qué texto las originó o en qué modalidad fabulativa se fundan.

Desde hace años supuse que dada la rápida difusión y el éxito general de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* en Occidente, de manifiesto en sus múltiples ediciones y diferentes traducciones, la pintura no había de ser ajena al considerable reconocimiento de la obra literaria, a tal punto que algunas representaciones de innominadas figuras de ancianas podían corresponder a Celestina. Era necesario, pues, indagar en ese linaje de obras, estableciendo determinada concordancia entre el texto de la *Tragicomedia* y las imágenes que le fueran relativas, en una labor tendente a comprobar hasta dónde y en qué artes, épocas o lugares distintos se propagaron la figura y las vicisitudes dramáticas de Celestina. Aún más, por ese camino cabía dar nuevo sentido a diversas obras visuales de notoria importancia, incluyéndolas en un contexto distinto del que habitualmente se les atribuye, al apreciarlas así como representaciones posibles de la acreditada alcahueta.

Estos modos interpretativos, someramente esbozados, son distintos, desde luego, de los que supone la apreciación o el análisis de determinada obra que lleva un título taxativamente expreso por el artista, ya que, en semejante coyuntura, la estimación de su trabajo tiene en cuenta, de antemano, sobre qué motivo se establece. Así, por ejemplo, la imagen de Celestina pintada por Picasso, en 1903 (fig. 1), no sólo pertenece a la constelación de cuadros constituyentes de la llamada “época azul”, por la gama cromática en ella empleada, sino que, dada la índole del personaje, puede incluirse adecuadamente en dicho conjunto pictórico, porque forma parte de los tipos humanos representados entonces por el artista, en los que predominan los seres desamparados, caídos en la miseria o el abandono, así como los de dudosa condición, entre los que se encuentra la vieja tercera. Si en la situación expuesta el título que

FIGURA 1  
Pablo Picasso.  
*La Celestina* (1903).



identifica la obra constituye un adecuado punto de partida para su apreciación, a diferencia de ello la empresa que aquí me propongo consiste en interpretar diversas obras pictóricas carentes de un enunciado suficientemente explícito, otorgándoles un significado diferente del que se les asigna, según determinado texto que les otorgue pleno sentido: en este caso, el de la *Tragicomedia*.

Por supuesto que al trabajar de este modo no ignoro que debo moverme en el terreno dudoso del pensamiento atributivo. Sin embargo, aunque el intento parezca objetable, ¿no es la conjetura —la “con-yección”— el origen necesario de cualquier conocimiento que lleve además consigo la debida “proyección”? Si así fuera, estimo que merece la pena correr los riesgos supuestos.

Ateniéndome tan sólo a las obras existentes en el Museo del Prado, tres de sus pinturas principales no han sido consideradas hasta ahora, que yo sepa, como posibles representaciones de Celestina. Me refiero, en primer término, al cuadro de Quentin Massys o Metsys (1466-1530) titulado *Vieja mesándose los cabellos* (0,55 x 0,40. N° 3.074 en el catálogo del Museo. Obra adquirida en 1963, (fig. 2), pues si bien se estima habitualmente como una alegoría de la Ira o la Envidia, a mi modo de ver puede representar a Celestina —convertida realmente en una imagen de la desesperación—, tal como aparece en la escena final de *auto* XII de la *Tragicomedia*, al amenazarla de muerte Sempronio y Pármeno. Las palabras que profiere Celestina en la ocasión la retratan de



FIGURA 2  
 Quentin Massys o Metsys.  
*Vieja mesándose los cabellos*

manera semejante a como Massys representó a la anciana de su cuadro: canosa —“no amengües mis canas”, le dice a Sempronio—; desgreñada —en contraste con los sirvientes de Calixto, “muy peinados”, como ella les reprocha, aunque el dicho es ambiguo, pues equivale también a que pueden presentarse después ante la justicia como si no hubieran hecho nada, con las manos lavadas... —; enloquecida —mesándose los cabellos, según reza el título del cuadro, y en idéntica actitud a la de Elicia, en la xilografía correspondiente a esta escena, edición de Sevilla, 1518-1520—; sin manto —con la camisa caída bajo los hombros, puesto que fue sorprendida en el sueño por Sempronio y Pármeno—, mostrando su “flaca rueca” —nuevas palabras de doble sentido, ya que significa tanto la extrema delgadez del personaje como el instrumento de labor apacible, propio de la industria femenina, nombrado aquí en contraste con las armas que blanden los criados contra “una oveja mansa”—. Además, y sobre todo, corroborando el parecido entre el texto y el cuadro, en el lado izquierdo del rostro pintado por Massys —derecho para el espectador—, aparece la cicatriz característica de Celestina —“la cuchillada”, omitida por Picasso; uno de los atributos más significativos del personaje—, a la que se alude repetidamente en el *aucto* IV:

ALISA ¿Con quién hablas, Lucrecia?

LUCRECIA Señora: con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir aquí en las tenerías, a la cuesta del río.

Y después:

MELIBEA ... no te conociera sino por esa señaleja de la cara.

Para concluir:

LUCRECIA ... ¡Hermosa era con aquel su "Dios os salve" [la cicatriz] que atraviesa la media cara!

Estimo, pues, que todos estos aspectos concordantes, aquí aducidos en conjunto, permiten identificar como probable representación de Celestina la obra citada del pintor flamenco.

Dada la incorporación de los Países Bajos a la corona española, desde el reinado de Carlos V, pudo conocer Massys alguna de las ediciones peninsulares de la *Tragicomedia*, especialmente la sevillana, anteriormente aludida, si es que no tuvo a mano la traducción francesa de la obra, publicada en París tres años antes de la muerte del pintor, en 1527. Sin embargo, las figuras ilustrativas de dicha traducción se reducen a ser personajes estáticos e indefinidos, de tal manera imprecisos que inclusive, como señala Joseph T. Snow<sup>1</sup>, emplean diferentes nombres para designar la misma imagen, por lo que éstas resultan intercambiables e impersonales. Con ello se aprecia la marcada diferencia que existe entre las figuras que acompañan a determinados textos y las de un maestro fuertemente original y expresivo, como lo fue Massys, mostrándonos así la gran distancia que media entre una obra artesanal —normalmente conservadora o reiterativa— y la de un pintor que asume extremas dificultades y abre nuevos caminos.

En este sentido, la posible elección de la escena postrera de Celestina pudo permitirle al pintor la representación de un momento dramático culminante, en el que, a diferencia de cuanto preconizaron en el Renacimiento, emplea un punto de vista ajeno al nivel en que se encuentra situado el personaje, hasta el extremo de que la probable Celestina parece mirar de abajo a arriba al criado Sempronio, de mayor estatura, que la amenaza de muerte. Esta supuesta elección de una escena marcadamente teatral y la adopción de un *Standpunkt* distinto de los entonces habituales, como es propio de Massys, se refrendan en su obra *Cristo presentado al pueblo* (circa 1515), actualmente contigua, en El Prado, a la que acabo de referirme. Dicha pintura excepcional opone la expresión burlona o zahiriente de los sayones a la recogida, silenciosa resignación de Cristo, situado tras un antepecho alto, ante la masa que le injuria. El punto de vista al que recurre el pintor difiere del que empleó en el pergeño de la supuesta Celestina, pues si ésta se encuentra retratada desde arriba, la escena de Cristo se contempla desde la parte inferior del cuadro, entre el gentío dispuesto bajo el estrado. Sin embargo, la mirada de la anciana y la de algunas figuras de esta obra piadosa se dirige manifiestamente hacia el pintor, integrándolo en el cuadro como un personaje más, presente y ausente a la par, en un juego manierista que se generalizará después y que culminará, ya en el barroco, en ese prodigio del múltiple mirar y admirar que llamamos *Las Meninas*<sup>2</sup>.

FIGURA 3

José de Ribera.

*Vieja usurera.*

De índole muy distinta a la del cuadro de Massys, existe otra obra en El Prado que también puede proponerse como una representación de Celestina: es el lienzo de José de Ribera (1591-1652) titulado *Vieja usurera* (0,76 x 0,62; de 1638. Nº 2506 del catálogo del Museo, fig. 3). Aunque lleva la firma del maestro, la tela ha sido atribuida a Francesco de Fracanzano y aun hay quienes la consideran como un trabajo de taller. Sea de ello lo que fuere, importa, para empezar, que la supuesta Celestina aparece representada en actitud reflexiva, dedicándose a pesar y pensar su riqueza, haciéndose uno ambos actos, tal como, semánticamente, también son uno ambos términos.

El origen próximo del tema se encuentra, precisamente, en el cuadro de Quentin Massys titulado *El prestamista y su mujer*, 1518 (Louvre), y en el de su seguidor Marinus van Roymerswaele, *El cambista y su mujer*, 1541 (Galería de pintura de Dresde). Sin embargo, para tales pintores flamencos, el motivo corresponde, fundamentalmente, a un tipo humano propio del Renacimiento: el banquero, el hombre consagrado al lucro, asistido por su cónyuge, tanto en el acrecentamiento como en la comprobación de sus riquezas. A diferencia de ello, la mujer pintada por Ribera se encuentra ensimismada, recogida y absorta, en absoluto apartamiento, como una contrapartida mundana de los seres en soledad, pertenecientes a la literatura y a las artes religiosas del barroco, que Ribera representó profusamente con sus figuras de ancianos anacoretas o de muchachas retiradas al desierto.

Si se recurre de nuevo al texto de la *Tragicomedia*, ahora para explicar

dicha pintura de Ribera, comprobaremos que dos de las notas distintivas de Celestina son, sin duda, el desaliño en el vestir —como manera sabia de ostentar aparente pobreza— y su acreditada avaricia. En cuanto atañe a la vestimenta, las referencias a su manto astroso, rasgado, son constantes en boca de la alcahueta, que hace alarde reiterado del deterioro que sufre su traje para obtener de Calixto manto y saya nuevos (*Aucto* VI). Las palabras de Celestina concernientes a sus prendas maltrechas, proferidas en el pasaje indicado, aluden a su “manto raído y viejo”, a la “saya rota” y a “los treinta agujeros que tiene su manto”, anticipando con ello el atuendo desastrado que cubre a la vieja pintada por Ribera.

En cuanto concierne a la avaricia de Celestina, las alusiones también son frecuentes a lo largo del texto, hasta el punto de que puede considerarse como un *leit motiv* de la obra, tema conscientemente reiterado por Rojas para preparar la muerte del personaje, basada, como bien se sabe, en la tacañería de la alcahueta. “¡Oh cobdiciosa y avarienta garganta!”, dice Sempronio en el *aucto* V, refiriéndose a Celestina, y en el *aucto* IX el mismo criado le reprocha “ordenar cautelas para haber dinero”. En el *aucto* XI, Sempronio y Pármeno consideran la prisa que tiene Celestina para llevarse la cadena de oro, dádiva de Calixto, hasta que en el *aucto* XII culminan estos recelos con la disputa entre los criados y Celestina por la parte de las riquezas que ella guardó para sí, tal como le echa en cara Sempronio en los instantes previos a la muerte violenta de la mediadora: “¡Oh vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! ¿No serás contenta con la tercia de lo ganado?” Es, pues, muy probable que la usurera pintada por Ribera, cubierta con un paño deshilachado y roto, no sea otra que Celestina en el acto de pesar las cien monedas de oro que le dio Calixto (*Aucto* I). Esta suposición se confirma por el hecho de que al igual que en el cuadro de Massys, el rostro de la anciana ostenta vistosamente la “señaleja de la cara”, la cicatriz antes descrita, que le parte verticalmente la mejilla izquierda, motivo claro de identificación, según el “retrato hablado” que el texto nos brinda<sup>3</sup>.

La tercera obra del Museo del Prado en que, con gran probabilidad, figura Celestina, es la de Francisco de Goya (1746-1828) denominada *Dos mujeres y un hombre* (1,25 x 0,66, fig. 4. N.º 765 del catálogo del Prado. Concluida entre 1819 y 1823), perteneciente a las conocidas pinturas negras de la Quinta del Sordo.

A mi manera de ver, bajo el referido título anodino se representa el encuentro de Pármeno y Areusa, provocado por Celestina para dominar al criado, relacionándolo con la muchacha como recompensa anticipada de su complicidad en los negocios de la alcahueta. La escena pintada por Goya se ciñe rigurosamente al texto del *aucto* VII, en el que Areusa recibe en su cama a Pármeno, gracias a los buenos oficios de Celestina. El lecho dispuesto en profundidad, Celestina sentada a sus pies, Areusa incorporándose detrás de la

FIGURA 4  
Francisco de Goya.  
*Dos mujeres y un hombre.*



vieja mediadora, mientras que Pármeno, cohibido y tímido, apenas se atreve a tocar a Areusa, responden por completo a la jocosa situación propuesta por Fernando de Rojas. Goya contrasta irónicamente la circunspección de Pármeno, sentado en un rincón, puesto de perfil, con la risa de Areusa y la carcajada de Celestina, quien con su gran boca desdentada, abierta en primer término, parece disfrutar con su amiga de la frase que acaba de decir, alusiva a su mala dentadura y al criado vergonzoso: "Destos me mandaban a mi comer en mi tiempo los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes". En la pintura de Goya, Celestina se dispone a levantarse —al recoger con su diestra el manto que tiene sobre las rodillas—, para dejar libre a la pareja y dirigirse a su casa, pues, como responderá graciosamente a la indicación de Pármeno, que le ofrece acompañarla: "Acompañeos Dios, que yo vieja soy. No he temor de que me fuercen en la calle".

Nada tiene de extraño que Goya recurriera a la *Tragicomedia* para pintar una de sus situaciones más significativas, puesto que la obra de Rojas antecipa, en muchos respectos, el mundo de los *Caprichos*, de los *Disparates* y aun el de las "pinturas negras", especialmente con sus motivos de brujas, curanderas o alcahuetas, constantes en los trabajos del pintor aragonés<sup>4</sup>.

La vinculación directa que acabo de establecer entre el texto de Rojas y el referido cuadro de Goya, supone mi primer intento de repristinar el sentido

perteneciente a las obras de la Quinta del Sordo, que requieren nueva consideración, fundada sobre nociones distintas de las usuales, para desentrañar su oscuro enigma. Si en este empeño fuese Celestina quien me franqueara el camino, forzoso me será reconocerle su mucha autoridad.

## NOTAS

1. Véase su artículo titulado *The Iconography of the Early Celestinas*.

*I: The First French Translation (1527)*, aparecido en *Celestinesca*. Volumen 8, number 2.

2. El juego de diversas miradas figura reiteradamente en los cuadros manieristas, significándose en ello un sentido laberíntico, multidireccional, entre los personajes, que origina ambigüedades y complicaciones para el espectador. Pontormo, Rosso Fiorentino, Tibaldi, Parmigianino, entre muchos otros, lo efectúan con frecuencia. Aunque se ha insistido mucho en *Las Meninas*, respecto de la luz y la atmósfera como "protagonistas" del cuadro, hay que tener en cuenta, principalmente, su condición de obra en la que el pintor adopta como motivo principal su propio quehacer, que consiste, inicialmente, en ver y mirar. A la visión —que es interna, teórica, mental— la acompaña y corresponde el mirar, el acto de "asomarse" intencional y direccionalmente desde los ojos, según el estado de ánimo, la emoción o el propósito que dirige la mirada. Si *mirus* —latino— implica lo 'asombroso', lo 'admirable' y aun lo 'milagroso' —de *miraculum*—, cabe admirar en *Las Meninas* la enorme diversidad que dio Velázquez a las *maneras de mirar*, como no existe, seguramente, en ningún otro cuadro. Recuérdese la gentil mirada niña de la

Infanta Margarita; la "atenta" —en el sentido cortés— de ambas meninas; la fija, por anómala, de la enana Mari-Bárbola; la protectora, correspondiente a la "tuición" del Guardadamas (*tueor* —latín— significa a la vez 'cuidar' y 'ver', de ahí la tutela y la intuición); la distante —tan sólo refleja en el espejo— de los soberanos. Por otro lado, aquí en el campo del arte, adviértase la mirada "crítica" del Jefe de la Tapicería de Palacio, don José Nieto Velázquez, que apartado, en suspensión, desde la puerta zaguera ve el conjunto de la escena y "el otro" cuadro que ejecuta Velázquez —siempre el crítico aparece a la espalda del artista, tal como lo representó Pieter Brueghel, el Viejo, en el conocido dibujo de la Albertina de Viena—. quede para conclusión la mirada de Velázquez, ab-sorto —es decir, fuera de sí—, en la contemplación y embeloso inherentes a su grave menester, sorprendiéndose a sí mismo en la más cuerda enajenación.

3. Desde luego que cada pintor hace suyas, a su manera, las referencias textuales. En la Celestina de Picasso, ya está dicho, no figura la cicatriz aludida y, sin embargo, el personaje del cuadro aparece con abundante vello en la barbilla, correspondiente a la frase de Sempronio: "¡Qué despacio va la barbuda!" (*Acto III*). Picasso cubre el ojo izquierdo de su Celestina con una

veladura blanquecina que no corresponde a las descripciones del texto. Respecto de la figura pintada por Ribera, pueden verse algunas pinceladas claras que sugieren cierto vello canoso sobre los labios y la barbilla de la supuesta Celestina. En otro orden de cosas, la composición del personaje que hizo Margarita Xirgu para la representación escénica de mi adaptación de la obra, en la Comedia Na-

cional del Uruguay (fig. 5), le llevó a utilizar simultáneamente ambas características de Celestina: la cicatriz y la barba.

4. Sólo entre los Caprichos, los siguientes grabados incluyen alcahuetas: *Bellos consejos*; *Dios la perdone, y era su madre*; *Bien tirada está*; *Todos caerán*; *Ya van desplumados*; *Chitón*; *Ruega por ella*; *La desencañonan*; *Mejor es holgar*.



FIGURA 5  
Margarita Xirgu  
en *La Celestina*.

## La Celestina *in nuce*

(En torno a mi adaptación escénica  
de la obra de Fernando de Rojas)

Hace años, con ocasión de un lamentable recital poético, recuerdo haber glosado a Bécquer, diciéndole a cierto periodista y novelero que se encontraba a mi lado: "Podrá no haber poesía, pero siempre habrá poetas...". Éste, sin cortedad ni pereza, hizo suya la frase, publicándola de inmediato como recién salida de su propia minerva. Puede apreciarse así que el arte de la caza requiere trofeos, entendiéndose éstos en el sentido radical y arcaico del término. Aduzco aquí ese mínimo despojo porque, a diferencia de mi dichosa frase, suele decirse ahora que ya no hay dramaturgos. Pero hay dramas. Entre ellos el del dramaturgo que no disfruta de representación alguna por más que invente obras. Incluso, a ese respecto, en el número de textos que escriba se cifrará su desdoro, pues sobre la diferencia que haya entre la cantidad de obras concluidas y la nulidad de los estrenos podrán fundarse las dudas sobre el valor de su teatro.

Dado que abundan los dramas, bien pueden obtenerse de donde convenga, para ponerlos en escena. Un filón muy propicio se encuentra en las novelas, ya que muchas de ellas no son sino narraciones de trances dramáticos sufridos por determinados personajes. Si es así, basta con reducir la novela a sus conflictos y caracteres más significativos para obtener un residuo que puede llevarse al teatro. Aunque, con ese procedimiento, el drama quedará disminuido, hasta el punto de convertirse en un arte de segunda mano, en el que aquel que "interviene" el texto novelado debe atesorar las virtudes del cirujano, del sastre y aun las del peluquero, quienes cortan, acicalan o limpian, pero no las del imaginativo que urde y desarrolla por entero la obra escénica. Puesto que no hay dramaturgos, pero hay dramas, y como consecuencia de ello no hay teatro, aunque subsistan los teatros, éstos bien pueden destinarse a las llamadas adaptaciones, ya que los nombres de Dostoyevski, Kafka, Gide o García Márquez son suficientemente atractivos como para convocar a una gran suma de público y obtener, de tal modo, substanciales beneficios, en el supuesto de que se contemple el teatro con los ojos abiertos de las taquillas.

Por cierto que ninguna de estas consideraciones se me hizo presente cuando Margarita Xirgu me preguntó en Santiago de Chile, a mediados de 1949, si le podía adaptar *La Celestina* al teatro, aunque ahora puedo formulármelas con diferente perspectiva, debida al tiempo transcurrido y a los gajes que recibí del oficio.

Mi experiencia en ese tipo de trabajo se había reducido hasta entonces a una adaptación de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso, estrenada en 1948 por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Pero en ella tan sólo me limité a rectificar ciertos aspectos de la marcha de la acción, aclarándola, y a

la reducción o supresión de algunas tiradas de versos excesivamente extensas, cuya frondosa espesura — o hermosura — las hacía difícilmente resistibles — o comprensibles — para los públicos medios — o medianos — del presente. La lopesca, trillada “cólera del español sentado” había de tenerse muy en cuenta, dado que en nuestros días todos los públicos del mundo parecen estar compuestos por “españoles sentados”, con su inherente cólera incluida.

Desde luego que los problemas ocasionados por el posible traslado de *La Celestina* al escenario son de índole decididamente más compleja que los correspondientes a una obra concebida para el teatro, tal como lo es la de Tirso. Según sabemos, *La Celestina* significa la culminación de la llamada “comedia humanística”, consistente en obras destinadas a la lectura en voz alta de un texto dialogado y en prosa, ante un público reducido, no sólo minoritario por su escasa entidad, sino, sobre todo, debido al carácter escogido de quienes solían componerlo, así fueran diletantes, estudiantes o eruditos. Es, pues, un tipo de obra que exige considerable imaginación del público, al limitarse la *mimesis* dramática a su ingrediente auditivo, en ausencia de la acción y la actuación pertinentes al teatro. Por ello, las piezas que integran este género dramático se incluyen en el mundo de la oralidad, de acuerdo con el hábito de manifestar a viva voz cuanto figura en el texto, característico de la lectura desde su aparición en la oratoria o en la oración. Al parecer, nuestra lectura mental es tardía —hay quienes creen que surge en el primer Renacimiento—, dado que anteriormente la comprensión y el descifrado de un texto llevaban consigo la prolación directa de éste. Así que la llamada letra muerta adquiriría vida propia mediante la re-citación de la obra, pues ‘citar’, contra la opinión corriente, no consiste únicamente en convocar a quien sea, para que acuda puntual a un lugar determinado y a una hora convenida, ya que el término, en su sentido primario, significa ‘activar’, de manifiesto en vocablos como ex-citar, in-citar y sus-citar, con la noción concomitante de re-sus-citar.

Tal vez a esto se debe la idea sostenida por Gracián de que leer es “hablar con los muertos”, encontrándose su precedente remoto en San Posidio (*Vida de San Agustín*), según el cual un poeta profano de la antigüedad escribió los versos adjuntos para que los grabaran en un túmulo después de su muerte:

*Vivere post obitum vatem vis nosse viator?  
Quod legis ecce loquor, vox tua nempe mea est.  
¿Quieres conocer, viajero, por qué vive el poeta tras la muerte?  
Esto que lees, eso hablo, pues tu voz es ciertamente la mía.*

Dicha resurrección imaginaria de la letra mediante la oralidad subsistió en la comedia humanística, representándola espléndidamente Goya en dos de sus “pinturas negras”, alusivas, según creo, a *La Celestina*. Me refiero a las que llevan por título “Dos mujeres y un hombre”, denominación tan obvia que nada indica, y “La lectura” (fig. 6), con designación igualmente vacua, si ignoramos qué leen sus personajes, a menos que aceptemos el nombre antiguamente propuesto —“Los políticos”—, decididamente erróneo.

FIGURA 6  
Francisco de Goya  
*La lectura*



A la primera de estas pinturas le dediqué parte de un trabajo publicado en *Celestinesca*<sup>1</sup>, para demostrar que en ella la escena representada por Goya corresponde íntegramente al texto del *acto VII* de *La Celestina*, en el que Areusa recibe en su lecho a Pármeno, gracias a los buenos oficios de la vieja mediadora. Ésta, sentada a los pies de la cama, Pármeno un tanto apartado y "la mochacha", situada detrás de ellos e incorporándose del lecho, representan manifiestamente la ocasión en que Celestina, desdentada y jocosa, recoge su manto con la mano derecha y se dispone a salir de la cámara de Areusa, después de haber aludido a la timidez de Pármeno, para decir: "Destos me mandaban a mí comer, en mi tiempo, los médicos de mi tierra, cuando tenía mejores dientes...". Mi suposición de entonces se encuentra corroborada por la reciprocidad que ahora cabe establecer entre dichas pinturas, habitualmente consideradas como dos obras ajenas entre sí, carentes de cualquier nexo que pudiera vincularlas.

Porque hoy conocemos con certeza, gracias a las indagaciones de Priscilla E. Muller<sup>2</sup>, que ambas obras originalmente constituyeron una sola, dividida y separada en dos, como lo demuestran las dimensiones semejantes que tienen y, sobre todo, la aparición de la espalda y la parte occipital de la cabeza de "Pármeno" en el lado derecho de la pintura llamada "La lectura" o "Los lectores". Sin embargo, dicha investigadora desvirtúa la posible relación que

les cabe a estas obras al interpretar dudosamente cada una de ellas. A la pintura de las dos mujeres y el hombre la llama "La administración", como si se tratase de la aplicación de un enema, con el que supone que Goya significó las torturas practicadas por la Inquisición, porque el extremo del brazo derecho de "Pármeno" adquiere la apariencia de una gran jeringa, al introducir la mano bajo las sábanas, para tocar a "Areusa", obediente a los consejos que le prodiga Celestina en la obra literaria. Ciertamente es que Goya recurrió alguna vez, en sus dibujos y grabados, al tema de las lavativas, sin embargo debe tenerse en cuenta que Celestina aparece en tales trabajos menores con más frecuencia que el motivo atribuido a esa pintura por la investigadora americana. Además de esto, la obra denominada "La lectura", correspondiente a la zona izquierda de la composición total —entre cuyos personajes figura un fraile—, la entiende Priscilla E. Muller como una advertencia eclesiástica, dirigida a los campesinos iletrados para que no se apartaran de la fe, como entonces supusieron que ocurría en las poblaciones urbanas anticlericales. Sin embargo, la relación manifiesta de esta obra con el dibujo "Monjes leyendo" —actualmente en el Staatliche Kunstsammlungen de Dresde—, destacada por dicha investigadora, contradice el sentido que atribuye a la pintura, porque los frailes del dibujo ríen francamente con la lectura de un libro, de modo que no participan en ningún género de admonición. Por ello, si ambas pinturas expresaran el correctivo que merecen quienes se apartan de las normas religiosas, relacionándose así la exhortación y la purga, ¿cómo explicar el embelesamiento evocativo que muestran los auditores del texto, absortos y en suspensión por el desarrollo de la escena literaria? Además, ¿de qué manera entender los muy notorios atributos fálicos en que se convirtieron los pies del monje lector, y los dos roedores blancos —situados también en la parte inferior de "La lectura"—, que por su condición genésica y su capacidad de multiplicarse significaron desde antiguo la lascivia y la fecundidad?<sup>3</sup> En cuanto concierne al color de los ratoncillos pintados por Goya, éste corresponde a una tradición literaria basada en Plinio (VIII, 223), quien afirma que el ratón blanco significa un augurio favorable. De tal manera lo entiende Francesco Colonna, en su *Sueño de Polifilo*, ya que incluye dos veces el tema en el capítulo sexto de la obra —cuanto su héroe se encuentra desorientado— "porque el ratón blanco", afirma, "siempre fue señal grata en los auspicios y agüero propicio y bueno"<sup>4</sup>. El vínculo que puede establecerse entre la empresa de Celestina y los ratones blancos —pues significan a la par el juego libidinoso y el éxito en las iniciativas— se justifica plenamente si tenemos en cuenta que Celestina explota la lujuria de Pármeno para convertirlo en un cómplice sumiso e incondicional, obligándolo así a participar en el negocio mayor que lleva: el concerniente a Calixto y Melibea. Recuérdese también, a este respecto, que la obsesión por los agüeros favorables constituye uno de los ingredientes constantes en el carácter de Celestina, manifestándolo con reiteración en sus monólogos, entre ellos los que inician los *auctos* cuarto y quinto del texto original.

Todos los motivos expuestos, inexplicados en la interpretación de Priscilla

E. Muller, invalidan decisivamente el sentido que atribuye a estas obras de Goya y a la estimación de ambas como una sola. Si el tema representado en ellas consiste, a mi parecer, en la figuración simultánea de la lectura de *La Celestina* y de la escena leída, a partir de este supuesto pueden formularse los nexos imprescindibles que convierten a los dos asuntos en un todo coherente. Y aunque extrañe la presencia de un fraile como lector de la obra —así sea en el dibujo precursor o en la pintura definitiva—, Goya no hace con ello sino corresponder a la irreverencia y al desgarró característicos de Fernando de Rojas, quien incluyó en su texto a clérigos complacientes, en menesteres inconciliables con su condición religiosa, al igual que lo hicieron, en ocasiones distintas, Juan Ruiz y Quevedo, Torres Villarroel y Valle-Inclán.

Tal como la interpretación iconológica requiere considerar circunstanciadamente la totalidad de los temas incluidos en los cuadros, para poder revelar plenamente su sentido, a la disciplina museográfica le compete situar las obras expuestas en su relación correcta. Hago esta observación porque las dos pinturas de Goya, reiteradamente aludidas, aparecen en El Prado dispuestas en un orden contrario al que les corresponde, encontrándose las “dos mujeres y un hombre” —“Celestina, Areusa y Pármeno”— a la izquierda de “La lectura”, dificultándose así la comprensión del tema que las une. De ahí que convenga situarlas según su respectividad, a menos que dejándolas como están se intente acrecentar el enigma normalmente atribuido a tales “pinturas negras”...

La oralidad arriba mencionada, expuesta según la representa Goya, lleva consigo un gran caudal de problemas, que deben considerarse al adaptar *La Celestina* al teatro. Porque en la comedia humanística, según sostuve anteriormente, la relación necesaria entre el texto y su emisión se distingue de la perteneciente al drama en que todas las voces de la obra se dicen con una sola. Debido a ello, la existencia del lector único pareciera implicar cierto regreso al antiguo poeta oral, que expone todo el poema con su voz. Sin embargo, la recitación de éste hacía surgir las palabras a partir de la memoria, evocándolas e invocándolas a la par, confiándose el poeta a su recuerdo y confiándolo después al auditorio para que lo recordara. De este modo, al no existir texto alguno, la razón del poema consistía en retener mentalmente y comunicar de viva voz aquello que fuese digno de memoria. Esto explica que la condición de semejante poesía era rigurosamente vocativa.

Por otra parte, aunque la comedia humanística se transfiere al auditorio mediante una sola voz, ésta es una voz lectora, con todo lo que la lectura lleva consigo como elección. Así que la comedia humanística difiere en su exposición oral del *epos* poético y del drama escrito y destinado a la representación, aunque, a su vez, incluye ciertas características de tales modalidades expresivas. Los nexos que pueden establecerse entre estos campos de la transmisión oral no cabe exponerlos aquí, aun cuando todo cuanto llevo expuesto permite apreciar que la puesta en escena de una comedia humanística, como es *La Celestina*,

trae consigo problemas muy diferentes de los ocasionados por otras formas de adaptación al teatro.

En primer término, un texto subordinado a la palabra de un lector suele adquirir, como consecuencia de ello, cierto carácter monódico, de manifiesto en su estructura, compuesta de largos recitativos y extensos parlamentos intercalados en los diálogos. Esto se aprecia claramente en las primitivas comedias humanísticas, en las que los ingredientes narrativos predominan ocasionalmente sobre los dialogales o en las que sus diálogos pueden consistir en monólogos contrapuestos. Tanto es así que aunque *La Celestina* signifique el ejemplo más avanzado y complejo del género, aún perduran en ella ciertos resabios del recitante único y de las circunstanciadas enumeraciones medievales, correspondientes a las antiguas crónicas, acumulándose en ellas toda clase de minucias y sentencias, que aunque detengan la acción agradan al auditor.

Como contrapartida, esta lectura monódica lleva consigo una libertad mayor que la permitida en el teatro de índole clásica, con sus consabidas e inexistentes unidades de lugar, tiempo y acción, atribuibles a Castelvetro. Dicha libertad corresponde a que la lectura oral puede convertirse en diálogo, decorado, vestuario, moción y gestualidad, para despertar el vuelo imaginativo de quienes asisten a ella, de manera que cuando la trasladamos al teatro exige una escenificación más compleja o más indeterminada que las habituales. Además, cuando un texto se encuentra sometido a una sola voz, requiere que se mantenga el interés del auditorio no sólo por la tensión ocasionada con el desarrollo de la intriga, sino con el virtuosismo verbal, del que suele hacer alarde.

En cierto modo —que no puede ser más cierto—, la existencia de un texto extremadamente enriquecido, a consecuencia de que haya un solo emisor de éste, puede compararse con “la escritura” de las *partitas* de Bach para violín solo, en las que la extrañeza de los acordes empleados y de las relaciones armónicas que suponen, se debe, precisamente, a que el violín, como instrumento monódico, difícilmente las permite. La audacia del “lenguaje” de Bach en esas obras suele ser mayor que la de sus cantatas y oratorios, en los que cuenta con todas las posibilidades vocales e instrumentales de su tiempo, dándose la paradoja de que las limitaciones del instrumento único originan las mayores libertades en el tratamiento del mismo, e inclusive traen consigo los hallazgos más inesperados en la partitura. Sin embargo, el referido cúmulo de riqueza verbal, propio de la comedia humanística, puede sentirse como verbosidad cuando pensamos destinar la obra al escenario, pues el antiguo auditor de dicho género tiene que transformarse en espectador, y en un espectador actual, que se encuentra habituado a la agresividad característica de los recursos teatrales del presente.

De ahí que el lenguaje de la adaptación escénica deba obtener la imprescindible inmediatez, para convertirse en un nexo adecuado entre el público moderno y el texto original, cercenándose éste a beneficio de aquél. Téngase en cuenta que el ingrediente oral de cualquier pieza dramática suele quedar

menoscabado al entrar en conflicto con los medios visuales ahora usados en el teatro, normalmente más intensos que la palabra o la idea. Por tal motivo, en mi versión de *La Celestina* no sólo hube de podar mucha de su frondosa hermosa verbal, sino que suprimí los alardes acumulativos de sus sentencias y citas, que el público renacentista escuchaba complacido, pues disfrutaba de ellas a la manera de quien sigue determinadas variaciones musicales, propuestas a partir de un tema básico, plenamente identificable. Así que, en función de la eficacia dramática, me vi obligado a emplear un lenguaje que aclarara o que glosara el del libro, para hacerlo más directo. Como consecuencia de ello sustituí las expresiones arcaicas y los vocablos en desuso por otros equivalentes, sin que esto significara la pérdida de su color característico, manteniéndolos con el lirismo y la crudeza que les son proverbiales, aun a riesgo de escandalizar a cierta prensa de Montevideo y Santiago de Chile. Por último, al texto resultante tuve que procurarle determinada musicalidad, puesto que el orden y la nitidez formales contribuyen decisivamente a dar claridad a las ideas, sobre todo en el teatro.

En cuanto atañe a la estructura dramática, la obligada eliminación de numerosas réplicas me llevó a recomponer gran parte de las escenas, dándoles la proporción requerida por las necesidades de la representación. Para mantener el sentido del texto primitivo suprimí casi por completo el "Tratado de Centurio", estimándolo como un fragmento intercalado, de índole muy dudosa, pues imita las apariencias del original, del que inclusive repite giros y frases completas, cual si un autor diferente pretendiera remedar el estilo de las ediciones anteriores.

Como las tensiones producidas por una pieza dramática son distintas de las ocasionadas en la literatura de otra especie, tuve que acentuarlas al final de cada uno de los cuatro actos en que dividí la obra. De ese modo, al concluir el primero muestro a Celestina como hechicera; el término del segundo la sorprende en sus funciones profesionales; el tercero se remata con la muerte de Celestina, para finalizar la pieza al fallecer los amantes. Este desarrollo de la trama se atiene por completo al propuesto por Fernando de Rojas, aunque puede merecer objeciones de quienes prefieren que la obra llegue a su término con la muerte de Celestina. Sin embargo, mantuve la ordenación dispuesta por el autor, porque así la gestión de Celestina perdura después de su muerte, produciéndose, con los resultados funestos de su acción, no sólo determinadas consecuencias de índole moral, sino ciertas resonancias formales que organizan la conclusión de la obra a la manera de un tema "en eco", porque la desaparición brutal de Celestina y los criados se amplifica con las muertes desastradas de Calixto y Melibea. Que las consecuencias de nuestros actos trasciendan la longitud de nuestras vidas, como parece sugerir el autor, equivale a llevar al campo de la conducta humana el consabido aforismo de *ars longa vita brevis*, aunque en la obra de Rojas el arte vital de Celestina sea tan breve como la vida misma, ya que concluye de inmediato, al perecer los amantes.

Respecto de la condición propia de los personajes, expondré a continua-

ción, con algunas variantes, la idea que di de ellos en los programas de la representación teatral: "Celestina actúa como resorte motor de la acción. Aviesa, lúcida, llena de perspicacia, da a cada uno lo que le pide para obtener de todos cuanto desea. El disimulo, la astucia, la buena labia y aun el arrojito le abren todas las puertas y le repletan la bolsa. Tantos recursos y aspectos tiene que muy pocos personajes se le pueden comparar por la extensión de su registro y en la riqueza de sus matices. A tal extremo es viva y verdadera que vino a convertirse, como carácter, en la expresión de un tipo humano genérico, y por su nombre, en un apelativo consagrado y universal".

"En torno de ella se mueve el grupo de los sirvientes, de los rufianes, de las 'mujeres enamoradas', y más lejano, aunque también sujeto a su dictado, el de los amantes. Sempronio, criado ambicioso, y Pármeno, sumiso y tímido, quedan sujetos a Celestina, cada cual a su manera, mediante la codicia y la lujuria. Calixto y Melibea, los precursores de Romeo y Julieta, logran gozar su deseo gracias al arte y oficio de la vieja mediadora. Pero estas cinco figuras, con absoluta lógica dramática, perecen una tras otra, víctimas de sus defectos y apetitos, vencidas por un destino que nunca se manifiesta cual una fuerza exterior a los tipos de la obra, sino, más bien, como fatal consecuencia de los firmes caracteres puestos en oposición. Y porque Celestina representa un tipo humano entonces en auge, que vive de su iniciativa y sin escrúpulos de especie alguna, su facultad de subsistir a costa de todos y de todo la define como la más acreditada de las empresarias, dado que llega al extremo de transformar a las personas en provechosa mercancía negociable. En ese aspecto radica su modernidad de traficante, pues convierte a los humanos en cosas y objetos disponibles, dejándolos a merced de quienes hagan la mejor oferta. Sin embargo, su codicia ilimitada y sin reparos concluye por aniquilarla, convirtiéndola en 'una ejecutiva' que parece ejecutada..."

Esta condición activa de Celestina exige la mayor movilidad posible en sus desplazamientos escénicos, para corresponder por entero a la disposición abierta de la comedia humanística, de modo que si se pretende destacar el tráfago del personaje ha de llevarse al teatro todo el dinamismo que la oralidad supone. En ello residíó, sin duda alguna, la dificultad mayor que hube de superar al convertir mi adaptación en un espectáculo teatral. Porque de las diversas soluciones que permite esta versión, una de ellas, la adoptada por Margarita Xirgu (Teatro Solís. Montevideo. Octubre de 1949), consistió en una sucesión de cuadros, combinándose en ellos las escenas de la calle con las ocurridas en los interiores de las casas de Calixto, Melibea y Celestina. Con criterio diferente, para las representaciones que hizo de la obra el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, bajo mi dirección (Teatro Municipal. Santiago de Chile. Noviembre de 1949), diseñé una escenografía que incluyó tres interiores simultáneamente expuestos en el escenario y dos rampas laterales que permitían el acceso hacia una plataforma situada sobre el foso de la orquesta. De este modo, el público podía percibir a Celestina en sus continuas idas y venidas, con las misivas e intrigas que le son características.

A consecuencia de la extraordinaria creación de *La Celestina* que hizo Margarita Xirgu con la Comedia Nacional del Uruguay, numerosas compañías dramáticas llevaron mi adaptación a casi toda América, en prueba reiterada —si es que no hubiese suficientes muestras— de cuánto le debió el teatro español a la impecable actriz. Porque esta *Celestina in nuce* —o el texto reducido a su núcleo esencial— quizá significó la última de sus considerables iniciativas en pro de nuestra escena y sus autores.

## NOTAS

1. *¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?* Celestinesca. University of Georgia. USA, Vol. 9, N° 1, mayo 1985, págs. 3-9.
2. *Goya 'black' paintings*. The Hispanic Society of America, New York, 1984, págs. 102-113.
3. Así lo propone Alciato, en el número LXXIX de sus *Emblemas*:

*Delicias et mollitem mus creditur albus  
Arguere, at ratio non sat aperta mihi est.  
An quod ei natura salax et multa libido  
est?*

*Al ratón blanco se le atribuyen las delicias  
y la molicié, aunque la razón no la en-  
cuentra.*

*¿Quizá porque es de naturaleza salaz y  
muy libidinoso?*

Pilar Pedraza, en la edición de los *Emblemas* hecha por Santiago Sebastián (Madrid, 1985), traduce *mus albus* como 'armiño': *armenius*. La confusión entre el ratón blanco y el armiño es frecuente en los trabajos sobre icono-

logía y ocasiona muchos de los errores en la interpretación de los temas, ya que el armiño, a diferencia del ratón blanco, significa la pureza y la castidad. Dicho tratamiento ambiguo también aparece en los *Hyeroglyphica* de I.P. Valerianus, Colonia, 1631, pues en el capítulo XXXIV supone que el ratón blanco es lascivo, mientras que en el XXXV lo considera incontaminado de inmundicias y símbolo de la castidad, como refiere Meyer Schapiro, a la par que manifiesta su desconcierto, en *Style, artiste et société* (París, 1982), pág. 161, nota 29. Curiosamente, el animal representado en el grabado de Alciato es un armiño y no un ratón, con lo que contribuye a la confusión indicada, pues no coincide con el texto.

4. *Sueño de Polifilo*. Edición de Pilar Pedraza. Murcia, 1981, tomo segundo, pág. 60.

## Un precedente mítico de Don Juan

El mito es, inicialmente, *palabra sagrada*, y como tal, *palabra que debe guardarse*, pues oculta en sí un secreto: aquel que supuestamente confiaron las divinidades a los hombres, revelándoles el origen del ser que son, del mundo en que viven y de las instituciones que les rigen. Es, por lo tanto, la palabra primordial y, a consecuencia de ello, adquiere determinada condición fundante, ya que sobre su verdad creída se establecen y organizan las comunidades arcaicas. En cuanto verdad creída, *al mito se pertenece*, hasta el punto que muchos grupos humanos se distinguen por los mitos que comparten y profesan.

Según su significado, *mythos*, griego, forma parte de un conjunto semántico surgido en torno a la noción de 'cerrar' —probablemente basado en la onomatopeya *my*, un sonido hecho con los labios juntos—, que incluye, aparte de otros vocablos, el de *myo*, 'cerrarse', y sus derivados *mystikós* y *mysterion*. Como *palabra cerrada* es, además, aquella que *requiere interpretación*, mediante la que se despliegue con propiedad cuanto esconde su secreto. De ahí que su posible reverso se encuentre en una invención de Heráclito: el *lógos*, la patencia hecha palabra, con la que el hombre pone en juego su facultad de elegir —*légo*—, para dar claridad plena a cuanto nombra, poniéndolo "definitivamente" en claro.

Propuestas de esta manera ambas nociones —bajo abreviación forzosa, como será mi norma obligada en el presente trabajo—, cabe afirmar que la condición implicativa del mito tiene su contrapartida en la explicativa que atribuimos al *lógos*. Por otra parte, dado que el mito es la base sobre la que se afianza la comunidad arcaica, tiende a ser uno e invariable, hasta el extremo que, según Aristóteles (*Poética*, 1453 b, 22-23), "no cabe modificarlo", pues cualquier variación de su entidad supone una alteración de la creencia compartida y de la estabilidad que otorga. Contrariamente, el *lógos* tiende a la diversidad, según las distintas "elecciones" o interpretaciones que permite y le son propias. Así que cuando los hombres ponen en juego el poder de diversificación y distinción pertenecientes al *lógos*, éste acaba convirtiéndose en *diá-logos*. En el campo del mito dialogado, profanizado, mas nunca profanado, públicamente expuesto y sujeto a interpretación activa o dramática, surge el teatro. Porque con el drama la oscura latencia mítica se hace patencia mediante el padecimiento humano.

Sin embargo, ese mundo concluso y fijo, tendente a lo invariable, fundado sobre los mitos primordiales, requiere con frecuencia el empleo de ciertos "mecanismos de rechazo", mediante los que pretende conservar su identidad, precaviéndose contra quienes intentan alterar la supuesta verdad originaria y las instituciones o prácticas que de ella derivan. De modo que en torno al mito primero aparece algo así como un cinturón defensivo, compuesto de mitos

dirigidos a los hombres por la vía de la ejemplaridad, cuya finalidad no consiste en revelar una verdad primordial y compartida, sino en mantenerla íntegra, escudándola contra cualquier asechanza. Entre éstos que cabe denominar *mitos de preservación o protección* del mito originario, en los que se manifiestan las consecuencias que sufren los transgresores del orden estatuido, se encuentra aquel que adelanta el talante y la figura de Don Juan<sup>1</sup>.

Me refiero al mito de Ixión, un antiguo rey tesalio, en cuyo nombre se alude, con gran probabilidad, a la fuerza corporal —*ischys*—, y con seguridad plena a la región renal —*ixys*—, en la que los remotos griegos situaban el poder genésico<sup>2</sup>. Este personaje legendario, acreditado por su carencia de escrúpulos y por su animalidad desatada, dedica su reconocido poder, entre otras cosas, a destruir la institución del matrimonio arcaico, con la que los dioses regulaban el trato estable entre hombre y mujer, para el mantenimiento de la sociedad que protegían. Ixión, como burlador original que es, en la ocasión de su boda con la doncella Día, hace caso omiso de las promesas ofrecidas a su suegro Hesioneo —Deioneo, según otros— y decide abstenerse de cumplir una obligación sagrada: el pago de los *hedna*, el valor primitivo atribuido a la mujer, tal como aún subsiste en las arras que recaban del marido determinadas religiones. Tiempo después, Ixión invita a Hesioneo a un banquete de aparente reconciliación, y éste, pese a la humillación personal sufrida y al desprecio por los dioses que implicó el acto de Ixión, acepta generosamente a participar en el convite. Sin embargo, Ixión, como un Don Juan *avant la lettre*, burla con alevosía la solemnidad del banquete —en el que se manifiesta el orden sagrado, pues tiene el significado antiguo de vínculo con los dioses— y recurre a la *apaté*, la trampa en griego, para engañar de nuevo a Hesioneo, arrojándolo a una fosa llena de carbón ardiente, en la que perece éste, consumido por el fuego y tragado por la tierra. Ese motivo del fuego, el elemento constante que acompaña al Burlador, se representa en el mito de Ixión opuesto, como en Don Juan, a la negrura de la muerte, en la fosa de carbón incandescente que convirtió a Hesioneo en ceniza. Pues el fuego, según comprobaré después, pertenece por entero al destino de Ixión, así como la trampa que la caza implica.

De manera que en este primer mitema, o núcleo inicial del mito, aparece un burlador, que además de faltar a un compromiso sagrado en su boda, provoca la caída de Hesioneo en la entraña devoradora de la tierra, para convertirlo de invitado en víctima y aun en manjar de un banquete —el de la muerte— que consume con el fuego a su persona, tal como lo sufrirá después, *contrario sensu*, el propio Don Juan de Tirso. (Véase la nota 10, párrafo último).

Por otro lado, si nos apartamos de la inmediatez del mito que empiezo a considerar, encontraremos en él algunas de las oposiciones con que los griegos pensaron el mundo, especialmente el dramático. La *physis*, a la que representa Ixión —traducida habitualmente como lo físico o corpóreo, y que en verdad corresponde a la fuerza creciente e incontrarrestable de lo vivo, a la "vigencia" del vegetal—, se opone al *nómos*, el orden regulado y estable en que radican

las instituciones, entre ellas la del matrimonio, origen sagrado del parentesco<sup>3</sup>. Dicha violencia contra el orden, que Ixión practica reiteradamente, origina la ruptura del vínculo establecido entre los próximos: la *philia*, una condición aristotélica para que la tragedia exista en su autenticidad, y que ignoramos por qué aún hay muchos que se dicen por qué Aristóteles puso semejante condición. Para zanjar el problema, basta con tener en cuenta que *philia* no es 'amistad' solamente, como se suele creer, sino que representa un nexo sacro, el trazo que une a las personas, referido, sobre todo, a los parientes<sup>4</sup>. Además, para los griegos antiguos, el término contrario a *philia* no es tan sólo *échthran* —la hostilidad o el odio, como propone Aristóteles (*Poética*, 1452 a, 31)—, sino *pólemos*, nombre que dieron a la lucha o al conflicto que rompe el vínculo sagrado. De ahí que la tragedia sea, en cierto modo —que no puede ser más cierto—, la representación de un *pólemos* que destruye la *philia*.

En el caso de Ixión —también cabe pensar en Don Juan— dicha ruptura de la *philia* se produce en dos secuencias distintas. La primera, ya está visto, con la promesa incumplida, "la fianza insatisfecha" —dicho sea con los términos que glosan la obra de Lope en que anticipa un Don Juan—, burla que incluye un perjurio, con el que se vulnera gravemente el viejo rito nupcial, desvinculándolo de los dioses, pues "el enlace" o *philia*, en esa ocasión solemne no es sólo matrimonial. Pero en la fase siguiente, el nexo humano y sagrado queda roto con el crimen de Ixión, puesto que en Grecia el parentesco exigía sacrificar hacia los mismos dioses. De ahí que los griegos tuvieron a Ixión como el transgresor por excelencia de lo humano y lo divino —no queda lejos Don Juan—, ya que fue considerado como el primer asesino de un pariente, con toda la repugnancia que el hecho les mereció. Aunque si nos atenemos a una estimación meramente psicológica del tema, podemos reconocerlo como el asesinato arquetípico del padre, con el que el marido le reemplaza ante la novia, de manera que Hesioneo ocupa un lugar idéntico en el mito al que le corresponde a Don Gonzalo en el drama de Tirso.

Sin embargo, basándonos en las modalidades de infracción que el tema de Ixión supone, encontraremos en él —como después en Don Juan— las dos formas principales de transgresión que, a mi manera de ver, originan el teatro. Una de ellas, la del crimen, ocasiona la tragedia; su opuesta, la de la burla y la risa, constituye la comedia. Y no extrañe que proponga esta inclusión de la risa entre las transgresiones mayores cometidas por el hombre, dado que, para los griegos antiguos, los mortales no pueden auténticamente reír, salvo que lo hagan tan sólo como la hiena del cuento... Aunque, si prescindimos de ironías, rien mejor quienes rien últimos, y esos no son sino los dioses, los inmortales, tal como surgieren Homero y Hesíodo<sup>5</sup>.

El segundo núcleo del mito de Ixión representa una amplificación del tema que hemos tratado hasta aquí, desplazándose este nuevo episodio a las alturas del Olimpo, en el que se reconoce nuevamente la mala índole del personaje. Tras el asesinato de Hesioneo, Ixión queda abandonado de todos y sin perdón de los dioses, para caer víctima de la *ate*, la locura enceguecida.

No obstante, al igual que en el suceso anterior, encuentra la comprensión del padre, si bien ahora es nada menos que el dios Zeus. Éste, en cuanto protector por excelencia de los huéspedes y de los suplicantes, en decisión concorde con su carácter, se apiada de Ixión, brindándole la más cordial acogida entre los suyos. Pero Ixión, hecho de nuevo un Don Juan sin escrúpulos ni ambages, se propone de inmediato la seducción de Hera, la esposa de Zeus, a la que le incumbe, precisamente, el mantenimiento de la institución matrimonial. El castigo de los dioses viene al punto. Zeus —o quizá la misma Hera— recurre a la *mêtis*, la inteligente astucia griega, tal como había hecho Ixión, y con la burla que implica se burla del burlador, pues finge un doble de Hera —inconsistente, una nube, así llamada: Nephelè— y cuando Ixión copula con el fantasma de Hera, el engendro que le nace son los centauros, los monstruos en que los griegos situaban, a la par que en Ixión, la brutalidad genésica<sup>6</sup>. Y aunque Don Juan desde luego que no sufre consecuencias semejantes, ¿no cabe pensar que siempre se le esfumó la mujer como una nube, a él que se desvanecía sin dejar traza ni rastro?

Pero la sanción definitiva de Ixión va más allá de semejante burla y de las consecuencias monstruosas que ocasiona. Zeus le condena, por último, a girar sobre los cielos, sujeto a una rueda de fuego, castigo que agravó el dios, sin preverlo, cuando movido por su piedad le hizo probar la ambrosía, dándole inmortalidad. De manera que Ixión sufre el destino postrero de girar eternamente, sin concluir su suplicio, hecho un torbellino ígneo, según había sido siempre. Es decir, que el más fogoso, tal como le sucedió a Don Juan, fue condenado a lo suyo: al fuego eterno.

La ironía —y la posible lección de este mito degradado— también se muestra en que el fuego con que Ixión hizo morir a Hesioneo acabó por convertirse en su tortura, apreciándose en la intriga cómo a la *katábasis*, o caída de Hesioneo en la fosa de la muerte, se contraponen esta *anábasis*, la ascensión hacia los cielos de Ixión. Así, el mito aparece formulado como un plexo —literalmente, un tejido— hecho de trama y urdimbre, claramente producidas en direcciones opuestas.

Pero aparte de la índole fogosa, que caracteriza por igual a Ixión como a Don Juan, tienen también en común ese continuo girar, sin finalidad y sin fin, que les arrastra sin tregua. Y aunque en Don Juan dicho talante inestable puede corresponder a “la mudanza” que es propia de los caracteres barrocos, va en ella mucho más lejos que cualquiera de ese tiempo. Además, ardor y brío son rasgos de los años juveniles, de modo que a partir de semejantes atributos podemos considerar ahora la condición de nuestros personajes. Porque ambos representan todo el verdor de la edad. Aún más, en ellos se muestra la mocedad hecha mito: eliminan a los viejos, son la inconstancia en persona; veletas a todo viento, burlan, ríen y se ríen de su burla; pasan de paso y con prisa, la muerte les queda lejos —“¿Tan largo me lo fiáis?”— y aun en el nombre que ostentan figura su juventud. Ciertamente Juan, en hebreo, significa “Javeh es benéfico o es misericordioso” ¿Lo es Don Juan? Claro que no. Pero

al nombrarlo decimos su respectividad al poder divino, poder que suele equivaler a juventud<sup>7</sup>.

Ateniéndonos entonces a la mocedad que representan, cabe reconocer que la *physis* invasora y "en persona", la jactanciosa transgresión de las normas, la ruptura de los vínculos y cuanto he considerado hasta aquí en Ixión y en Don Juan, son atributos del joven que con todo su poder, y sin aceptar deber, muerde los frutos prohibidos<sup>8</sup> y caza por cuenta propia. Dichos rasgos juveniles —expuestos a paso de carga, en concordancia con las trazas de ambos personajes— se corroboran por entero en las fases siguientes del mito analizado.

Éstas se hallan, según creo, en los episodios concernientes a la descendencia inmediata de Ixión, que además de los centauros incluye a Peiríthoos, único hijo de Ixión y Día. Aunque suele suponerse que el nombre de éste equivale a "el que gira alrededor", en una abierta alusión al merodeo de aquel que acecha una presa, estimo que la raíz de tal nombre también denota la transgresión y el ponerse a prueba —*per*, indoeuropeo, con sus derivados griegos *peiro*, atravesar, y *peíra*, tentativa, ultraje—. Por otra parte, pese a que el mito de Peiríthoos se ha estimado habitualmente como un centón compuesto de múltiples retazos inconexos, considero que puede encontrarse el hilo de su sentido al relacionarlo con el de su padre Ixión.

En primer término, Peiríthoos aparece significativamente asociado a la caza colectiva del jabalí, en tierras de Calydón. La actividad cinegética, como han mostrado fehacientemente Vidal-Naquet y Detienne<sup>9</sup>, cuando los jóvenes griegos la practicaban en común y con riesgo se entendía como una preparación para la guerra y el matrimonio, constituyéndose en un "rito de paso" para la transición de la efebía a la edad adulta. Muy al contrario, la caza individual, efectuada con trampas, la supusieron ajena al orden deseable, condenándola —tal como hizo Platón con la nocturna, *Leyes*, vii, 824 a—, porque impedía que el adolescente se integrara en la comunidad, al no efectuar las prácticas requeridas para lograr el rango de adulto. A ese respecto existe en el repertorio mítico griego una figura muy característica, la de Melanión, "el cazador negro", un misógino que huye hasta de la luz solar, manteniéndose de la caza nocturna y con ardides, pues vive dedicado a capturar liebres con red...

Que el amor tiene de caza y de combate supongo que no merece reparo. Al menos así lo estimaron los griegos cuando asociaron esas tres actividades directamente entre sí. Por añadidura, dicha relación subsiste en los *combattimenti* amorosos del gótico y aun en algunas obras musicales del barroco temprano, con las de Monteverdi a la cabeza. Sin embargo, aquellos "campos de pluma" que preconizaba Góngora para "batallas de amor", cuando existe una creencia definida han de ocuparse tan sólo bajo la sanción divina, sustentadora del orden, que no admite, en modo alguno, la intromisión subversiva del terrorista de alcoba, del Don Juan.

De acuerdo con cuanto acabo de exponer, al representarnos las empresas amorosas de Peiríthoos incluidas en el mito, encontraremos en ellas dos sentidos contrapuestos e incluso contradictorios, que si no han sido hasta ahora debi-

damente explicados no por ello dejan de merecer explicación. El primero corresponde a la escena de la boda de Hipodamia con Peiríthoos, abruptamente alterada por la violencia genésica de los centauros —que como hijos de Ixión son hermanos de Peiríthoos—, quienes movidos por la *physis* animal que les caracteriza, heredada de su padre, intentan poseer a Hipodamia y a las mujeres participantes en el convite nupcial. De este modo se reitera en la estirpe de Ixión la interrupción de un banquete, si bien éste solemniza el compromiso conyugal ante los dioses, a semejanza del que perturbó Don Juan en la localidad andaluza de Dos Hermanas. La firme reacción de Peiríthoos en ese trance violento corresponde a la de un guerrero hecho, pues al frente de los suyos —los lapitas, sus parientes por línea paterna—, lucha en grupo contra el que componen los centauros, ateniéndose al modelo del cazador y guerrero que por entonces apreciaron. Porque el acto de Peiríthoos guarda a la par rasgos de caza mayor —sin trampa de ningún género, mano a mano contra la aspereza del centauro—, tal como tiene de guerra, al encabezar “en héroe” sus huestes frente a las adversarias, efectuándose su acción como una prueba rigurosa, en ese punto de crisis correspondiente al matrimonio.

Con semejantes “bodas de sangre” el mito expone de nuevo el asesinato entre parientes y en un banquete sagrado, así como antes lo hizo respecto de Ixión y Hesioneo, para advertir con reiterada pertinacia contra dicha transgresión, a tal punto reprobable que el combate de centauros y lapitas acabó convirtiéndose en uno de los motivos capitales del arte griego.

Sin embargo, en el segundo mitema correspondiente a Peiríthoos, éste aparece sorprendentemente cambiado, tanto que pareciera ser un personaje opuesto al anterior. Y en efecto lo es. De ahí que haya quienes creen que este mito se encuentra constituido por una subida suma de incongruencias. Y no es así.

Ese segundo episodio se centra en la consabida amistad de Peiríthoos y Teseo, que nace como resultado de una prueba o *agón*: el robo del ganado de éste, por Peiríthoos, con el fin de estimular la reacción de su adversario. De semejante amistad ambigua, basada en la lucha simulada y en la mutua emulación “agónica” —dicho sea con el significado griego—, procede el juramento establecido entre ellos, para tratar de unirse cada cual con una hija de Zeus. El desafío donjuanesco y juvenil de ambos —que hace pensar especialmente en la obra de Zorrilla—, tiene por meta, una vez más, la ruptura del vínculo matrimonial, premeditándola con descaro y contra las descendientes del dios de los dioses. El eco de la hazaña frustrada de Ixión frente a Hera resuena nuevamente en el propósito que mueve a su hijo, ya que Peiríthoos acompaña a Teseo en el secuestro de Helena, mientras que, viceversa, Teseo desciende a los infiernos para que aquél culmine su propósito de raptar a Perséphone, la esposa de Hades, el siniestro señor de las profundidades. Amor y captura entre tinieblas aparecen unidos al engaño que es propio de la caza adolescente, representándose Peiríthoos como un “cazador negro”, hecho el Don Juan más oscuro —“estas son las horas mías”, dirá el Burlador después, con alusión a

las nocturnas—, ya que la figura mítica pretende culminar su acción en la noche cerrada del averno. De ambos, sólo Teseo logrará el perdón divino, para volver a la luz, mientras que Peiríthoos, como contraste con el sufrimiento ardiente que martirizó a su padre en las alturas, parece devorado por el temible can Cerbero en las tinieblas de la hondura terrestre. El mito juega reiteradamente en trama y urdimbre contrapuestas, pues si Ixión asciende en *anábasis*, primero hasta el Olimpo y luego al cielo abierto, su hijo Peiríthoos concluye, al igual que Hesioneo y que Don Juan, en una pavorosa *katábasis*, que acaba convirtiendo lo inferior en infierno. Por último, mediante otra de sus reversiones, el mito muestra cómo el cargado de apetitos y de voracidad cae devorado por el can Cerbero, con el que representa literalmente —en cuanto comedor de carne que es— el temible *sarcó-phagos* de las profundidades, el dragón o tragón de múltiples cabezas, aquel que actúa con saña cuando suponen de alguien que “se lo tragó la tierra”. Así que el tema del múltiple banquete, tantas veces tratado con respecto a Don Juan, adquiere en este mito rasgos muy semejantes a los de la obra literaria<sup>10</sup>.

Todo ello parece confirmar que hay dos aspectos de apariencia inconciliable en el personaje de Peiríthoos: uno, el del guerrero íntegro, que defiende lo suyo y la seguridad de su mundo contra el agresivo donjuanismo de los centauros; otro, el del adolescente veleidoso, sólo constante en su acreditada inconstancia, que juega despreocupado con el destino ajeno, pues procura cazar mediante ardides a prohibidas criaturas femeninas, para desafiar, de esa manera, tanto a la institución matrimonial como a las aterradoras fuerzas del Hades. La conducta insensata del más joven se refleja en su empeño temerario, análogo a cuanto pretendió Ixión en el Olimpo y a los intentos demenciales de Don Juan. Sin embargo, esa naturaleza contradictoria de Peiríthoos —que no se debe a la superposición de dos mitos distintos— permite una interpretación muy otra que la habitual para encontrarle su razón de ser. Porque la aclaración del aparente sinsentido se obtiene fácilmente *si no aceptamos la aniquilación de Peiríthoos en su significado recto, como muerte real*. De tal manera, resulta indiferente que Peiríthoos, como guerrero de mayor edad, viva y contraiga matrimonio después de muerto el joven que hay en él, aniquilado previamente en su empresa infernal. Ha de tenerse en cuenta, a este respecto, que en el mundo del mito “antes” o “después” no significan, forzosamente, determinada secuencia temporal, sujeta a un encadenamiento riguroso, ya que la precedencia puede indicar, más bien, el valor asignado a los seres o a los acontecimientos. Confirma esta suposición el hecho de que los pintores llamados primitivos proceden de modo semejante, al conceder en sus obras más espacio y tamaño a las figuras o a los hechos principales.

De ahí que en este mito, los dos aspectos que caracterizan a Peiríthoos no son incongruentes ni contradictorios, porque si aparece previamente el guerrero de superior edad, de tal manera se destaca la importancia atribuida a su acción, que lo convierte en un modelo al que debe aspirarse. Contrariamente, el efebo devorado por Cerbero *antes* de la boda, testimonia con su “muerte”

la eliminación de *aquel que debe desaparecer* cuando "nace" el adulto que guardaba en él: ese que logra tener éxito en la difícil prueba de paso, ocasionada por los centauros, que lo convertirá definitivamente en "otro"<sup>11</sup>.

Aún más, la "muerte" de Peiríthoos no sólo indica *aquel* que debe desaparecer, sino *aquello que es necesario eliminar* para mantener el mundo en orden: me refiero al peligro producido por el aventurero extra-vagante, que afecta con sus actos la integridad conyugal, dado que en ella radica la seguridad del grupo humano y su continuidad. De acuerdo con esto, en Ixión o en el Peiríthoos juvenil, tanto como en Don Juan, se advierten rasgos del adolescente que, sin la madurez debida, al prescindir de cualquier norma concerniente a la relación definida con la mujer, acaba consumiéndose en su infierno, *ya que no pudo culminar con éxito las pruebas exigidas para su paso al estado de adulto*. Todos estos sujetos *se ponen sólo a prueba ante sí mismos y por su propia cuenta*, con omisión o escarnio de cuantas condiciones les propuso el mundo en que debieron integrarse, del que se excluyen voluntariamente cuando llevan a cabo sus insólitas empresas juveniles, para concluir, desorbitados, con desafíos al cielo —en Ixión— o al infierno —en Peiríthoos—, o a los dos a la par, tal como pretendió Don Juan.

A este propósito, conviene destacar que no es la burla del sexo femenino ni de la institución matrimonial aquello que caracteriza por entero a Don Juan y a los demás galanes míticos de condición análoga, porque *la infracción*, o 'ruptura' de las normas no significa sino el grado inicial de aquella *transgresión* mayor que sus actos suponen, consistente en el hecho de *dar pasos prohibidos*, para sobrepasar con ellos los límites sagrados. No extrañe, pues, que en el repertorio de agravios cometidos por tales rufianes figure *el ultraje* —ese *plus ultra* propio del donjuanismo—, ya que movidos por el afán de ir "más allá" de cuanto permiten las regulaciones humanas y divinas, llegan incluso a proyectar sus deseos y violencias sobre los seres superiores o los antepasados, para tratar de ejercerlos en *el más allá*, ese dominio ajeno al hombre, asignado a los muertos y a los dioses<sup>12</sup>.

Así se justifica plenamente que la aniquilación de semejantes transgresores la efectúen, como no puede ser menos, las divinidades agraviadas —uránicas o ctónicas en el mundo del mito; de ambas características en los dramas de Tirso, Zamora y Zorrilla—, con las que se enfrentó también Don Juan al oponerse en sucesivos "duelos" a Don Gonzalo, el personaje que representa gravemente a los antepasados en la condenación del cielo y del infierno que sufrió el Burlador<sup>13</sup>.

De todo ello nos habla el mito de Ixión y su linaje, escuetamente expuesto y con algunas de sus implicaciones principales, en las que se anticipa claramente la hechura de Don Juan. Sin duda que el personaje literario posee trazas distintas de aquellas coincidentes con las de Ixión y Peiríthoos, pero, aunque así sea, la voz del mito arcaico resuena en las palabras que hicieron suyas, en función de un Don Juan, algunos de nuestros autores más preciados —Lope y Tirso entre ellos—, dándonos a su vez la obligación de hacerlas nuestras,

según las actuales maneras de pensar. Y porque toda actualización, en su sentido pleno, supone la posibilidad de hacer actuante aquello que se quiera, esa intención me mueve a reactivar el mito antiguo de Ixión y los suyos, proponiéndolo aquí como un ignorado precursor del tema de Don Juan.

## NOTAS

1. Este género de mitos, que considero protectores de los mitos primordiales, desempeña un papel semejante —con todas las salvedades— al de las marcas que circundan el territorio sagrado, para diferenciarlo de los espacios abiertos, defendiéndolo además de posibles invasiones profanas. Y si se acepta la comparación, cabe suponer que ejercen una función relativamente análoga a la de las capillas dedicadas a San Miguel, que situadas sobre las puertas de algunas iglesias anteriores al románico —la carolingia de Saint-Riquier, en Francia, por ejemplo—, guardan la entrada del recinto religioso.
2. Tal como todavía perdura la idea en el uso del giro habitual de "tener riñones" para lo que sea, sin que en su origen le correspondiera el carácter eufemístico que ahora se le atribuye.
3. La oposición de *physis* y *nómos*, que propusieron originalmente los sofistas, ha sido estudiada en nuestros días por G.S. Kirk, *Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures*. Cambridge, 1971, págs. 152 y ss.
4. Esta posibilidad de entender la *philia* como un vínculo más amplio que el de la amistad, dependiente del reconocimiento de los deberes mutuos entre personas o de la relación de un grupo humano basada en un acto solemne, posiblemente establecido sobre juramentos y sacrificios, se encuentra ignorada por entero en el libro de Jean Claude Fraisse, *Philia. La notion d'amitié dans la philosophie antique*. París, 1974.  
Respecto de la mayor extensión del concepto de *philia*, véase: Pierre Chantraine, *Études sur le vocabulaire grec*. París, 1956. C.15 y Emile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. París, 1969. Vol. I, págs. 335 y ss.
5. Homero *Iliada*. Canto 1, 599-600. Hesíodo. *Trabajos*, 59.  
Engaño y risa, burla y risa, suelen relacionarse directamente por Don Juan. Así sucede en la obra de Tirso:  

Catalinón. —¿Para cuándo?  
Don Juan. —Para el alba, que de risa muerta ha de salir mañana de este engaño.

Y en otro pasaje:  

Catalinón. —¿Con cuál de tantas [mujeres] como has burlado, señor, hablan?  
Don Juan. —De todas me río, amigo, en esta ocasión.
6. Los monstruos, los prodigios y algunos seres divinos, según los mitos griegos, se originaron en ocasiones como consecuencia de haber derramado sangre o substancia seminal sobre la tierra. De tal manera, las Erinias son

el producto de la sangre caída en el terreno con la castración de Urano, mientras que Afrodita nace del semen de éste vertido sobre el mar. Los mitos de Ixión, Belerofonte y Perseo, entre otros, exponen situaciones semejantes: en el primero, respecto de los centauros, y en los otros dos con relación a Pegaso.

7. Es el caso de Júpiter, Jove, que lleva la juventud posiblemente en el nombre y por cierto en su cortejo, en el que figura un dios ambiguo —Juventa— que le sigue de continuo. Véase Georges Dumézil, *Les dieux souverains des Indo-Européens*. Paris, 1977, págs. 172 y ss.
8. Don Juan hace gala siempre de excelente apetito, incluido, ni que decir tiene, el sexual. Y como apetito, en castellano, corresponde a 'petición', nuestro personaje es aquel que pide mucho... y no da, pues *no se da*: sólo com-pite consigo en el amor, proponiéndose dificultades crecientes. Por otra parte, como en nuestra lengua el amor suele formularse con el término 'querer' (del latín *querere*, en su significado de 'inquirir'), se supone, al pensar en castellano, que *el querer es una modalidad del conocimiento, basado en la capacidad de preguntarse, pues sólo quiere el que inquiera sobre el otro o respecto de lo otro*. De manera que en Don Juan la ingratitud y el desconocimiento van de la mano, porque ¿cómo puede querer a la mujer quien nada inquiera o se pregunta de ella?
9. Pierre Vidal-Naquet, *Le chasseur noir*. París, 1981. Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*. París, 1977 y *Les jardins d'Adonis*. París, 1972.
10. La imagen de la tumba devoradora del cuerpo, dotada de fuertes mandí-

bulas, se encuentra en *Hamlet* (Acto I. Escena IV). Este personaje le pregunta a la sombra de su padre, que abandonó la fosa por segunda vez:

... *why the sepulchre,  
Wherein we saw thee quietly in-urn'd  
Hath op'd his ponderous and marble  
jaws*

*To cast thee up again!  
... ¿por qué el sepulcro,  
en cuya urna te vimos reposar,  
abrió sus grávidas, marmóreas fauces  
para expulsarte nuevamente?*

El tema de las tumbas abiertas, con sus "mandíbulas" desencajadas que devuelven los cuerpos allí contenidos, se representa profusamente en los úmpanos de las iglesias medievales dedicados al Juicio Final. Contrariamente, los seres demoníacos incluidos en ellos suelen aparecer como máscaras grotescas engulléndose a los réprobos, haciendo gala de un apetito realmente infernal. Aún más, en algunas iglesias de aquella época figura la entrada del infierno como una boca descomunal, sorprendida en su acción devoradora de los caídos en culpa. El Greco perpetúa después esa imagen del infierno con unas fauces abiertas tragándose a los infieles, como sucede en sus obras dedicadas al triunfo de la Santa Liga contra los turcos, actualmente en la *National Gallery* de Londres y en El Escorial. Estimo que *para la tradición griega*, a la que siempre estuvo adscrito el pintor, *ese enorme bostezo representa el oscuro caos originario*, pues así lo concibió Hesíodo (*Teogonía*, 116). Por ello, nada tiene de extraño que quienes perturbaron el orden sagrado y humano, con sus conductas caóticas e irracionales, ter-

minaran por ser arrojados al caos, para su consiguiente devoración. Si el sarcasmo es el fuerte de Don Juan, ¿no puede parecer sarcástico que perezca definitivamente digerido en el sarcófago de Don Gonzalo?

Respecto al problema de Don Juan y sus diversos banquetes, véase el excelente trabajo de Maurice Molho, *Trois mythologiques sur Don Juan (Les Cahiers de Fontenay*, números 9 y 10. Marzo de 1978), que el autor tuvo la amabilidad de hacerme conocer después de leída esta ponencia en las Jornadas de Estudio de Almagro.

11. Plutarco, en su *Teseo*, XXXI, siguiendo a Helánico, atribuye al héroe la edad de cincuenta años cuando raptó a Helena. Seguramente hay en ello un deseo de racionalizar el mito, para hacerlo concordar con la edad atribuible a Peiríthoos al desaparecer en el Hades, supuestamente mucho después de su boda con Hipodamia. Pero, de aceptarse esa suposición, no puede explicarse cómo el desafío juvenil de ambos, que originó el rapto de Helena, pudo producirse inclusive antes de que ésta hubiera nacido, pues en la versión de Plutarco no era más que una niña cuando Teseo tenía ya los referidos cincuenta años.

12. En una interpretación irónica del mito de Ixión debida a Luciano de Samosata (*Diálogos de los dioses*, 9, 219), concluye Zeus que el castigo de Ixión se debe a la jactancia que demuestra (*megalauchías*) y no al amor por Hera, que le parece comprensible. De modo que Ixión termina condenado por su

soberbia, ni más ni menos que Don Juan.

13. La condenación de dichos personajes no la efectúan sólo quienes sufrieron sus actos descomedidos o los seres superiores que acaban juzgándolos, sino que la manifiestan, además e inequívocamente, sus autores literarios. Bajo el título de *Ixión*, Esquilo y Eurípides escribieron sendas tragedias —de las que sólo nos quedan exigüos fragmentos—, posiblemente con el propósito de poner en evidencia los muchos excesos de ese burlador, a semejanza de la actitud que asumió Tirso respecto de Don Juan. Si alguna vez he sostenido que el auténtico *deus ex machina* de la obra dramática es el autor, pues a él se debe siempre la última palabra, Eurípides, que tanto abusó de ese recurso, actúa como tal cuando responde a quienes le reprocharon el haber representado la impiedad de Ixión ante los dioses. La frase conclusiva de Eurípides, con que se justifica y defiende a la par el posible sentido moralizador del dramaturgo, reprueba crudamente a Ixión: “Yo no lo saqué de la escena antes de haberlo amarrado a una rueda” (Plutarco. *Quomodo adolescens poetas audire debeat*. 19, E). Así que no sólo existe afinidad manifiesta entre Ixión y Don Juan, sino que ambos personajes ocasionaron análogas dificultades a sus autores ante sus contemporáneos, obligándoles a justificarse —en el caso de Eurípides— o a callarse —en el de Tirso—, censurándolos por haber representado, aunque fuera ejemplarmente, a seres considerados abyectos.

## ¿Qué urde Pedro de Urdemalas?

(Cervantes, la picaresca y el teatro)

### *Autoridad y autoría*

Desde su origen antiguo, la noción de 'autor' aparece vinculada a la de 'auge' o crecimiento, término del que procede. Por ello, si nos atenemos a dicha relación, habremos de reconocer que los autores originan desarrollo —el de mayor entidad—, pues, por obra y gracia de sus dones y sus obras, acrecientan el mundo en que se encuentran, enriqueciéndolo y dándole, a la par, figura perdurable. De ahí que en el campo del pensamiento, de la ciencia y del idioma, la autoridad plena y única radique en la autoría, que convierte a los autores en nuestras genuinas autoridades, reconocidas sin autorización de especie alguna que no sea sino la excelencia de sus obras.

Hoy, como todos los años, conmemoramos la fecha obituarial de Cervantes. A tal autor, tal honor. Sin embargo, en esta celebración asidua late, secreto, un peligro: el que debido a la reiterada frecuencia de las honras nos abandonemos a la trivialidad o a la reiteración de lo consabido, concediéndoles razón a quienes, por decir algo, sostienen que de Cervantes se dijo todo, que es como no decir nada. Pues si de decir se trata, bien está que nos digamos, además, si todo lo mucho dicho fue rigurosamente pensado y si todo cuanto cabe pensar sobre Cervantes ya está dicho. Convendremos en que no. Entre otras razones, porque cualquier aproximación crítica, referente al trabajo de un autor, adolece de forzosa insuficiencia, ya que las obras son siempre evasivas respecto de su interpretación, a la que posibilitan y exceden a la vez, tanto porque la originan cuanto porque permiten otras. Así que, afortunadamente, nunca se dice "todo" de algo o de alguien, porque nunca podemos pensarlo "del todo". Y como no puede explicarse o desplegarse por entero cuanto implica una obra compleja, nuestro menester consiste en intentarlo, aun a sabiendas de que sea empresa vana.

Y es inútil que estimemos como inútil el intento. Porque aquello tenido por inútil, tan desdeñado en el presente, se nos hace rigurosamente necesario, pues cada tiempo debe forjarse la idea que le merece todo lo habido y por haber, poniéndolo en tela de juicio, adoptándolo, adaptándolo o rechazándolo, y poniéndose, con ello, a prueba. En semejante faena, como en la carencia de ella, se reconocen las épocas. De ahí que sea nuestra inalienable obligación la de originar un mundo propio, con rasgos plenamente definidos. Y cuando no la efectuamos a conciencia, recaemos en las llamadas "decadencias" —término al que no soy muy afecto—, que consisten, sobre todo, en la ausencia o mengua de autoría y proyectividad. Por ello, si deseamos que las honras cervantinas no sean fúnebres, sino vivas y aun vivaces, hemos de abolir la inercia —que

es ineptia— propia de la habitualidad, e interpretar las obras con supuestos diferentes de los usuales: ésta es nuestra deferencia hacia el pasado. De manera que, para corresponder con mínima retribución a la fabulosa invención cervantina, no cabe sino correr el riesgo a que su labor invita —que en muchos de sus aspectos significó una ruptura—, pues ruta fue y no rutina. A Cervantes no le cuadra ni la retórica de circunstancias ni el pasmado arrobamiento —el “abobamiento”, que decía Santa Teresa—, sino el rigor a que su lúcida cabeza nos obliga, porque el asombro, como la incondicionalidad, suelen ensombrecer el juicio, ennegreciéndolo.

### *El autor ante su obra*

Puesto que a Cervantes se le estima, y con sobrada razón, como el novelista primordial de nuestra lengua, en el doble sentido de primero en el orden temporal y en el de importancia, el conjunto de su obra se dispone de acuerdo con semejante apreciación. El *Quijote*, ni que decir tiene, ocupa el lugar centrado, descollante, mientras que el resto de su obra se despliega en amplio ruedo, en torno y con subordinación, asignándose al teatro y la poesía las zonas aledañas o los extremos arrabales. Por cierto que dicha disposición responde a la idea de que al escritor se le reconoce o juzga por los resultados, y no por sus propósitos, ya que las buenas o malas intenciones pueden constituir un problema de índole moral en vez de artística, patente en el hecho de que con los mejores deseos pueden hacerse las obras más malfachadas o defectivas. De manera que en el arte, a diferencia de otras zonas de la acción humana, con la intención no basta. Sin embargo, puede ocurrir que el autor, al enfrentarse a su obra, proponga nociones estimativas muy otras que las aducidas por sus lectores, puesto que conoce como nadie qué “puso” en cada ocasión y por qué, aunque ignore, desde luego, qué le atribuirán después aquellos que aparecen a su vera o a la zaga.

En este sentido, Cervantes fue el primero que sistemáticamente “se puso” a juzgar su obra y puso su juicio en ella, indicándonos qué pretendió y qué logró con su trabajo, a tal extremo que puede considerársele como el autor por entonces más “distante” respecto de su escritura y el más interiorizado a la par. La tensión que semejante actitud produce es consecuencia de una extensión de la obra, que el autor origina en este juego: yo hago, sé lo que hago y sitúo cuanto sé de mi hacer en lo que hago, dándolo a la vez por hecho.

Pero aquí se nos presenta un motivo de perplejidad. Cervantes conoce perfectamente cuánto vale su *Quijote*, y lo declara al defenderlo de acechos y asechanzas. Estima sobremanera su *Galatea*, de la que anuncia la segunda parte hasta el fin de sus días. Tiene a gala su condición de poeta, pese al trillado juicio adverso, que es irónico, sobre su aptitud poética, inserto en el *Viaje del Parnaso* —Yo, que siempre trabajo y me desvelo/ por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo—, pues de tomarlo en su sentido

recto, habría que proceder de igual manera con los elogios que en esa obra prodiga el dios Apolo al poeta Cervantes. Sin embargo, en cuanto alude a su teatro, depone su fresco tono jovial, brotándole la más copiosa fuente de su melancolía literaria y la de más turbio licor que haya destilado su pluma. Porque estima con muy subido encomio sus piezas dramáticas, a la par que nos advierte del desdén con que fueron recibidas y de su irrepresentación. Uno de los puntos más significativos de su desolado talante se encuentra en la *Adjunta al Parnaso*, en donde declara de sus comedias que "a no ser más me parecieran dignas de alabanza", y cuando un poeta, supuesto correo de Apolo, le pregunta por qué no se representan, responde: "Porque ni los autores me buscan (es decir, los directores), ni yo les voy a buscar a ellos", y ante la réplica de aquél: "No deben saber que vuestra merced las tiene", Cervantes concluye: "Sí, saben; pero como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo; pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea despacio lo que pasa aprisa, y se disimula o no se entiende cuando las representan..." Al año siguiente, en 1615, publica sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, entre las que figura *Pedro de Urdemalas*, y sobre la portadilla del volumen, por dar patencia de su desengaño, dispone esta escueta frase: "Nunca representadas".

¿En qué razones puede fundarse su incontenible decepción? No es necesario suponerlas, porque su pluma las consigna, obediente, como le fue habitual. Una de ellas, quizás la más amarga, se halla en el parecer que expone un dramaturgo fracasado en *El coloquio de los perros*, al afirmar que: "No es bien echar las margaritas a los puercos". Las otras figuran en el diálogo con el poeta anteriormente aludido, cuando Cervantes, a sabiendas de que su hora de autor dramático pasó, reconoce que "las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares". Por último, en el prólogo de las *Ocho comedias* indica: "Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica". Todo está dicho en dos palabras. Pues tras la aparición del más deslumbrador de los autores, con piezas de hechura diferente, las suyas quedaron irremediabilmente a la zaga. Y sin embargo, Cervantes tiene plena conciencia de los aspectos originales de su teatro, tal como lo declara su personaje Comedia, en *El Rufián dichoso*, justificándose de haber adoptado traza inhabitual. Porque Cervantes, a semejanza de cuanto hizo en la novela, dejó estampado en su teatro, cual si lo contemplase a la distancia, qué rasgos nuevos tuvo y por qué suscitó dificultades en su tiempo. Y aunque su desengaño no pudo ser mayor, en desmedro de tan adversas circunstancias supo darle a su vena dramática un destino caudal, nada considerado, que yo sepa, aunque principalísimo en su obra. Pero permítanme dejar este punto en suspenso, al que regresaré después con ánimo resolutivo, y les pido me excusen de abandonarles en semejante, incómoda posición de suspendidos o pendientes.

Nada quedó más claro, del tiempo de aquella España imperial, que la sórdida tiniebla de la picaresca. Y si nos aparece nítida tan malaventurada zona umbrosa, se debe a que los escritores movieron hacia ella su atención decidida, iluminándola. Pues con la picaresca hallaron dos motivos de subida importancia: la prosa y la vida, el uno con el otro, imbricándolos en franca compañía inseparable. Y entiéndase que no pretendo sostener que anteriormente no hubiese habido prosa; sería un dislate inconcebible. Afirmino, más bien, que los mejores autores del siglo xvi solían acostar la prosa hacia el lirismo, para librarla de cierta, supuesta baja condición, ajena al pensamiento clásico. Tal sucedió con la novela pastoril y, sobre todo, con la prosa de los místicos, quienes, privándola de "prosaísmo", con el ánimo de revelar lo inefable, hicieron de ella "música extremada", vuelo inasible o limpia arquitectura. Y así como los primeros pintores de Occidente empezaron por pintar lo invisible —el paraíso, las jerarquías angélicas...—, los místicos condujeron la prosa a decir lo indecible. Pero en el siglo xvii el andar de la prosa suele basarse en otro orden: en el de lo ordinario. El mundo cotidiano, áspero y zafio, llega con ella. La prosa con la vida así supuesta, es, por entonces, la novela, con rasgos de subitaneidad e inmediatez hispánicas que algunos denominan, cómodamente, "realismo". El pícaro la trae consigo al hacernos patente su grave dificultad de ser que es su vivir: su malvivir. Porque esa entidad hosca y desgarradora que llamamos la vida, presente en el recorte más rudo de su trama, constituye el motivo constante de la novela picaresca. La novela es noticia, y la que se nos da con ella es, por primera vez, cierta y real: mala noticia, la mala vida de la gente llamada de baja estofa.

A este propósito, me cabe destacar un hecho que a fuer de patente y palmario fue generalmente descuidado. Me refiero a que, desde *La Vida de Lazarillo de Tormes: y de sus fortunas y adversidades* (Burgos, 1554), la *Segunda Parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana...* (Lisboa, 1604), las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (Madrid, 1618), la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos...* (Zaragoza, 1626), hasta la *Vida y hechos de Estebanillo González...* (Amberes, 1646), la reiteración del término 'vida' es constante, obsesiva, en los títulos de las principales novelas picarescas, y en algunos de ellos aparece con duplicada insistencia. Sin embargo, estimo que dicha repetición del vocablo no se debe a que la literatura haya descubierto "la vida", pues en el Arcipreste y *La Celestina* —por no aducir más ejemplos—, se manifiesta directa y sin ambages, sino a que tal reiteración delata la generalizada idea, implícita en el pensamiento de entonces, de que la novela es, ante todo, vida, y que ésta se vincula en ese tiempo con el pícaro. ¿Por qué? ¿Acaso no tienen vida los reyes o los nobles, o los hidalgos o los hombres de oficio? Sin duda que sí, pero se les identifica, sobre todo, según sea su condición o posición, desde las cuales actúan en el mundo, mientras que el menester del pícaro consiste en no tener ninguno, quizás porque los tiene todos. Vive en el

ocio y, sin oficio ni beneficio, aparece como disponibilidad pura: es la inestabilidad en persona. Por no tener, ni nombre tiene: es un don nadie que hace de su vivir un desvirse para poder sobrevivir. Con este personaje indeseado, evasivo, tráfuga y acosado, al que le corresponden infinitos atributos de humanidad sufriente, surge la novela. Y en ella los ingredientes principales son la desventura y la experiencia, constantes en el pícaro. La novela del aventurado que se adentra, mundo adelante, para cumplir su exaltada misión, se representa en el *Quijote*, y encuentra su gran contrapartida en la que figura al desventurado sin horizonte, pese a su mucha andanza vagabunda, que es el pícaro. Y en ambas, la ventura, aquello que se nos viene encima sin traza precisa ni anuncio posible, forja con su incertidumbre al personaje y sume en suma de perplejidades al lector, anheloso de saber qué ocurrirá después, en el paso y la página siguientes. Incertidumbre y experiencia son ingredientes que, desde entonces, ostenta la novela. Por ello, el personaje del pícaro, que pasa por todo y tanto le pasa, adquiere en sus trances el extremado y duro oficio de vivir que confiere al lector. Es su noticia, novela o novedad. Sabe qué le pasó y nos lo dice con el mayor desgarro concebible. El *sic*, el *así es*, da la verdad más absoluta, porque el pícaro no habla de oídas, sino que de sí mismo y desde sí. La novela, por tal razón, empieza siendo un autobiograma, con vida propia y letra unidas, pues se dice en primera persona y tiene como centro el yo del personaje: "Yo, el Rey", de tal modo concluyen los principales documentos de aquel tiempo. "Yo, el pícaro", ni más ni menos: así se inicia la novela con toda la autoridad que le confiere al personaje su inaudita y sufrida experiencia.

Porque el aserto que recuerda Cervantes, "Iglesia, o mar, o casa real", indica cuáles fueron los caminos posibles para el español desde finales de la Edad Media. En el mar, la salida hacia lo abierto e incierto; en la Iglesia y la casa real, el servicio a la fe o a las armas. Y a partir de Felipe II, el mundo oficial, que predomina sobre el de los oficios, concluye degenerado en oficina. Parálisis, improducción y prejuicio contra el trabajo de manos son notas distintivas de la España de entonces. La producción queda librada a los rústicos de labranza, y como los oficios y las profesiones pertenecieron en buena medida a los conversos —moros o judíos—, la sospecha que recae sobre éstos se proyecta sobre las actividades en que participan. De ello hay sobrados testimonios. La acreditada desconfianza sobre "los que viven por sus manos" tiene tanta raigambre en aquel tiempo que incluso Jáuregui —el gran poeta y pintor, el que pergeña el conocido retrato de Cervantes— se ve obligado a justificar el empleo de las manos en la pintura, diciéndonos que en ella sólo importa la teoría, y que si el uso de las manos disminuye los quilates de su nobleza, tendrían que "conceder lo mismo, no sólo cuantos profesan artes liberales, sino cuantos escriben..." ¿Para qué más ejemplos? La picaresca aparece en semejante coyuntura como expresión de seres que se incorporan a un mundo en el que la iniciativa personal es básica, y como no hallan cabida en el firme sistema existente, emplean su capacidad de empresa, sus manos y su imaginación

delincuencialmente. Porque no se les permite ser o hacer, usan de lo que hay: nunca producen lo que no hay. Sus trabajos tienen, pues, de arte, de industria y comercio, a beneficio propio y para mal del prójimo.

Los pícaros invaden el arte español de entonces. Ribera los pinta. En el desvergonzado, sonriente y astroso *Patizambo* de El Louvre tal vez subsiste algún recuerdo de su dificultosa vida juvenil, de su antigua experiencia, pues Palomino refiere en su *Museo Pictórico* que “apenas tenía andrajos con qué cubrir sus carnes” y “pasaba con tanta miseria que a fuerza de su industria y las migajas de los dibujantes de la Academia (Romana), se mantenía sin más arrimo ni protección”. Murillo los sorprende ajuntados en grupos, según sus juegos o necesidades. Velázquez los pone ante la Corte —en la que, realmente, abundaban—, con anuncio de la actitud de Goya, que conjunta y confunde a la nobleza con la gente más dudosa, según el habitual modo de ser español, que entiende la vida como convivencia, en la que se hacen compatibles los extremos. Cervantes también propone semejante relación en las novelas y en el drama: *Pedro de Urdemalas* representa, en este sentido, el trato amistado de nobles y reyes con pícaros y gitanos, y en *El rufián dichoso*, la conjunción de extremos la refiere a lo sagrado, pues transforma al más abominable de los pícaros en un hombre de austera vocación religiosa, caritativo y abnegado, que sigue un camino de ejemplaridad y sacrificio. Basten estas escuetas referencias a la reconocida maestría de Cervantes en el arte de proponer contrarios y de abarcarlos, sobrepasándolos en el todo inclusivo que es la obra.

Pero la considerable profusión de los motivos picarescos, que adoptan tantas modalidades y en tan diversas artes, suscita un tema de considerable interés, que puede proponerse como sigue: aunque pobreza, vicio, hampa, delincuencia y desamparo los hubo siempre, sin embargo nunca originaron una literatura comparable con la picaresca española del siglo XVII. Para resolución de este problema se aportaron razones de muy distinta índole. Algunas se fundan sobre la situación española de entonces, descrita con pesimismo por las mejores cabezas de aquel tiempo, para explicar la condición extra-vagante del pícaro, el desplazado por excelencia, el más ajeno al mundo en que le haya correspondido vivir. Américo Castro y Marcel Bataillon —con diferencias entre ambos maestros, que no me cabe exponer aquí—, por dar razón de la picaresca, recurren a los motivos de limpieza de sangre y a los conflictos religiosos y humanos que entrañan. Alexander A. Parker supone que la veracidad y la ejemplaridad exigidas al arte por la Contrarreforma originan el verismo de la novela picaresca y su carácter autobiográfico, e inclusive las vidas de los pícaros pueden considerarse como la contrapartida de las precedentes vidas de santos, puesto que son ejemplares en la medida en que presentan aquello que no debe hacerse<sup>1</sup>. Por último, de seguir este camino, estimo que podemos preguntarnos si el empleo sistemático de la primera persona en la picaresca no significó, a su vez, la aplicación con signo contrario de cierta técnica confesional, reconocible en una especie de “acúsome, padre” o “yo, pecador”, que forzosamente exige partir de sí mismo.

Pero sea como quiera, y aunque todas las razones expuestas tienen su grado de verdad, no es menos cierto que omiten un hecho capital, y es que el *auge de la novela picaresca se debe a que permite manifestar plenamente las nuevas tendencias del arte de entonces*. Pues los artistas y escritores suelen elegir, del vasto repertorio del mundo real, aquellos motivos con los que pueden revelar por entero sus modos de ver y pensar. De acuerdo con esto, no es que haya más ancianos en torno a los pintores durante la época barroca ni más lactantes durante el rococó. Nada de eso. Sino que tales asuntos brindaron a los artistas posibilidades correspondientes a la idea que tuvieron de su arte. El problema no es, pues, cuantitativo, sino cualitativo, porque los repertorios que en el arte aparecen son consecuencia, reitero, de una selección orientada, según sean los propósitos de los autores. Y como la picaresca *es arte*, porque aparece en obras que la configuran, hay que entenderla y juzgarla de acuerdo con razones artísticas. Pues, cuando las modalidades expresivas no son propicias, por muchos pícaros que haya en el vecindario, no se le franquearán las puertas hacia el mundo de la invención literaria a ninguno de ellos, ni por error.

Los pícaros estuvieron siempre ahí, en el alrededor, pero ese caudal de la picaresca sólo se pudo producir cuando determinadas posibilidades artísticas lograron ponerlo de relieve. Las necesidades ejemplarizadoras y religiosas también habían existido antes, pero nunca pudieron adoptar esa modalidad perteneciente a la picaresca hasta que los artistas se lo permitieron. Porque en la condición, en la conducta y en las trazas del pícaro —independientemente de su posible ejemplaridad— hay rasgos del sentido artístico dominante entonces, el llamado barroco, que aparecen, como comprobaremos, en la figura que imaginó Cervantes de Pedro de Urdemalas.

### *La picaresca en el barroco*

Si hubiese de significar con pocas palabras en qué consisten el clasicismo y el barroco, diría que el arte clásico tiende a lo uno e invariable, mientras que el barroco es un arte adjetivo, que revela el mundo en su apariencia, subitanidad y diversidad, según las posibilidades de lo fenoménico. Así que idea y fenómeno, contrapuestos, representan, a mi modo de ver, el dualismo tan socorrido de clásico y barroco. Esta caracterización, somera en exceso, que en otras ocasiones desplegué circunstanciadamente, quizá permita comprender el por qué del éxito del pícaro en tiempos del barroco inicial.

Muchos autores de aquel entonces emplean el vocablo 'arte' en acepción equivalente a la de 'preceptiva', entendida ésta como conjunto de reglas de índole clásica, que no comparten o a las que se oponen. De tal manera, 'arte' es un término contrario a 'verosímil', en el que yace la idea de que la verdad se atiene a lo cambiante y fenoménico, propios de la naturaleza y lo real, según suponen. Así se explica por qué tantos autores de la época desdeñaron "el arte", en el que situaban el espíritu tradicional, clásico —que somete el mundo

a normas y lo reduce a medida y unidad—, para exaltar, contrariamente, toda la diversidad de lo accidental y de “lo natural”. Lope, a la cabeza de ellos, hace decir a un personaje de *Lo fingido verdadero*:

*Dame una nueva fábula que tenga  
más invención aunque carezca de arte,  
que tenga gusto de español en esto,  
y como me lo dé lo verosímil  
nunca reparo tanto en los preceos,  
antes me cansa su rigor, y he visto  
que los que miran en guardar el arte  
nunca del natural alcanzan parte.*

Posición que corrobora en su *Arte nuevo*, con los versos siguientes:

*Lo trágico y lo cómico mezclado...  
... que aquesta variedad deleita mucho;  
buen ejemplo nos da naturaleza  
que por tal variedad tiene belleza*

De modo que lo bello ya no se cifra en lo compuesto, aquietado y equilibrado, sino en lo vario, irregular y sorprendente, llevados hasta la mixtura de contrarios —condición que atribuye a la naturaleza— y disfrutados con deleite, en vez de referirlos a la contemplación puramente mental que exige la idea. Si bien Lope, con tales asertos, no hace sino estampar un lugar común que viene de lejos, pues Miguel Ángel sostuvo mucho antes que *per questa varietà la natura è bella*, y Cicerón, fuente remota de semejante teoría, escribe: “... puede decirse que en la variedad está el gusto, pues el percibir muchas cosas diferentes produce deleite” —*voluptas etiam vari dici potest, cum percipitur ex multis dissimilibus rebus efficientibus voluptatem*. Fin 2. 3. 10—. Pero aquello que importa, y me parece de importancia suma, es que el barroco, al fundar la teoría de lo bello sobre lo deleitoso y sobre la variedad de la naturaleza, recurre a puntos de partida diferentes y emprende un camino nuevo, netamente antagónico del que correspondía a la posición clásica, desde cuyos supuestos debemos entender el arte del siglo xvii, en vez de aplicarle juicios que derivan de la teoría anterior. Cervantes, que bien se lo sabe, al agradecer con cierta sorna —y digo cierta porque es cierta— la opinión de Avellaneda que considera buenas sus novelas, afirma: “no lo pudieran ser si no tuvieran de todo”. De manera que lo vario se hace sinónimo de bueno, y el arte tiende tanto a abarcar la totalidad de lo diverso como a producir infinitas variaciones, aparecidas por entonces en la música española de los vihuelistas con la significativa denominación de “diferencias”. En aquel tiempo, un motivo puede adquirir formas diversas o pasar por artes disúntas. La palabra “mudanza” llena el mundo del drama: la escena muda de lugar y ocasión; mudan los caracteres, los afectos, los atuendos, las intenciones, y aun para los soliloquios pide Lope:

*que se transforme todo el recitante  
y, con mudarse a sí, mude al oyente...*

Por ello, el hecho que señaló Montesinos<sup>2</sup>, incomprensible para la crítica extranjera, de que "un teatro tan rico como el español no pudiera desarrollar un metro dramático, como fue el caso de los teatros francés, inglés e italiano", no se debe a que el teatro español no pudo hacerlo, sino a que ni siquiera lo intentó, pues no lo deseaba, de acuerdo con la tendencia a la variedad que entonces se buscó en todo y sobre todo. Así se explica que "el vulgo" y el pícaro, tenidos por "varios", entren en el campo del arte, porque constituyen la mejor muestra de la variedad de la naturaleza... humana<sup>3</sup>.

El pícaro es la mudanza y la andanza en persona: muda de nombre, de aspecto, de actividad y de zona de operaciones, para evitar que se le identifique, convirtiéndose, con su constante mutación, en el personaje por excelencia y en el medio adecuado para significar en obras la posición teórica que el nuevo arte preconizaba. Ésta es, a mi modo de ver, una de las razones más válidas para fundamentar el éxito y la enorme difusión del pícaro en el arte de aquel tiempo.

Cervantes, que no abandona en este campo su vigilante manera de hacer, da la teoría completa de los pícaros en *La Ilustre fregona*, y porque nada falte a este respecto, hace que Pedro de Urdemalas, al reflexionar con entero rigor sobre su propia índole, se muestre en concordancia con las ideas del arte de entonces. Oigámosle:

*Dicen que la variación  
hace a la naturaleza  
colmo de gusto y belleza  
y está muy puesto en razón.*

*Un manjar en la cantina  
enfada, y un solo objeto  
a los ojos del discreto  
da disgusto y amohína.*

*Un solo vestido cansa.  
En fin, con la variedad  
se muda la voluntad  
y el espíritu descansa.*

*Bien logrado iré del mundo  
cuando Dios me lleve de él,  
pues podré decir que en él  
un Proteo fui segundo.*

*¡Válgame Dios, qué de trajes  
he mudado y qué de oficios,  
qué de varios ejercicios,  
qué de exquisitos lenguajes!  
Y ahora, como estudiante,*

*de la reina voy huyendo,  
cien mil azares temiendo  
de esta mi suerte inconstante.  
Pero yo ¿por qué me cuento  
que llevo en mudable palma?  
Si ha de estar siempre nuestra alma  
en continuo movimiento,  
Dios me arroje ya a las partes  
donde más fuere servido.*

Quizá no exista mejor expresión de cuanto sostengo sobre la picaresca que este fragmento de *Urdemalas*. El pícaro formula su razón de ser basándose en la noción de variedad anteriormente expuesta, con la que intenta justificar su conducta evasiva. La picaresca se nos presenta como vida y ésta como mudanza e incertidumbre, y en cuanto propia de los animados, es un soplo, continuo movimiento. Esto viene a decirnos *Urdemalas* con un saber de algún sabor aristotélico.

Pero hay otro pasaje de la obra, muy significativo, en el que representa su vida como un hilo que cortará la Parca, pues el pícaro tiene clara conciencia de que su vida pende siempre de un hilo. El hilo de la vida hay que tejerlo. Ese es su oficio y es el nuestro: como el de la tarántula. Así se representa en el grabado incluido en la primera edición del *Guzmán de Alfarache*, con el retrato del autor que apunta con el índice —ese dedo que dice cuando indica—, señalándonos la repugnante lucha por la vida entre la araña, pendiente de su hilo y de su tela, y el áspid retorcido. No cabe representación más significativa de la lucha o la vida del pícaro como cuestión de vida o muerte, hecha animalidad pura y en su sentido más repulsivo. Cervantes la conoce y la sufrió, pues no es un escritor que trate el tema como quien ve los toros desde la barrera. El estuvo en la brega y en los medios —dicho sea con sesgo taurino—, y con todos los riesgos.

Quizá por ello, Cervantes manifiesta su abierta simpatía por los pícaros en dramas y novelas que les conciernen, tal como ha sido dicho. Sin embargo, conviene destacar que extrema mucho más esa actitud, pues inclusive tiende a darles cierta salida favorable en sus dificultades, haciéndoles que empleen, para rescate de su mala vida, algunos de los atributos que anteriormente usaban negativamente: me refiero al engaño, al embuste, al ingenio, a la ficción, y a su mucho poder persuasivo, es decir, a la manifiesta condición imaginaria que poseen, y que suele omitirse cuando de ellos se trata. *Porque cabe notar que esa posible dignificación de los pícaros con el recurso de su imaginación, la resuelve Cervantes haciéndoles que actúen en el teatro, lugar adecuado para que muestren y exalten su poder de ficción y su fácil sacundia.* Esta es una idea cervantina tan esencial como desatendida, y que comprobaremos a continuación.

## ¿Qué urde Pedro de Urdemalas?

Cuando nos preguntamos qué urde Pedro de Urdemalas, la respuesta obligada, pues del nombre procede, es que Pedro urde malas. ¡Valiente novedad! “Para ese viaje no se necesitan alforjas”, según decían aquellos que usaban semovientes en sus desplazamientos. Porque, al parecer, no hemos dado ni un paso, pues el que adelantamos con la pregunta lo retrocede la respuesta, llevándonos a la pregunta misma, de modo que pensamos en círculo, quedándonos trabados en mera tautología. Pero no es así. La respuesta de que Pedro urde malas supone una suma de asuntos que corresponde despejar con cuidado. En primer término, y como es muy notorio, los nombres de los personajes cervantinos no son, en absoluto, gratuitos. Cervantes pareciera saber que nombrar es conocer —de acuerdo con la antigua asociación analógica entre *nosco* y *nomen*—, y si no lo supiera, tanto lo puso en práctica que se nos aparece como su real parecer. Mas como la raíz que corresponde a ‘conocer’ significa en indoeuropeo ‘nacer’ o ‘engendrar’ (*gen-*), podemos suponer que lo nombrado “nace”, en cierto modo, al nombrarlo, según su nombre sea. En tal sentido —y en breve digresión—, considero que el nombre de Don Quijote de la Mancha primeramente dice algo así como “El armado caballero de la Mancha”, puesto que ‘quijote’ es una pieza del arnés que protege el muslo (*cuisse* en francés, *cuixa* en catalán), propia del caballero. Sin embargo, como el nombre “real” de Don Quijote es Quijano, Quijada, Quijana o Quesada —que en esa incertidumbre nos deja Cervantes desde el principio de la obra, de acuerdo con la tendencia a la ambigüedad que le pertenece y pertenece a su tiempo—, este Quijano significó, además, el aquejado, el afligido, el “queixoso”. La idea de “queja” se halla presente en los cuatro apellidos propuestos: en Quijada por el sonido del antiguo *quexada* —pues por la idea remite a caja o cápsula—, y en los restantes porque derivan de *quassare*, ‘quebrantar’. De ahí que nuestro don Quijote sea, también, un Don Quejoso y un Don Quebrantado de la Mancha, pues los dos rasgos que el término Quijano implica —el de quejarse y el de estar maltrecho— aparecen con reiteración en el animoso y molido caballero. El paso de los apellidos supuestos al sobrenombre de Quijote, lo efectúa Cervantes con un sufijo aumentativo que da irónica grandeza al personaje y anticipa la formación del nombre de Godot, en el supuesto de que correspondiese a Dios, tratado con la familiaridad de los pícaros de Beckett.

No es, pues, muelle tarea para el escritor la de nombrar a su clientela. En este sentido, Cervantes, al detenerse morosamente en el nombre de Urdemalas, tal como suele hacer, revela que el de éste se debe a que no tuvo nombre ni cuna propios. Es, no hay duda, el nombre que corresponde al que carece de él, declarándolo, además, en el nombre mismo:

*Yo soy hijo de la piedra,  
que padre no conocí*

confiesa Urdemalas, por eso se llama Pedro —piedra—, que equivale en este caso a reconocerse expósito. Así, desde su nacimiento apareció desvalido, como la imagen del más expósito —el expósito—, que corre el riesgo de hallarse en lo abierto, sin origen y sin designación reconocibles.

Pero a Cervantes la figura de Urdemalas le permite ironizar sobre la idea del prestigio y la honra, debidos exclusivamente al nacimiento. En conexión con el tema, escribe en la *Adjunta al Parnaso*: "Se ordena que todo poeta sea tenido y le tengan por hijodalgo, en razón del generoso ejercicio en que se ocupa, como son tenidos por cristianos viejos los niños que llaman de la piedra". Así que el problema de la limpieza de sangre, decisivo en la novela picaresca y sobre el que tanto insiste Cervantes, se resuelve con que Pedro, en virtud de su origen desconocido es "ya" cristiano viejo... —aunque, como se percibe en el texto citado, su autor cree muy poco en ello y aun en la condición de hidalgo. En tal sentido, agudiza su ironía al ponerle el apellido "de Urde" al personaje —quizá de Santiurde, localidad montañesa, de cuya región proceden muchos de los más antiguos linajes castellanos—, otorgándole así apariencias de hidalgo, como hizo anteriormente López de Úbeda con la pícara Justina.

El pasaje de la obra en el que se forma la denominación completa del pícaro dice:

*Es Pedro de Urde mi nombre:  
mas un cierto Malgesí,  
mirándome un día las rayas  
de la mano, dijo así:  
"Añádole, Pedro, al Urde  
un malas: pero advertid,  
hijo, que habéis de ser rey,  
fraile, y papa y matachín.*

.....  
*Pasaréis por mil oficios  
trabajosos; pero al fin  
tendréis uno do seáis  
todo cuanto he dicho aquí".*

La designación se forja, pues, al asociar la localidad castellana, Urde, y la acción de urdir, con un "malas" que amplía el nombre original y alude a las malas artes que practicará el pícaro. Conviene destacar que este bautizo definitivo incluye el vaticinio de cuanto Pedro hará en la vida —urdir con malas artes—, y lo efectúa una especie de augur que también lleva el mal consigo: Malgesí. El nombre es, de este modo, designación y anticipación, pues todo el ser y el hacer del personaje se revelan con él. Y para que nada le falte, el autor lo vincula al destino, con el urdir del hilo, según lo entendió un antiguo, que al referirse al hado —*heimarmené*—, decía que es "como un fino hilo que corre por toda la existencia". (Zenón, Frag. 87. Armin).

Urdemalas, en menester que a todos nos ataÑe, ha de urdirse la vida, y debe hacerlo "desde" ese nombre que le da origen. Urdir es ordenar, es disponer los hilos del telar para tramar sobre ellos —con el vaivén activo de la lanzadera— la tela que dibuja toda nuestra existencia, tramo a tramo. Y la trama formada con el pasar del cabo entre los hilos de la urdimbre, denota que ese atravesar es, literalmente, experiencia —paso a través de— y arte: el que el pícaro tiene y el que muestra Cervantes cuando nos representa que aquél es el que vive de urdir y tramar. Porque Urdemalas no hace otra cosa en toda la obra: intriga, burla, engaña, teje y desteje con infinito tejemaneje. Es el que mueve los hilos. Alcahuete, consejero del que ostenta el poder mal adquirido —con cohecho—, asesor que convierte a la justicia en un juego de azar, embaucador, trapacero: ésas son sus artes, algunas de sus malas artes.

Pudiera parecer que Cervantes, con esta obra basada en la formulación de un carácter, se reduce a crear el personaje del intrigante, del intrincado que enmaraña cuanto toca, para vivir de sus manejos. Pero va más allá, porque con las acciones de Urdemalas hace del drama trama, convirtiéndolo en tela visible, en la que aparece el que la produce y en su producción.

Con ello Cervantes origina una posibilidad distinta de las que suelen atribuírsele respecto al drama y novela. Nadie en su tiempo sacó tanto partido de aquello que entendemos como los grados de la ilusión, referidos, principalmente, al ver, al hacer ver y al creer que se ve, con su correspondiente "ver visiones", en toda su extendida gama. Porque el que no vea visiones, que no intente leer novela ni ver teatro. Inclusive Cervantes nos hace ver que las visiones, realmente, son tales, aunque haya que apreciarlas entonces con ignoranza de que lo sean, haciéndonos, con ello, más ilusiones. De acuerdo con esto, se ha estimado siempre que, en el teatro de Cervantes, *El retablo de las maravillas* significa el más alto grado posible del juego referido, al entenderse la obra habitualmente en su aspecto formal, en el que se revelan las infinitas posibilidades del ver y el verse ver, para acabar por ver aquello que no se ve. Pues bien, realmente no es así. El tema decisivo es otro, y debe ser interpretado en conexión con el problema de la limpieza de sangre, como propuso Bataillon. Chanfalla y Chirinos, los dos pícaros de dudoso origen, se burlan de los aldeanos que creen a ojos cerrados en semejantes embelecos. Sin embargo, es Cervantes quien, detrás de ellos, moviéndolos a su voluntad, reitera en la obra que las ideas y los conflictos de limpieza de sangre y nacimiento son ilusorios e imaginarios, y que sobre ellos no puede verse, opinarse ni aventurarse nada. Ese es el problema cierto. En el supuesto de que nos atengamos exclusivamente a las modalidades de "visión" que en el *Retablo* aparecen con genial eficacia, podremos establecer el consabido parangón con *Las Meninas* y, en ese caso, la consideración de la pieza la fundaremos sobre el tema del ver y hacer ver. Sin embargo, hay en ello una omisión importante, porque, de proceder así, olvidaremos, como ha ocurrido siempre, que el *Retablo* es de *las maravillas*, por consiguiente no remite sólo al ver, sino *al mirar y al admirar*, ya que revela lo admirable y milagroso —derivados de *mirus*, lo asombroso—, que consiste en

ver aquello que no vemos. En el *Retablo*, la ilusión no es óptica, es mirífica —es consecuencia del asombro y de la admiración, por ello irracional—, y como los que la producen no se hacen ninguna, embaucan fácilmente a los demás. A diferencia de ellos, Urdemalas, que tantas ilusiones ajenas fomentó, alienta las propias y al no resolverlas en la vida, supone cumplirlas en el teatro. Por ese motivo, cuando ingresa en una compañía dramática, como recuerda el vaticinio que le asignaba un papel importante en el mundo, se dice, gozoso:

*Ya podré ser patriarca,  
pontífice y estudiante,  
emperador y monarca:  
que el oficio de farsante  
todos estados abarca...*

Esta resolución de la vida del pícaro, encauzándola hacia la representación teatral, que Cervantes reitera, culmina un proceso por el que el personaje pasa del arte del engaño al engaño del arte, y la salida honrosa —aunque no siempre honrada— que se procura el pícaro cervantino, conduce al fin a cierta dignificación del engañoso, a partir de la dignificación de sus engaños. De esta manera, Cervantes agota toda la gama posible del juego, pues del hacer-ver y el hacer-admirar, pertenecientes al *Retablo*, nos lleva en *Urdemalas* al ver-hacer, entendiéndose ese hacer como un tramar. Y en este punto sí cabe proponer un parangón no intentado con Velázquez, que en su última obra mayor —*La fábula de Aragne*, aunque debiera titularse, más bien, *El mito de Aragne*, reconocida tradicionalmente como *Las hilanderas*— se aproxima de nuevo a Cervantes, y con alguna respectividad a Urdemalas. No es ésta ocasión adecuada para exponer el problema en toda su latitud, pero baste indicar que, a mi modo de ver, el motivo real del cuadro es la suma de procesos que conducen del hilado al tejido, de la materia al arte, del oficio a la imagen con que se representa, en el tapiz del fondo del cuadro, el mito de Aragne, la joven tejedora convertida en araña y condenada a tejer toda la vida, tras su conflicto con Palas Atenea. Conviene señalar, por otra parte, que las tres figuras principales de hilanderas denotan, de derecha a izquierda y a la par que el hilo se forma, las clásicas edades de la vida —*iuventus, virtus, senectus*—, en relación con el paso que va de la materia —el vellón de lana—, al hilo y al ovillo, cual si su oficio fuese hilarse su destino. El hacer de Urdemalas —el hacerse la vida—, lo corona en el hacer del arte; el de las hilanderas también remata —en conclusión y exaltación de su trabajo— como obra de invención. Cervantes y Velázquez parecieran decirnos, con sus obras concordantes, que no existe arte alguno de más noble que el difícil, resuelto e ilusorio de tejerse la vida. Y ambos nos muestran, con trabajos análogos, su coincidencia en el hacer-ver y admirar —con el *Retablo* y *Las Meninas*— y en el ver-hacer —con *Urdemalas* y *Las Hilanderas*—.

## ¿Qué urde Miguel de Cervantes?

¿Qué urde Pedro de Urdemalas? Ya está dicho: su vida. Ese es su oficio y ésa es su nobleza. ¿Pero no cabe preguntarse también qué urde Miguel de Cervantes con Urdemalas y los de su ralea? Pues a partir del pícaro llevado y maltraído en estas líneas, que lo hilan y tejen a mi mala manera deficiente, creo que puede iluminarse la obra de Cervantes en aspectos que, por descon siderados, tal vez indiquen desconsideración.

Sabido es que Cervantes crea constantemente personajes que parecen ser el reverso de otros, con los que al final se confunden, y, viceversa, inventa vidas afines o paralelas que concluyen haciéndose divergentes o contrarias. Los ejemplos abundan, y aunque nos digan que "lo que abunda no daña", nunca podemos estar seguros de que sea cierto, salvo en autores tan excepcionales como el nuestro. Así que no por abundar en el problema, sino por el deseo de destacar aspectos decisivos de la obra de Cervantes, nos permitimos proponer a Pedro de Urdemalas como un personaje de especie contraria a la de Don Quijote.

Aunque afirmar que Pedro de Urdemalas lleva consigo cierta posible oposición a Don Quijote significa muy poco, pues los aspectos de éste son tantos y tan varios que siempre se le podrá oponer alguien o algo. Así que de nada nos valdrá pensar que Don Quijote muere cuerdo y Urdemalas concluye dominado por la ficción y la ilusión. Tampoco bastará con recordar que Don Quijote sale al camino —el lugar del drama—, armado caballero a partir de "la venta" —el lugar del comercio—, mientras que Urdemalas hace de su camino su industria y comercio; ni que frente al Caballero de la Triste Figura el pícaro Urdemalas es el de la más triste ficción, ni que el ingenioso hidalgo siempre tiene como revés al pícaro ingenioso, en aquella España que quizá se perdió por exceso de ingenio... Si bien estas razones pueden desestimarse, supongo que, de todas formas, sin ánimo obstinado, cabe preguntarse quién más opuesto de Quijano el Bueno que el llamado Urde-malas.

Ya este propósito, conviene recordar que Don Quijote no halló adversario más difícil, más bronco, resabiado y marrajo en toda su carrera de caballero andante que aquel Ginés de Pasamonte, gran pícaro del que recibe la más abyecta retribución que cabe concebir, tras de haberle librado Don Quijote de ir a galeras. Ese pícaro, que por ser tal hasta prepara un libro sobre *La vida de Ginés de Pasamonte*, reaparece en la segunda parte del *Quijote*, huido, disfrazado y con un parche que le cubre la cara, bajo el aspecto y el talante de Maese Pedro, el conocido títiritero. A Marcel Bataillon, al ocuparse de este episodio<sup>4</sup> le desconcierta la que estima "extraña metamorfosis, pues el ex galeote reincidente se aviene a las pacatas andanzas del 'títirero'". Sin embargo, de acuerdo con la tendencia ya expuesta, acreditada en Cervantes, de tratar muchas de sus figuras como si fuesen variaciones sobre determinado tema —Don Quijote, Vidriera y Persiles tienen cierta condición análoga; Belica, Preciosa y Constanza, también—, el pícaro Ginés de Pasamonte se representa como un doble

de Pedro de Urdemalas, pues aunque manifiesten rasgos diferentes, los que mantienen en común son de tal entidad que nos permiten resolver el caso que extraña a Bataillon. Ginés de Pasamonte, en corroboración de la idea cervantina de exaltar a los pícaros mediante la capacidad dramática que ostentan, encuentra su refugio en la ficción teatral, a semejanza de Urdemalas. Y porque no quepa duda de la reiteración sistemática del tema relativo pícaro-teatro, en *El coloquio de los perros*, el perro-pícaro Berganza —que es, desde luego, un asombroso bergante— ingresa en una compañía dramática y aprende el arte de actuar “en menos de un mes” ¡como “grande entremesista y gran farsante de figuras mudas”! ¡Nada menos! ¿Cabe llegar más lejos en la relación que propongo y encuentro en la obra de Cervantes? Así que Urdemalas, Ginés de Pasamonte y Berganza, con el añadido de Chirinos y Chanfalla, son modalidades diferentes de la noción del pícaro vinculado al teatro que estableció Cervantes. Y se confirma por el hecho de que Ginés de Pasamonte, que incluye en su apellido la condición de pícaro —Pasa-monte, el que pasa asperezas y fragosidades—, con su nombre —Ginés— denota su destino anticipado de farsante o actor, pues San Ginés es el patrono de los comediantes, ya que se convirtió al cristianismo y sufrió martirio tras de haber asumido el papel de cristiano en una obra dramática. Y aún más, y para concluir el desarrollo de estos aspectos respectivos entre Urdemalas y Pasamonte, cuando Ginés, el forajido, huye de la justicia, la engaña con recurso al arte del engaño, el del tñritero, y adopta el nombre de nuestro Urdemalas —Pedro, maese Pedro—, que los vincula definitivamente. De tal modo, Cervantes, con la simulación propia del drama da protección al pícaro, convirtiéndola en el medio adecuado para la disimulación y ocultamiento del más menesteroso de amparo, del tráfuga en acoso, que superpone a su condición de delincuente la del artista que ocultaba y le oculta, según la simultaneidad del disimulo.

Todo esto es algo de lo mucho y muy suyo que urdió Cervantes con varios de sus pícaros. Nuestro autor, que comprendió y nos hizo comprender que su tiempo no le brindaba la ocasión debida para llevar a escena sus muchas imaginaciones dramáticas, supo darles salida, pese a ello, abriéndoles un ancho cauce favorable, por el que discurrieron a raudales. Sobre este punto me detuve, hace ya largo trecho, dejándoles pensiles, en el aire, a la espera de concluir la idea. Aquí lo hago. ¿A qué salida o cauce me refiero, para sus invenciones dramáticas? Pues bien, a los que representan sus novelas más logradas, en las que Cervantes, siempre afecto al teatro —mucho más que sus críticos, al parecer—, tuvo presente aquello que desconsideran en sus obras: que no hay ser ni persona sin pensamiento —*lógos*—, y que *el lógos* conduce forzosamente al diálogo, porque el pensar de cada cual, cuando es creador, siempre resulta diferente del de los demás, con los que debe dialogar. De ahí que sus novelas mejores constituyan un dilatado campo para el diálogo —el Quijote inclusive—, en el supuesto de que la tensión que origina la palabra viva, proferida por seres en conflicto, puede ser y es mayor que la debida a la palabra en uso descriptivo. Los personajes cervantinos, siempre escindidos,

adoptan, por ello, modalidades dramáticas. También las tienen los súbitos reconocimientos de sus criaturas, que se descubren inesperadamente como son, bajo sus incontables apariencias, según modelos de *anagnórisis* propios del drama. Los infinitos juegos de realidades diferentes dan fe, por otra parte, de los constantes procedimientos teatrales que en sus novelas aparecen, ¿A qué seguir? Quede para otra jornada esta posible reconsideración de la obra de Cervantes en función del teatro, que tanto amó desde sus años niños. El tema es mucho, la hora tardía, grande la voluntad de ustedes, mayor mi gratitud.

#### NOTAS

1. La posición de Parker (*Los pícaros en la literatura*, Madrid, 1971, pág. 73) se halla anticipada en uno de sus aspectos por Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*. Segunda parte, Libro I, capítulo 1: "Digo —si quieres oírlo—, que aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento, no es para que me imites a mí: antes para que, sabidas, corrijas las tuyas en tí".
2. José F. Montesinos, *La paradoja del Arte Nuevo*. Revista de Occidente, Madrid, junio 1964, N°15.
3. Vid. Alonso de Castillo Solórzano. *La niña de los embustes*, capítulo I "Con lo vario de su condición fue malilla de todos estados, objeto de diversos empleos y, finalmente, desasosiego de la juventud e inquietud de la ancianidad".
4. En *Pícaros y picaresca. La Pícaro Justina*. Taurus, Madrid, 1969, págs. 14 y 15.



## Goethe y su teatro

(Sobre la condición del dramaturgo)

Tengo que decepcionar de antemano a quienes aguardan en esta ocasión un análisis pormenorizado del teatro de Goethe, empresa punto menos que imposible, dados los límites razonables de la disertación que ahora emprendo. Al fin y al cabo, una conferencia adquiere su condición propia, y por ello suficiente, cuando confiere al que la escucha puntos de vista fundados y distintos de los habitualmente referidos al tema, convirtiéndose además en un ensayo improviso, surgido dramáticamente —pues nace al par que la palabra proferida—, diferenciándose con su pensamiento estricto de aquello que en nuestras latitudes suelen llamar “charlas”: ese ejercicio irresponsable de la palabra que convierte a quien lo practica en charlatán.

El propósito que me mueve —como el título de esta conferencia enuncia, anunciándolo con alguna insuficiencia— no es, pues, el de considerar circunstanciadamente el teatro de Goethe, dado que, más bien, pretendo formular el vínculo que une a la persona de dicho autor con su obra dramática, según la altura de la vida en que la escribió y en función de los supuestos que la originaron. De tal modo, procuraré revertir sobre el teatro de Goethe algunas de las nociones que siempre le fueron caras —las de “la vida” y “la edad”, entre ellas—, y si se me reprochara que este intento supone una formulación tautológica o en círculo del problema —pues iremos de las ideas de Goethe a sus obras dramáticas y a la inversa—, cabe replicar que afortunadamente es así, porque el conocimiento de la obra de arte exige siempre tener en cuenta los supuestos que la originaron, constituyentes de su razón de ser. Y cuando tales supuestos no han sido formulados explícitamente por determinado autor, el teórico que aprecia la obra debe encontrarlos implícitos en ella, aun con recurso a su imaginación, pues en el arte, como en la teoría, sin aventura no hay ventura. Afortunadamente, Goethe tuvo siempre en cuenta la necesidad de fundamentar teóricamente sus obras, permitiéndonos hallar con frecuencia en sus textos las razones que adoptó y puso en juego al pergeñarlos. Por añadidura, y para remate de estas consideraciones primeras, conviene advertir que si bien el teatro de Goethe no cuenta, generalmente, con la subida estimación de que disfrutaban otros de sus trabajos literarios, encontraremos en él rasgos que estimo decisivos para la comprensión plena del pensamiento de su autor, pues el drama, dada su vinculación con la vida, permite revelar aspectos del hombre vedados al resto de las artes.

Commemoramos a Goethe en el sesquicentenario de su muerte. Asistimos así a una cita evocadora de un mundo, una persona, una obra y una hora. Cita, contra el parecer corriente, no significa el hecho de acudir puntuales a un

lugar, como consecuencia de invitación o acuerdo previos; más bien, según su sentido radical o primario, "citar" equivale a "poner en movimiento" o "activar", de donde proceden vocablos como sus-citar, in-citar, nada menos que resu-citar (re-sus-citar) y, desde luego, citar textos de un autor o re-citarlos. Así entendido este término, el interés que hoy con-cita la obra de Goethe trae consigo aparejado cierto menester condigno: el de activarla o ponerla en movimiento según nuestras posibilidades presentes. Por ello, la historia supone siempre determinada relación activa entre un pasado reconocible por obra y gracia de quienes en sus días lo imaginaron, configurándolo a su manera, y un presente que les brinda reconocimiento —en el doble sentido de gratitud e identificación clara—, al asumir el deber de proponerlos con figura renovada.

Nos encontramos ahora ante la obligación de rememorar a un autor primordial. Cuando esto pretendemos, debemos poner a prueba nuestra capacidad de actualizar determinada zona temporal y pretérita que nos merece atención. De ahí que la historia no consista simplemente en la consideración del pasado por el pasado, puesto que implica el rescate del pasado como un presente que fue y que intentamos presentar con toda su problematicidad, en la que incluimos la nuestra.

Con esta concepción "presentativa" que propongo, la historia adquiere su propia condición pensante, dado que el pensamiento, en su sesgo temporal, denota la facultad de *tener presentes* determinadas nociones o ideas, a la que se suma la necesidad de *hacerlas presentes*. Pensar, entendiéndolo así, consiste en presentar.

Aunque, por otra parte, conviene advertir que todo *hacer presente* pone en evidencia diversas modalidades de formalización propias del pensamiento activo, dado que formalizar supone la actualización de aquello que se quiera, presentándolo de *determinada* manera. Forma es, en consecuencia y a la par, actualización y determinación: el *sic* o "ser así" de cuanto proponemos. La forma adquiere con ello su condición conclusiva, pues da término al proceso que conduce del *tener presente* al *hacer presente*, llevándolo hasta su extremo límite, plenamente definido, cuando arribamos a "lo definitivo".

Desde antiguo, este *tener presente* a que me refiero se situó en la memoria, una propiedad supuestamente divina que el hombre debe a Mnemosyne y a sus hijas, las impredecibles Musas. De ahí la objeción que opone Sócrates, en el *Fedro* platónico, a la escritura, pues, según su parecer, agosta la memoria e impide la posibilidad activa de recordar. La letra no habla: es muda; permanece invariable, por lo tanto no deja nunca de ser letra muerta. Como en semejante concepción el recuerdo es un don que el hombre opone al olvido, a la preterición y a la muerte, la memoria histórica no debe estimarse sólo como la mera retención o el mantenimiento pasivo de todo lo recordable, que puede ser infinito, sino que asume la actualización del pasado digno de memoria —es decir, "lo memorable"—, convirtiéndolo por ello en actuante.

De ahí que la pretendida inmortalidad, ante la que algunos permanecen en pasmo, no se encuentre asegurada para nada ni para nadie, pues la historia

depende en gran medida de ideas y necesidades variables —por ello históricas—, que actualizan de manera diversa cuanto estiman como precursor o decisivo en el pasado. El hombre convierte así “el tiempo inmemorial” y continuo —ese que miden los relojes y consideran los físicos— en tiempo de “lo memorable”, porque adquiere determinada condición reconocible, según las obras e ideas que lo constituyeron y las nociones que sobre ellas aplicamos para su interpretación. Como se halla netamente configurado —ya que nos lega cierta concreción específica e identificable—, podemos regresar asiduamente sobre él, convirtiéndolo de tal manera en tiempo de reflexión. Ese tiempo definido, compuesto a la par de andanza y desandanza, se constituye por ello en uno de nuestros imprescindibles recursos.

A dicha modalidad temporal, conclusa y meditada, concebida como un todo —propuesta en su formulación histórica con las nociones de “época” y “estilo”—, la he calificado en ocasiones de “tiempo estrófico”, pues obtiene su calidad propia según la dinámica del giro. Es un tiempo de ida y vuelta, originado “en redondo”, que posee doble sentido como consecuencia del primero que adoptó al surgir y del que le atribuímos después al retornar sobre él, a redrotiempo, en ese singular “contra-sentido” que es la historia. Su condición puede considerarse análoga a la de la “estrofa” poética: una entidad dinámica y cerrada que tiene al “verso” como parte principal, así llamado porque designa, en su acepción primitiva, el surco del arado que gira sobre sí mismo una vez llegado al límite del trazo, y regresa en dirección opuesta a la que previamente emprendió. Este tiempo en viceversa, que formulo con su carácter dual, perteneciente a la historia, difiere rotundamente del oscuro, ciego e inidentificable, olvidado para siempre en el sumidero inmenso de la llamada “noche de los tiempos”, tal como se diferencia del tiempo lineal y neutro, meramente calculable, propio de la secuencia pura: un *continuum* de carácter cuantitativo, tan sólo definible mediante la división o medición cronométricas.

El tiempo histórico, de acuerdo con las condiciones que supone, es *tiempo formalizado*, de índole cualitativa, pues tiene características que responden a la pregunta por el “cuál”. Además, es un *tiempo humanizado*, puesto que surge y se hace con los quehaceres del hombre, y por añadidura, en función de todo lo anterior, aparece como un *tiempo nombrable* —el del góico, el de Bach, el de Goethe...—, pues adquiere determinadas “propiedades” debidas a las acciones o empresas de quienes lo asumieron e hicieron “suyo”, dándole figura singular y revelándolo a su inequívoca manera.

Ateniéndome a cuanto llevo expuesto, me corresponde hacerles presente al Goethe dramaturgo. Tendré presente en mi intento la obligación que atribuyo a estas fechas memoriales: la de reconocer a un autor con trazas ajenas a las consabidas, tanto para privar a este acto del huero carácter solemne o ritual en que suele ocultarse la inanidad pensante, como por activar, con adecuada correspondencia, a quien merece nuestra rememoración. Mi tarea no es pues ni mansa ni muelle.

El primer rasgo apreciable en el teatro de Goethe consiste en que, en gran medida, es obra de juventud. El hecho me parece tan palmario que casi no merece la pena detenerse sobre él. Sin embargo, a este propósito, recuerdo que en la niñez —allá lejos, en el tiempo y en las riberas amigas del claro Mediterráneo—, cuando decíamos que una figura era “casi” redonda o “casi” negra, respondía nuestro interlocutor infantil: “Le falta el casi...” Pues bien, el que “casi” no merezca la pena detenerse a pensar algo difiere considerablemente del taxativo “no merece la pena”. Si me permiten el juego, afirmaré que el pensamiento se salva muchas veces a fuerza de salvedades. E incluso cabe sostener que ciertos cauces pensantes no son sino exclusiva salvedad. Por lo tanto, en muchos casos, el pensamiento y la ciencia se basan en muchos “casos”...

Si es tal como les propongo, ¿por qué conviene examinar el hecho, en apariencia trivial, de que buena parte de la obra dramática de Goethe sea juvenil? Pues porque “el casi” empleado al establecer el problema deja entreabierto la entrada a la rotundidad opuesta: dado que “apenas” es necesario detenerse sobre algo consabido, resulta indudable la existencia de excepciones que deben considerarse. Según vemos, por este resquicio de la salvedad, que introduce la duda en la certeza, se cuela con certeza “lo excepcional”. De modo que lo excepcional dormita como el gato bajo las faldas de lo consabido. Y en ocasiones no parece desdeñable despertarlo.

Así que podemos hacer pie sobre la comprobación aparentemente obvia —por lo tanto omitida y por ello excepcional— de que el teatro de Goethe ocupa en buena medida sus tiempos iniciales de escritor, ya que en dicha observación subyace latente cierta posibilidad goethiana de entender su propia obra. Porque al destacar la edad temprana en que nuestro autor escribe o esboza gran parte de sus piezas dramáticas, significa que tenemos en cuenta el estrato de la vida en que surgieron, y “la vida”, como es del dominio público, representa uno de los temas de Goethe que más consecuencias ocasionaron en el pensamiento contemporáneo, con Dilthey y Ortega como sus nombres mayores. Después, en bajorrelieve y al menudeo, el séquito inevitable de seguidores o secuaces, en el que a lo mejor me incluyen.

Aunque Goethe no haya desarrollado una teoría sistemática de la vida humana, esta carencia no invalida, en modo alguno, la importancia de la noción que aisló y destacó, haciéndola plenamente suya. A Goethe, por no ser filósofo —y decididamente no lo fue— no le correspondió hacerlo. Sin embargo, debemos tener en cuenta que mucha filosofía de considerable calado surgió como consecuencia de haberse detenido “alguien” —que no un cualquiera— a meditar determinado vocablo, desplegándolo según sus muchas implicaciones. *Lógos, óntos, kátharsis, cogito, epoché...* dan testimonio sobrado de que según pensemos un término, cambia la determinación del mundo. Por ello no puede parecer ocioso el atenerse al sentido de los vocablos usados en trances aseverativos, pues el *étymon* de la palabra significa la verdad originaria, desde la que fundamentamos otras.

Esa noción de la vida, a la que hice referencia, la inserta Goethe, ante todo, en sus dramas y en el epistolario, es decir, en dos modalidades literarias directamente vinculadas con ella. En el drama, porque es conocimiento representativo del hombre sorprendido en el grave menester de hacerse la vida; en el epistolario, porque la concepción de la vida propuesta por Goethe, en una de sus modalidades principales, adopta el sentido real de "vida interior". Puesto que el grado superlativo de la interioridad se halla en lo íntimo y las cartas suelen nutrirse de intimidad compartida en "correspondencia" —bajo la reserva de un diálogo a pliego cerrado—, no extraña que en el recogimiento epistolar hallara Goethe campo adecuado para dar curso a su idea de *la vida como interioridad*.

Dicha estimación de la vida tiene consecuencias caudales, que debido a la premura expondré a paso de carga. Una de ellas consiste en que "la interioridad" se entiende como un punto de retracción hacia nosotros mismos, desde el que centramos o "producimos" todo el alrededor, nuestra actuación y conducta incluidas. De ahí procede la noción de "personalidad" en Goethe, diferentemente destacada por Dilthey y Ortega, vinculándola éste a la máscara o "persona", de la que si bien nunca se ha establecido su etimología con certeza, estimo que puede corresponder al habla mítica que nace en lo oscuro, desde el fondo de las divinidades y antepasados ocultos tras la máscara.

Como quiera que sea, "la persona", además de suponer interioridad, significa el ser mimético por excelencia, el que puede comprender y dominar el mundo merced a su versatilidad y plasticidad superiores, muy otras que las del resto de los vivientes.

A mi manera de ver, la idea de personalidad propuesta por Goethe, entendida como la exaltación última de la persona, supone al hombre en su grado sumo, según la posibilidad límite de enfrentarlo todo y de ser todo. Por ello se vincula con el habla y el pensamiento, que disponen de la capacidad mimética necesaria para poder ser cuanto pretendan. Dilthey señala en su ensayo *Goethe y la fantasía poética* que al parecer de éste sólo los temas significativos pueden servir de base a la verdadera poesía. "Aunque —sostiene Goethe— para encontrarlos veíame obligado a buscarlo todo dentro de mí mismo". Que "el sí mismo" pueda convertirse miméticamente en "todo" y sea, además, el fondo desde el que todo surge, es, desde luego, un tema significativo, quizá el paradigma de la significatividad en Goethe con respecto al drama, porque, como después veremos, en ello estriba "el sí mismo" del dramaturgo.

Así que la idea de "personalidad", a la que tanto recurre Goethe y glosan sus seguidores, consiste, a mi parecer, en *la posibilidad de serlo todo en cuanto "persona" o ser dramático*. De ello procede la noción goethiana de la vida como drama, propia del que se hace al hacer y cree poder ser y hacerlo todo con su *mímesis*.

Pero además, Goethe cifró en la aludida interioridad del hombre otra noción dramática de considerable importancia: me refiero al destino, entendiéndolo como la consumación de aquel que somos, llevándonos más allá del

que nos proponemos ser. Manifiesta la idea por boca de Egmont —en el último acto de la vida de éste y de la obra que lleva su nombre—, quien reconociéndose sin salida, en la agonía y aporía que constituyen siempre la tragedia, confiesa con todo su melancólico saber zaguero: “Supone el hombre dirigir su vida y regirse a sí mismo, aunque su interioridad le lleva irremisiblemente a su destino”.

Con las palabras de Egmont apreciamos que el destino es plenamente nuestro, personal y único, porque consiste en la proyección postrera de nuestra intimidad, situada en una zona más oscura y profunda que la de nuestros proyectos o propósitos lúcidamente concebidos. De ahí que el destino dependa de la personalidad, que para Goethe corresponde al ejercicio pleno de la “vida interior”, asumida, inclusive, con su propia ceguera.

Quizá movido por razones cercanas a las aquí propuestas, aunque omitió la relación indisoluble entre personalidad, *mimesis* e intimidad, Ortega recurrió a esta fórmula escueta, un tanto insuficiente, para exponer la idea de Goethe: “Personalidad es el destino individual del hombre”. Y tal vez por motivos análogos, reclamó tiempo hace “un Goethe desde dentro”, que entendido como aquí propongo equivale a pedir “un Goethe desde... Goethe”.

No extrañe, por tanto, que el teatro de Goethe adoptó e hizo suyos todos estos extremos, ya que no son sino dramáticos:

—“el sí mismo” concebido como un término mimético, en el que radica la personalidad y del que todo procede, incluso lo otro y los otros;

—“el sí mismo” hecho razón de ser del propio destino, convirtiéndose éste en nuestra última “propiedad” —en el doble sentido de pertenecemos y diferenciarnos—, tan hondamente nuestra que hasta la desconoce nuestra racionalidad;

por último, y a consecuencia de todo ello,

—el drama entendido como la empresa de un ser modélico en conflicto con lo otro —aquello que le es ajeno— y los otros —los menos diferenciados e interiorizados— que acaba modelándose “definitivamente” en su lucha, pues con ella define y concluye su vida. El agonismo del teatro de Goethe y la índole de algunos de sus personajes mayores —Goetz von Berlichingen, Egmont, Ifigenia— se basan decididamente en tales posibilidades.

Pero hay más, y no poco, en cuanto concierne al concepto de la vida en Goethe respectivo al teatro. Si hasta aquí hemos tratado la condición dramática de la personalidad, vinculándola a la zona interior de la vida y al destino como consecuencia postrera de ésta, cabe estimar también otra noción de la vida propuesta por Goethe con signo contrario: me refiero a la que tiene en cuenta la exterioridad, pues proviene del trato con los otros y ante ellos, hasta el punto que aparece en escena y tiene su asiento en el teatro, según la distancia o apartamiento requeridos por la visión y el habla.

Un personaje de Goethe, en el drama *Torcuato Tasso*, sostiene al propósito:

*Los hombres en los hombres se conocen,  
quien dice lo que somos es la vida.*

Sus palabras enuncian que la relación con los demás conduce al conocimiento de sí mismo y proponen "la vida" como culminación de nuestra "con-vivencia", por cuanto así nos "dice" quiénes somos. Pareciera que en tales asertos yace la idea goethiana del teatro como exterioridad, ¿pues acaso este arte no brinda el conocimiento del hombre en los hombres, dado que les ofrece la más alta posibilidad de "ex-ponerse", haciéndolos aparecer ante lo otros "en persona", es decir, con presencia, palabra y acción?

Sin embargo, el referido "ex-ponerse" adquiere otra condición, puesto que además se estima como el riesgo que corremos en la vida, concibiéndolo dramáticamente y a partir de nuestras acciones, porque el peligro, la injusticia y el temor suelen poner al hombre "fuera de sí". Bajo ambas formas de exterioridad —"en persona" y "fuera de sí"—, aparecen los hombres en escena, ante aquellos que esperan conocerse al conocerlos. La espera, llevada hasta la expectación, convierte en "espectadores" a quienes la experimentan, mostrándoles a ciencia cierta que un ingrediente propio del saber consiste en "saber esperar".

Esta es la espera que afecta a los espectadores: la de los acontecimientos producidos por seres y palabras en conflicto, palabras proferidas ante otros, "de viva voz", porque la vida diga lo que somos. En ellas, el discurso interior del personaje, al "exponerse" en el teatro, revela esa pugna continua por hacerse la vida que es la vida, en la que el *lógos* o razonamiento de cada cual, puesto a la lucha y sometido a réplicas abiertas, se exterioriza, convirtiéndose en diálogo.

A la palabra expuesta frente a los demás se suma la visión como atributo propio del teatro. "Vivir para ver", suelen decir los españoles para mostrar su extrañeza ante conducta o consecuencia inesperadas y por ello dramáticas. Sin embargo, si deshacemos la frase hecha, al aceptarla en su literalidad, derechamente indica que el vivir hace ver, de ahí que a cierta altura de la vida los seres se nos hacen transparentes y no los distinguimos tanto en su consistencia como en radiografía... Sin duda que el vivir acrecienta la capacidad de ver, porque aumenta la distancia entre quienes más viven y ven menos y quienes ven mejor por haber ya vivido. Vida es implicación, entrañamiento que requiere experiencia para pasar con bien las estrecheces y dificultades, mientras que la visión, debido a la distancia que requiere, otorga entrañamiento y nos permite la explicación clara del mundo. Son, pues, vida y visión extremos pertinentes a lo inmediato y lo lejano en la conducta humana, conciliables, no obstante, en ese ver-vivir que es propio del teatro (*theatron*: lugar de visión), y ello porque la vida, al ponerla en escena con palabras y hechos, haga ver y declare lo que somos.

Goethe hizo suyos todos estos motivos desde su tempranía de escritor, con obras dramáticas en las que formuló lúcidamente el sentido y supuestos que

las originaron: vida, interioridad, destino, personalidad, palabra y visión entre los principales. De hecho, la referida precocidad de Goethe respecto al teatro se debe a que, desde el comienzo, concibió su teoría del hombre y de la vida asignándoles carácter dramático. Por ello, su modo de pensar encontró en el teatro el cauce propicio que le correspondía. De su visualidad tenemos pruebas manifiestas, tantas que se hizo proverbial su retención de imágenes, figuras y perfiles. Y por si hubiera duda, ahí se hallan su teoría del color y su constante vocación pictórica para testimoniarlo con largueza. De su sentido activo de la vida hay patencias sobradas. Vida y visión se conjuntaron entre sí en las obras de Goethe, llevándolas a los extremos de interioridad y extrañamiento pertinentes al drama y al teatro. Que lo hiciera temprano merece nuestra reflexión.

Porque el autor dramático suele ser tardío. Así sucede que el escritor, cuando no es exclusivamente dramaturgo, inicia su obra literaria con la poesía o el relato. Después llegará al drama..., cuando llega. Algunos de los dramaturgos más significativos —Giraudoux, Pirandello—, hicieron del cuento y la novela el punto de partida para su producción; otros, entre los que figuran García Lorca y Eliot, iniciaron su labor literaria con la poesía o el ensayo, e inclusive el autor de *La casa de Bernarda Alba*, pese a que ya había estrenado varias obras, declaró que su teatro empezaba, para él, a partir de esta última, última escrita y póstuma en estreno. Hay quienes abordaron el problema de la producción literaria en función de estadísticas, con las que concluyeron que el dramaturgo tiene su mediodía pasados los cuarenta años. No es mucho el resultado que obtuvieron con semejante indagación, pues quizá vale menos que el tiempo dedicado a la pesquisa, aunque sucede en nuestro mundo, como es cosa sabida, que el trabajo pensante ha de dar, ante todo, prueba de que es trabajo, el resto —en el que incluyo ideas e imaginación— que venga por añadidura...

Sea como fuere, puesto que tantos dramaturgos suelen comenzar su actividad en otros campos literarios o bien su obra culmina tardíamente, en ello se acredita que su labor difiere por entero de la que pertenece a otras artes. Porque algunas de ellas, al contrario del drama, no sólo admiten la precocidad, sino que la requieren como condición básica. En primer término, todas las correspondientes a la ejecución, sean instrumentales o actuantes, en aspectos del arte que al ser propios del juego suponen la formación de habilidades. Por algo a la interpretación musical o dramática la llaman "jugar", en distintos idiomas. Sin embargo, no sólo las modalidades mecánicas o corporales del arte llevan consigo la precocidad, puesto que también aparece en la composición musical y en la poesía: Mozart, Pergolesi, Lope, Keats, Rimbaud, Shelley, Garcilaso... dan fe sobrada de mi aseveración.

En cuanto concierne a la composición musical, su producción temprana puede parangonarse con la de los físicos o los matemáticos, pues tales disciplinas llevan consigo la posibilidad de combinar nociones y datos abstractos en campos limitados, tanto como la de crear estructuras o proponer modelos autónomos,

que incluyen también la invención de reglas y el juego consiguiente que de éstas deriva. Pero los talentos a ellas dedicados no requieren para su actividad de ninguna experiencia de la vida.

La condición del poeta juvenil es de otra índole, puesto que su obra suele aparecer como una efusión. Así sucede que el prosista mayor de nuestra lengua en el siglo XVI, Fray Luis de León, calificó su cosecha poética de "unas florecillas que se me cayeron de las manos en la juventud". De acuerdo con esto, la poesía se tiene como un don temprano del que se hace donación. ¿Y qué dona el poeta? Primero, una voz. Con ella y el tiempo formulará un mundo, el que le distingue. Pero la voz es una y el mundo es el suyo, exclusivo y propio.

Sin embargo, la condición del drama y la del dramaturgo suelen ser muy otras. Si la obra teatral en muchos autores aparece a la zaga de las demás formas literarias, se debe, según creo, a la vinculación que guarda con la experiencia de la vida. Esta razón me movió tiempo hace a estimar como un todo a las que denomino *artes de la vida*, en las que incluyo drama y arquitectura, pues si el teatro propone "la vida" bajo determinadas condiciones aquí expuestas en abreviación forzosa, la arquitectura nos permite vivir según distintas posibilidades de vivienda y convivencia. Por ello, el arquitecto joven, pese a las aptitudes de que goce, porque carece de experiencia de la vida no pasa normalmente de ser un buen diseñador. Ambos, el arquitecto y el dramaturgo, han de ponerse *en el lugar del otro*, y esa "otredad" que los caracteriza les obliga a "ser muchos" para poder "ser alguien".

Por estos motivos, el dramaturgo practica una especie de esquizofrenia... cuerda, pues ha de ser capaz de desdoblarse indefinidamente en seres diferentes entre sí, que pueden ser también distintos o contrarios a él mismo. En ello se originan algunas de las dificultades más crecidas para el dramaturgo, ya que además de entender a sus opuestos —que no es grano de anís, como decían nuestros abuelos—, ha de ponerse a prueba en una nueva ultranza: la de lograr objetivarlos, dándoles vida independiente una vez convertidos en personajes. Esta objetivación sin objeción a la naturaleza ajena, que corresponde al dramaturgo, se basa en cierta forma de objetividad consistente en dar permisión absoluta a sus criaturas dramáticas para que sean o actúen como son. Si debo ser sincero —y voy a sincerarme ahora, "pese" a ser dramaturgo—, afirmaré que el escritor dramático es un ser esencialmente insincero, puesto que nunca se pronuncia —directamente al menos— en sus obras. Por tal razón, renuncia normalmente a exponer una tesis desde ellas —el llamado "mensaje"—, para no convertirlas en lo que Calderón llamaba "sermones en representativa idea", tanto como rehúsa cualquier modalidad discursiva que le obligue a tomar la palabra y decir "yo". De ahí que cuando en ocasiones me preguntan por qué me abstengo de escribir novelas, respondo que se debe a que pretendo ser "escritor", no "descritor"... Y aquí me tienen ahora delatándome, mostrándoles a ustedes el secreto —a voces, desde luego; a numerosas voces— que guarda con su celo el dramaturgo: el de no hablar de sí, puesto que ni siquiera debe hablar "desde sí".

Esa es la diferencia que mantiene respecto al poeta, ya que éste nunca se expresa por delegación, pues dice habitualmente qué le duele y por qué, con su voz una y única. De ahí que la complejidad del drama, basada en su naturaleza indirecta, sea, quizá, el obstáculo mayor para su aparición temprana entre los escritores, pues parece más llano proponer qué se siente “en uno” —como unidad e intimidad—, o describir el mundo del alrededor, que producirlo enajenadamente sobre la escena. Como resulta más propicio para quien ya vivió el dar vida a personajes diferentes, que para aquellos en quienes la vida adopta su absoluto sentido inaugural. El hombre de edad —sea maduro o viejo— para ser el que es ha dejado de ser —joven, por supuesto. Así que en su modo de ser subyace la melancolía del dejar de ser, a tal punto que el entrado en años tiene plena conciencia de que no puede proponerse acciones que anteriormente solía permitirse sin cuidado. A consecuencia de esto, el joven aparece como el hombre de “pro”, pues vive proyectándose, alienta propósitos y levanta pro-testas. En cambio, el de mayor edad es un hombre de “pre”, pues funda sus posibilidades sobre lo ya visto y vivido. La pre-caución como la pre-visión parecen ser sus atributos. Perdió su paraíso: el de la juventud carente de pasado. Tiene historia, la suya; por ello, nunca podrá desentenderse de aquel ser que antes fue.

A propósito de cuanto acabo de exponer, cabe afirmar que Goethe se detuvo siempre sobre este tema de la edad, implícito en su concepción de la vida. Al fin y al cabo, en alemán, *alt* —viejo— significa “la altura” de la vida, y en nuestra lengua, “edad” procede del latín *aevus*, término que indica la duración de la vida, con un sentido activo y animado de dicha duración. Las tres edades que propusieron los antiguos respecto de la vida humana —*iuventus*, *virtus*, *senectus*—, se encuentran con frecuencia en las obras de Goethe como motivo de conflicto y reflexión, hasta el punto que de ellas parecen proceder muchas de las ideas que Ortega propuso a su manera, a su fecunda manera original. “Tengo la convicción, sostuvo éste, de que todo lo humano —no sólo la persona, sino las acciones, lo que construye, lo que fabrica— tiene siempre una edad”. Se diría que fuera una convicción de Goethe. En cuanto concierne al problema de la edad personal, afirma Goethe que “el viejo pierde uno de los mayores derechos del hombre: deja de estar juzgado por sus semejantes”, para significar que el tiempo distancia al hombre añoso de cuanto surge o tiene vigencia en torno, hasta sentirse desconsiderado por quienes actúan en el mundo. De ahí que el arte de la edad tardía adopte con frecuencia rasgos intemporales, desvinculándose de su presente, cuando no retrocede al punto de partida juvenil, para cerrar así el círculo vital del autor. Con referencia al talante del hombre maduro dejó Goethe un relato, *El hombre de cincuenta años*, que en cierto modo anuncia el tema de la actitud ante la edad, expuesto por Flaubert con la consabida *femme de trente ans*. Por último, entre los muchos pensamientos que dedicó a la juventud, podemos recordar aquel que recogió Eckermann en sus *Conversaciones con Goethe* (I, 15-2-1824): “Cuando yo tenía dieciocho años —declara nuestro autor—, Alemania también tenía esa edad”.

El mundo es joven cuando se es joven. Y es que los jóvenes suponen que la vida nace con ellos. No les falta razón.

Aunque tampoco la tienen plenamente. Porque si cuentan con el mayor poder vital, ignoran casi siempre qué hacer con su poder, quedándose con frecuencia en mera potencialidad. De semejante situación proceden muchas de las crisis juveniles, pues aunque los jóvenes dispongan de toda la energía y del pleno vigor —“la fuerza de la edad”, como suele decirse, perteneciente a la “vigencia” o firme condición del vegetal—, tienen también clara conciencia de que aún no están hechos y, por ello, han de asumir la obligación de hacerse. El castellano expresa con ruda inmediatez la circunstancia expuesta y la formula en dos palabras, las de “mozo” y “muchacho”, que contra el parecer de quienes meditaron sobre ellas, estimo que denotan “el que no está completo”: el mocho, el mutilado (*muticus*, en latín). La angustia originada en esa situación de poder sin poder, la estampó algún muchacho sobre los muros del Barrio Latino de París, cuando escribió durante los desórdenes de mayo del 68: “Tengo algo que decir, pero no sé qué”.

Pues bien, el Goethe joven que tratamos sabía qué decir. Y pese a las dificultades o limitaciones que el drama impone a la persona de escasa edad, lo dijo preferentemente como dramaturgo.

En el artista que se inicia, la condición del joven con poder y sin ser se traduce a su vez en dos actitudes, que en ocasiones se llevan al límite. Una de ellas consiste en imponer abiertamente su vitalidad espontánea, para hacer tabla rasa de la tradición. En ese caso, el artista joven se caracteriza porque al llevar consigo la novedad, basa su obra en ella y origina distintas posibilidades de ruptura que se oponen al arte precedente. “Al maestro, cuchillada”. El viejo adagio de los estudiantes españoles parece ser el suyo.

Ese autor nuevo se complace en morder todos los frutos prohibidos. Y aún más, para él no puede haber siquiera tales frutos. Frente a las prohibiciones existentes, dispone sus propias permisiones. Por ese camino, su arte puede llegar a ser permisión absoluta, negándose inclusive a cuanto se aceptaba previamente como arte. Dicho tipo de autor —que extrema las posibilidades del que llamé “el hombre de pro”— vive exclusivamente hacia adelante y por ello su arte suele autodenominarse “de vanguardia”. De su ruptura permanente, que incluso aplican a la propia labor, procede la apariencia de juventud perenne que ostentaron ciertos artistas de nuestro siglo: los más dotados para alterar constantemente su obra —Klee y Picasso entre ellos—, de los que siempre se esperó... lo inesperado.

Contrariamente, también sucede que el autor parvo en años, cuando tiene conciencia de su necesidad de hacerse —según la otra característica que atribuí a los jóvenes—, acepta entonces su condición defectiva y entra en el arte con la modestia del aprendiz. Si no está hecho, debe aprender, y en cuanto aprende

es aprendiz. El aprendiz suele quedar prendado y prendido de la obra del maestro, como de sus teorías y supuestos, que adopta como punto de partida para su propia obra. Por ello, en cuanto aprendiz, puede llegar a convertirse en un ser prensil y hasta rapaz, nutriéndose de sobras y obras ajenas. El oblicuo Cocteau dijo una vez a este propósito que "no hay maestros y discípulos: hay genios y ladrones". Sin embargo, en un tiempo como el nuestro, en el que todos pretenden ser originales, la originalidad mayor quizá consista en reconocer el origen, no en negarlo. A fin de cuentas, aunque nos hayan enseñado a dar nuestros primeros pasos, vale ante todo el camino emprendido, contrario, en ocasiones, al que tomó el maestro. Pues en el arte, como he sostenido alguna vez, importa menos saber de dónde procede una cosa que apreciar cómo se procede con ella.

Ante la alternativa de elegir entre el aprendizaje y la ruptura, curiosamente Goethe optó... por asumir ambas posibilidades a la par, poniéndolas en juego simultáneamente. Podemos aducir muchas explicaciones a la anomalía indicada: su inestable carácter juvenil, reconocido por él en escritos zagueros, que le llevó a aceptar la irresolución como norma; su condición de dramaturgo, por la que pudo comprender y hacer suyos los contrarios, y además, y no es poco, su amistad con Herder, forjada durante su permanencia de estudiante en Estrasburgo, recién pasados los veinte años. ¿Y qué aprendió de Herder el Goethe primerizo? Pues, aunque suena a paradoja, aprendió a practicar la ruptura que decididamente niega al aprendiz. De modo que al prendarse de las teorías de Herder, a-prende a des-prenderse de las normas impuestas por su propio mentor —al que negó después—, tanto como del arte oficialmente consagrado por el neoclasicismo —que practicó a la vez, en *Prometeo*. Como puede apreciarse, aunque la situación expuesta tenga visos muy ciertos de constituir un imposible, en ella se formó este Goethe aprendiz que se negó a sí mismo.

Porque aceptó a su modo el irracionalismo de Herder, logró expresar sin trabas las más diversas contradicciones, proponiéndolas simultáneamente en obras de condición opuesta, especialmente en sus dramas. Recordemos que en un período muy breve, Goethe inicia gran parte de su labor teatral —aunque no la culmine, pues su elaboración definitiva, en ocasiones, como sucede con el *Fausto*, le llevara la vida entera—, y en esa actividad dramática temprana destaca como rasgo significativo la considerable amplitud de su registro temático y formal, hasta el extremo de parecer que fueran autores diferentes quienes firmaran con el nombre de Goethe sus variados trabajos. Pues, ¿qué mantienen en común *Clavijo* y *Goetz von Berlichingen*, *Stella* e *Ifigenia*, *Fausto* y *Egmont*, con prescindencia de sus numerosas obras menores, de disíntos humores y talentos? Debemos convenir en que semejante diversidad de tendencias es el rasgo dominante de su teatro inicial, puesto que incluye el drama episódico y el unitario del neoclasicismo, el de carácter y el de intriga compleja, el de acción como el de reflexión, intercalándolos y resolviéndolos a lo largo del tiempo con diferentes formas sucesivas, movido por numerosos "arrepentimientos",

dicho sea con el término empleado por los pintores del barroco puestos en trance de rectificación.

Toda esa variedad de posiciones y soluciones tal vez se debe a las vacilaciones del autor que empieza, aunque también, y sobre todo, lleva consigo un atributo claramente juvenil: el de *la tentativa*, consistente en hacerse la vida a fuerza de tentaciones e intentos, con los que el joven trata de ponerse a prueba, probándose a sí mismo ante dificultades diferentes. Sin embargo, la teoría en que campea la irracionalidad, y que permite a Goethe llevar a límites inusuales su gran poder de diversificación, no la despliega en trabajos teatrales, pese al sentido fuertemente dramático que la distingue, sino que la sitúa en un ensayo titulado *Sobre la arquitectura alemana*, escrito a los veintitrés años.

Dicho trabajo es un canto exaltado a la asombrosa catedral de Estrasburgo y a uno de sus arquitectos, Erwin von Steinbach, al que el poeta "dedica" la catedral como su merecido monumento. La tónica del texto la da "el entusiasmo", un rasgo claramente juvenil, propio del que se encuentra "lleno de dioses": el inspirado, *en-theos*. Así lo reconocerá el mismo Goethe, muchos años después, aunque con reniego: "debemos recordar aquellos años de mocedad en que la catedral de Estrasburgo causó tanta impresión en nuestro ánimo que no nos hartábamos de manifestar nuestro lego entusiasmo". Goethe, escandalizado por la tesis que el ensayo sustenta, en una de sus frecuentes retracciones decidió retirarlo de sus obras completas. Tal vez pensaba como aquel gran poeta del siglo XVI, Francisco de la Torre, que encabezó sus obras con este lema: *Delirabam cum hoc faciebam et horret animus nunc*.

No obstante el rechazo, el referido ensayo contiene ideas y posiciones muy significativas de su autor. Para botón de muestra de su inconsecuencia juvenil, en este trabajo de índole teórica desdeña la teoría del arte... Por otra parte, preconiza que al gótico se le denomine arte alemán, con lo que contribuye a la formación de la conciencia unitaria de su pueblo, basada entonces, entre otros motivos, en la nueva estimación del arte medieval frente al clasicismo mediterráneo. "El verdadero, el gran arte —sostiene—, es más verdadero y grande que el arte bello". Al rescindir contrato a la noción de belleza, beato lugar común que sustentaron los neoclásicos, sitúa la razón del arte en la irracionalidad, en el "sentimiento", y estima que el arte debe ser "completo" —es decir, abarcador de la pluralidad del mundo— y "vital", vinculándolo así a su acreditada idea de la vida. Por estos motivos, acepta el arte todo, el de los primitivos incluido, y estima que el genio ha de abstenerse de recurrir a modelos o reglas. Dado que todo ello conduce a la diversidad más absoluta, podemos apreciar de dónde procede la de su teatro. Por último, propone una noción que le permite valorar el arte sin recurso a "lo bello": consiste en "lo característico". "El arte característico es el único verdadero", afirma. Sin embargo, la idea de "lo característico", que aplica en principio al arte gótico, adquirirá después signo contrario y en nueva muestra de su irresolución la empleará para fundamentar ¡el arte clásico! Según podemos comprobar, con las vicisitudes de su teoría y de su arte pareciera que Goethe siempre tendió

a nadar contra corriente, porque fue prerromántico en época neoclásica y regresó a lo clásico durante el romanticismo. Aunque, de todas formas, el asunto aquí expuesto *grosso modo* es mucho más complejo. “¿De qué sirve persistir en un pensamiento cuando a nuestro alrededor todo cambia?”, se pregunta un personaje de *Egmont*. En el caso que trato, Goethe cambió su pensamiento quizá movido por el anhelo de cambiar su alrededor, pero mantuvo invariable el término con el que vino a definir sus ideas opuestas.

Sea como fuere, al proponer “lo característico” en cuanto fundamento interpretativo de las artes, *Goethe recurre a una noción dramática*. “El carácter —sostiene en una de sus reflexiones del legado póstumo—, en grande y pequeña proporción, estriba en que el hombre persiste sin tregua en aquello de que se siente capaz”. Esa condición persistente del carácter, que se delata en su sentido etimológico, culmina en “lo característico”, entendiéndolo como la consecuencia duradera y estable del ejercicio de nuestras capacidades. Y dado que carácter significa “rasgo”, “lo característico” viene a ser el trazo definitivo con el que nuestra experiencia se define. Corresponde a los surcos que la vida dibuja con fijeza sobre nuestra figura original.

Desde antiguo, el carácter se tuvo como un ingrediente propio de la tragedia. Es “lo acostumbrado” —*swe-, ethos*, griego; *suesco*, latín—, “lo estable” en la persona, hasta tal punto habitual que Homero lo emplea para nombrar “el establo” del ganado, al que éste acude con asiduidad. Y en cuanto concierne a la conducta humana, es el fondo seguro con que siempre contamos —en nosotros y el otro— al enfrentarnos con el prójimo. De ahí el conocido dístico de Goethe, tantas veces citado, incluido, como le corresponde, en uno de sus dramas (*Torcuato Tasso*. Acto primero. Escena segunda):

*El talento se forma en el silencio,  
el carácter en el raudal del mundo.*

Para Aristóteles —*Poética* (50 b 8-10 y 54 a 17-18)—, el carácter revela aquel que somos, según nuestra elección de palabras y actos. A este respecto, Goethe da plena cuenta de cómo asocia esa noción dramática del carácter —que se delata en la elección de las palabras— con otra idea de la misma índole, la de acción —en la que el carácter se forma—, al representar a una de sus criaturas más “características”: el *gelehrte*, el sabio, Fausto.

Puesto el personaje de Fausto en su gabinete de trabajo, dispuesto a traducir una noción de la que todo deriva —la del principio, según la conocida frase inicial del Evangelio de San Juan—, al escoger el vocablo que defina con precisión la idea del apóstol, revela su carácter indeciso —el del inteligente, que tiene en cuenta diversas posibilidades—, rectificándose en continua vacilación, tal como le ocurrió a Goethe con sus dramas. Para ello empieza Fausto con la aseveración habitual de que “en el principio era el verbo”; después de meditarla, rectifica y propone que “en el principio era el sentido” (*Sinn*); se desdice en seguida y estima que “en el principio era la fuerza”; por último, asevera que “en el principio era la acción”. No cabe duda de que Fausto se

interpreta a sí mismo al proponer de tantos modos la frase consagrada, puesto que pasa del "verbo", la palabra activa y por ello verdadera, al "sentido", perteneciente al sabio, para continuar con "la fuerza" y concluir en "la acción" juveniles. De hecho, este proceso también anuncia al Goethe tardío, que dará forma definitiva al texto de su mocedad, pues las aspiraciones sucesivas de Fausto semejan el camino emprendido por el artista de edad, que desanda su vida —su historia— para llevarla a su culminación en el origen: la juventud, la acción.

Ambas nociones dramáticas, la de "lo característico" y "la acción", firmemente asociadas entre sí, se subordinan a la idea capital de Goethe —la de "la vida"—, que tanto las incluye como las manifiesta. De tal manera, si la "personalidad" fue para Goethe el resultado de la vida, propuesta desde su interioridad activa y hecha razón profunda del destino, lo "característico" es el rasgo patente y perdurable con que el carácter queda "definitivamente" fijo, tras enfrentarse con los otros y con el mundo en torno.

Goethe hizo vivir en su teatro la suma de supuestos aquí considerada. Y no podía ser menos, dada la condición dramática que entrañan. Si Fausto es el característico hombre de pensamiento que aspira tardíamente a la vida y a la acción, otros personajes de Goethe adoptan como punto de partida una actitud contraria: son los "hombres de acción", que luchan por concedérsela a sus pueblos, puesto que el ejercicio de ciertas posibilidades activas requiere libertad. A dicho linaje dramático pertenecen *Goetz von Berlichingen* y *Egmont*. En la primera de estas obras, la concepción de arte "completo" que por entonces preconiza Goethe, le lleva a situar la trama en tiempos y lugares diversos, dándole un desarrollo episódico cercano al de los dramas de Shakespeare. Mas cuando pretende resolver análogo problema años después, en *Egmont*, se diría que en Goethe adquiere predominio el hombre de pensamiento sobre el que anteriormente manifestó la vida como vivacidad, en un arte dinámico, "vital", y así convierte a esta segunda obra en una pieza más reflexiva y honda que la anterior, aun cuando menos eficaz. De todos modos, ambas denotan determinada posición común con la de *Fausto*, porque recurren a la leyenda o a la historia para ofrecer modelos vernáculos a los espectadores. *Goetz von Berlichingen* y *Egmont* coinciden además en que demuestran la imposibilidad de ser del hombre íntegro y libre en un mundo de rasa medianía, para concluir en el desasimiento de los demás, en la soledad o en la muerte, anticipándonos aquella convicción unamunesca de que el final de toda vida es un fracaso.

Goethe vivió en el teatro ese fracaso, pues aparte de *Goetz von Berlichingen* no obtuvieron sus obras sino muy tibia acogida. Debido al regateo a que fueron sometidas por los críticos, se vio en la obligación de corregirlas con asiduidad, hasta el punto de perder su propia perspectiva sobre ellas, y como suele ocurrir, las versiones finales no resultaron siempre las más afortunadas. Los críticos,

entonces como ahora, se diría que fueran un mal necesario, aun cuando algunos pesimistas piensen que constituyen un mal innecesario, porque si recomiendan qué debe hacer quien sabe hacer, ¿por qué no hacen cuanto suponen saber hacer?

En testimonio de su desconcierto, Goethe escribió la obra *Torcuato Tasso*, con la que manifiesta que no sólo en la vida sino en el pensamiento existe decepción. Dado que el dramaturgo es el autor que tiene en cuenta las más diversas posibilidades, debe considerar, además y entre ellas, todas las imposibilidades. De ahí que en esta obra, Goethe proponga las limitaciones que sufre como autor, representándolas en la persona de Tasso. Pues, tal como Leonardo sostenía que *il pittore pinge se stesso*, también el dramaturgo puede pintarse a sí mismo en ocasiones excepcionales, entre ellas esta que niega, mediante un desahogo, la asfixia con que acallan frecuentemente a los autores. Pues, ¿qué otra cosa puede ser el *Tasso*, sino un respiro, una expansión de Goethe ante sus aflicciones de escritor? Sin embargo, según expuse anteriormente, el "sí mismo" del autor dramático se manifiesta disociado en múltiples facciones. Por ello, Goethe adopta en el *Tasso* algo así como una doble visión de sí mismo, desdoblándose en la figura del poeta —representado en su inacabable corrección de la *Jerusalén libertada* y sufriendo a la vez de la desgarradora paranoia que le hirió con saña—, al que opone el personaje de Antonio, secretario del Duque de Ferrara, equilibrado, ecuaníme, su pertinaz contradictor, con quien se reconcilia al final de la obra, cual si las dos naturalezas del autor se fundieran en una, resolviéndose.

"Todas las cosas tienen dos razones", sostiene un personaje de Goethe. Dos o más, podríamos añadir. Aunque así sea, las dualidades a las que tan afecto fue nuestro autor para enunciar su pensamiento, se manifiestan en el *Tasso* mediante el contraste de actitudes humanas extremas, análogas a las que propuso Gracián con Andrenio y Critilo, y a las que adoptó el mismo Goethe en su *Ifigenia*, al oponer a la barbarie y a la violencia del bruto rey Toas —que parece un *selvaggio* del Renacimiento— la lúcida figura de la doncella que da su nombre al drama.

Como quiera que sea, *Tasso* es una obra extraña, en la que la tensión dramática se anula a expensas del pensamiento puesto en filigrana sobre la trama poética, porque su conflicto se atiene preferentemente a las condiciones de la creación literaria y no a la vida del poeta. Por ello considero que sus modelos cabe encontrarlos en las comedias humanísticas italianas, hechas para leerlas en círculos minoritarios, en los grupos de aquellos que hoy reciben el socorrido apelativo de "intelectuales", quienes habitualmente no pasan de ser, como en Chile se dice, sino "los allegados" de la inteligencia, utilizándola parasitariamente y a beneficio propio.

Quienes de Goethe se ocuparon, recuerdan con frecuencia aquella frase por la que estima su obra entera como "fragmentos de una gran confesión", de la que el fragmento más significativo quizá sea la frase misma... Puesto que sobre dicha confesión se establece su *Tasso*, pareciera poner a prueba con ella

su cualidad de dramaturgo, ya que, como anteriormente expuse, éste ha de proceder por omisión, sin que se manifieste su presencia entre los personajes. Pero no puede ignorarse, a este respecto, que "lo característico" de Goethe —su verdad— radica en hacer de la vida la fuente de la que todo dimana. Al apreciarla como interioridad, ya comprobamos las consecuencias que ocasiona —el destino y la obra—, a las que debemos añadir ahora ésta que representan las confesiones, las roussonianas y goethianas confesiones, porque mediante ellas pueden reconocerse "los motivos" que tienen nuestros actos. Dado que "mueven" a efectuar acciones, tales motivos demuestran su condición dramática, y en cuanto los calificamos de "ocultos" o "profundos", denotan su interioridad. De modo que la confesión delata los aspectos velados y aun vedados de la vida, sus "motivos internos", y si ha de aparecer en el teatro, al que suele oponerse, importa, sobre todo, cómo se dramatice. En tal sentido, podemos suponer que los monólogos teatrales son primordialmente confesiones, pero dramatizadas como viva polémica, pues sólo se producen cuando el personaje se encuentra escindido, dividiéndose entre razones contrapuestas, de las que debe elegir una —que muestra su carácter—, para poder actuar en función de ella. Y cuando se decide, con cierto arte "cisorio" propio del drama, nos aparece como un ser "cortado", limitado por propia decisión, pues de las posibilidades que se le presentan para efectuar sus propósitos, escoge sólo aquella que conviene a la acción. Goethe dramatizó su confesión del *Tasso* con la aspereza del conflicto que le dividió en dos, mostrándose contra sí mismo y contra el mundo que le disminuía, como le ocurrió, en otro orden de cosas, a Goetz y a Egmont. Sin embargo, la obra se revela, además, como una confesión indirecta de la naturaleza antidramática de Goethe —en la que luego insistiremos—, pues en lugar de optar por una solución que diera predominio a un personaje, se mantuvo indeciso, negándose a dar el corte decisivo que redujera a una sola sus múltiples posibilidades pensantes.

Como podemos comprobar, aunque el autor dramático figure o no "en persona" entre sus personajes, la indirección que le caracteriza y su modo elusivo de proponer los temas y sistemas acaban denunciándolo, pues su presencia surge, pese a todo, en la obra, haciéndose reconocible *in absentia*, a la manera del troquel que con su hueco ausente dio el relieve presente a la moneda. Si al actor le llamaban los griegos el *hypokrités* —con los significados de "el que responde" (el del *lógos* desdoblado en diálogo), "el que elige" (el del carácter que se pone a prueba, dividiéndose) o "el simulador" (el que actúa con doblez, para ser y no ser al mismo tiempo)—, el principal de los hipócritas es el autor, porque mueve los hilos y ordena sus constelaciones a distancia, convirtiéndose así en un auténtico *deus ex machina*. No obstante, cuando el dramaturgo presenta en escena al más acreditado de los hipócritas —Tartufo—, permite que se le reconozca como tal en el último acto, dándonos a entender que al final del juego podemos descubrir a ambos —personaje y autor— por acción u omisión.

Esta presencia por ausencia la manifiesta Goethe en dos de sus obras basadas

sobre asuntos clásicos: *Ifigenia en Taurida* y *Prometeo*. Ya que el carácter indica preferencias, el de Goethe aparece, como no podía ser menos, en la elección de tales temas y, especialmente, en el trato que dio a *Prometeo*. Se ha señalado hasta el hastío que no existe en sus obras especie alguna de hábito trágico. Los motivos pensantes que ocasionaron esa supuesta limitación acabo de exponerlos con respecto a Fausto y Tasso. Pero, como quiera que sea, esta es la insuficiencia que más se le reprocha en cuanto autor dramático.

Sin embargo, quienes le juzgan de ese modo omiten decididamente la posición de Goethe ante la vida y, en consecuencia, ante la muerte que oscurece la tragedia. Debe tenerse en cuenta que los supuestos de un autor suelen ser la razón principal de las limitaciones que se le atribuyen, pues en el pensamiento cada punto de vista origina determinadas posibilidades, al par que impide otras. La vida, como entidad activa, según la entiende Goethe, siempre encuentra motivos para perdurar, incluso con la conciliación de los extremos que pueden anularla —por exceso o defecto— mediante la violencia o la pasividad. De ahí que la muerte y la inacción, originadas con el *pathos* trágico, no es que a Goethe le fueran indiferentes, sino que le repugnaron sin ambages, al igual que la tragedia misma, en la que sólo encontró la abyección de los hombres. Aún más, la idea del destino, propia de la tragedia antigua, en el pensamiento de Goethe aparece —según señalábamos— como consecuencia de la personalidad, es decir, en el ejercicio vivo y pleno de la persona, con lo que adquiere su inequívoco sentido positivo. Además de ello, puesto que se origina en la interioridad de cada cual, al ir de dentro a afuera adquiere cierta condición proyectada. No es necesario abundar más en el tema para explicar su desprecio por la idea de predestinación, que le parece anticuada, pues viene de afuera y se le impone al hombre, dejándolo sin decisión posible. Por último y para corroboración de cuanto expongo, en una de sus cartas declara: "No he nacido para poeta trágico, porque soy de naturaleza conciliadora". ¿Qué más puede añadirse? Todo está dicho en esa confesión. Con ella justifica la elección de sus temas y especialmente el de *Ifigenia en Taurida*, de Eurípides, que esquematiza para escribir su propia obra, pues este drama, al igual que la *Helena* del mismo autor griego, carece de violencia última, para concluir —muy semejante al *Tasso* y como Goethe quiere— con la reconciliación de los contrarios.

Por razones análogas, el *Prometeo* de Goethe difiere rotundamente del *Prometeo encadenado* de Esquilo, pues en el suyo rehúye la aporía, la situación sin salida que propone el gran trágico antiguo, limitándose a dar en esa pieza juvenil otra visión del autor situado ante su obra.

Prometeo es aquel que promete, virtud que abunda. Pero promete y cumple, virtud excepcional. En la obra de Goethe aparece como creador del hombre, al que prodiga sus cuidados, pues por los hombres y para ellos, protegiéndolos, les arrebató el fuego a los dioses y origina la instrumentalidad técnica. Protección, en su sentido más absoluto indica *pro-techne*, es decir, la necesidad de acudir a la técnica como nuestro recurso permanente, y porque

la técnica requiere proyección, arrojó hacia adelante, el hombre, por ser técnico, mantiene proyectos. Prometeo los tuvo antes que el hombre. Después los tiene para éste. En cuanto éste los tiene para sí comienza el desastre. Sin embargo, en el drama de Goethe no hay tragedia alguna. De la muerte se habla con azoro y temor, aunque nada sucede en escena que lleve hacia ella. Contrariamente, el *Prometeo encadenado* propone la situación, que el título declara, de modo más elemental y rudo, por ello más trágico. A mi modo de ver, esta obra de Esquilo es la tragedia "patética" por excelencia. "Lo patético" se muestra ante los ojos en el encadenamiento de Prometeo, por orden de Zeus, y como consecuencia del robo del fuego, donado a los hombres. A este propósito, debo advertir que *pathos*, contra la opinión corriente, no consiste sólo en la violencia o el desorden frenético, sino que, muy al contrario, *en su sentido más profundo significa "la pasividad" ocasionada por "el padecer" y entendida como "padecimiento". Lo patético radica en la imposibilidad de hacer lo que debemos*, de ahí que el Prometeo de Esquilo lleve hasta el límite la situación patética, no sólo por aparecer ligado, encadenado, aherrojado, sino porque se encuentra sin posibilidad de efectuar sus propósitos y coronar sus proyectos. Su estado permite compararlo con el Laocoonte del Vaticano o con los supuestos esclavos de Miguel Ángel, representados respectivamente en la acción de desligarse de las serpientes o del sueño paralizadores, que les impiden actuar y ser, imágenes muy significativas de la lucha contra un poder patético que fija y anonada. De modo que la rebelión contra la pasividad del *pathos* no puede confundirse con éste, aunque posteriormente la idea de lo patético se cifró en la retorsión y tensión originadas en el acto de desligarse. Después, metafóricamente, se refirió el concepto a todo cuanto puede compararse con ese acto de liberación dolorosa en la conducta humana.

Nótese que Esquilo contrapone a Prometeo el personaje de la doncella Io, convertida en vaquilla por Zeus, que la acosa sin pausa, persiguiéndola por toda la extensión del mundo conocido, enloqueciéndola. En Io —como en Tasso y en el Orestes de *Ifigenia*— se representa la locura desatada, la del "loco de atar", que dice nuestra lengua —*manía* la llamaban los griegos—, la incesante manía persecutoria de muchos personajes trágicos. Si apreciamos la obra de Esquilo de acuerdo con las ideas que propongo, advertiremos que en ella lo trágico se basa en dos excesos contrapuestos, y ambos imposibilitan la verdadera acción: el patético, del Prometeo aherrojado y reducido a la pasividad de la atadura, y el dramático, el de Io en carrera alocada, sin término y sin norte. Pues, contra la idea habitual, el drama, de esta manera concebido, no significa "acción" sino su impedimento en el desespero de la huida. Es muy probable que *dramein*, "correr", de la misma raíz que *drao*, "hacer", esté en el origen de la acción dramática —*drama*, "acto cargado de consecuencias"—, pues representa el acto primario de la fuga ante el objeto de terror. Pero, sea como fuere, con tales extremos de inacción y espanto se le niega a la vida todo su verdor.

Goethe escogió ambos mitos para representar la vida en su positividad,

resolviéndola como concordia en *Ifigenia* y como creación en *Prometeo*. De tal modo adjuntó a su verdad de la vida la del mito.

Quizá sorprenda que me refiera al mito en función de verdad, puesto que habitualmente califican de mito a una estimación falsa o a un error. Sin embargo, nada de eso me parece adecuado. El mito, en su origen, es la verdad misma, aunque entendida en su modalidad oculta, como palabra que debe guardarse. *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, dice el título de una colección de poemas del siglo XVII —su autor, Soto de Rojas—, con el que bien podemos establecer la idea del mito, dado el sentido críptico que en él adopta la verdad, asequible tan sólo a quienes están en el secreto. La verdad de la vida, para Goethe, tal como esta que propongo del mito, consistió en interioridad. No extrañe, pues, que recurriera al mito para ocultarla y revelarla a la par a cuantos intentaran descubrirla. Por ello, tan característica fue para él la verdad inmediata de su tierra y sus hombres como la de otras culturas y otros tiempos. No existe así vacilación alguna al escribir a la vez un *Goetz von Berlichingen* y un *Prometeo*, una *Ifigenia* y un *Egmont*. Hay, más bien, una considerable capacidad mimética, que abarca los contrarios y nunca llegará a ser trágica porque no lo pretende, ya que con ella intenta nada menos que establecer la vida en plenitud. Y ésta —muy bien se sabe—, no es en su consistencia sino contradicción, aquella que incorporó Goethe a sus obras, proponiéndolas como conciliación de extremos, al nutrirlas a un tiempo de drama y confesión.

Quizá alguno de ustedes me reproche que acabo de mitificar a Goethe a mi manera, al formular algunos vínculos posibles entre su idea de la vida y su teatro. Si así fuera, deberé recordar las palabras tardías de Aristóteles, referentes a la forma cerrada de la verdad: "*Cuando más solo me encuentro —es decir: cuando envejezco y reflexiono—, más me interesan los mitos*".

## Don Miguel de Unamuno, persona dramática

Doy por cierto que deben considerarme sobrado desatento por presentarme ante ustedes con el papel del discurso en la mano, así fuese un comediante que no conociera el suyo. Mi acreditada repugnancia de comunicarme en público al abrigo de la letra muerta y en trance de lectura, la he vencido, por vez primera en mis años locuaces, al atender la exigencia de llevar a las prensas y de estampar en materia duradera una ferviente corona de textos que, para memoria de don Miguel de Unamuno, ofrenda nuestra Universidad. El valor de la empresa, cuanto la fuerza que me hace, pudieron más que mi probada convicción. Sólo espero que la limpieza del propósito les mueva a disculpar mi impertinencia.

Pues no otra cosa que impertinencia, o falta de pertinencia a cuanto conviene hacer en ocasión festival, es la operación que ante ustedes efectúo. Porque a prueba de la paciencia que estén dispuestos a otorgarme, me limito a recorrer trazos y trazos pautados, en los que mi pensamiento adquiere la figura de una urdimbre que se sigue línea a línea, hasta su previsible —y por cierto apetecible— desenlace. Así que mi desatención radica en que les hago participar, quieran que no, en una especie de salvamento náufrago, por el que trato de insuflar a la palabra escrita el necesario hálito de vida. De tal guisa, esta conferencia adquiere cierto aire de rescate... mediante respiración artificial.

Por otra parte, el trabajo de reanimación que describo y que a la par efectúo, implica una nueva improcedencia. Sin desearlo —ni ustedes ni este lector que desde ahora les abruma—, asisten, en virtud de la lectura..., a una lección. Mucho me guardaré de querer dársela, porque cualquiera de ustedes podría, retrucándome, proponerme otras mejores. Y entre ellas, la que proporcionaba el poeta Manuel Altolaguirre, cuando, de presentársele alguien con textuales amenazas como éstas, le proponía el trato siguiente: "Si me lees, te leo", al tiempo que desplegaba ante los ojos del incauto un drama juvenil y propio, en verso, de tan monumental entidad que resultaba infalible argumento disuasivo. Y por si tal enseñanza no bastara, recordemos la que brinda la *vox populi* española, al descalificar a quienes acometen cualquier lectura en público, tildándolos de "leones"... Ya ven, pues, entre qué fauna agresiva puedo quedar incluido y a qué riesgo incalculable se someten en el acto, en este acto.

Por último, y para remate de mi somero inventario de desconsideraciones, adviertan que la lectura les deja en la condición de pasivos auditores, y no, como parece legítimo, en la de dispuestos espectadores. Porque el espectador no es tan sólo el que contempla, asomándosele todos los demás sentidos por los ojos, sino, más bien y sobre todo, el que algo espera de su contemplación

y queda en vilo en la espera, expectante. Y en su espera participa o desespera ante aquello que aparece de improviso, por obra y gracia de la palabra o la ficción. De modo que las llamadas conferencias, para ser plenamente tales, no sólo han de conferir ideas, sino a la persona en el acto dramático de proferirlas. Pues tanto nos disponemos a escuchar a quien sea como a reconocerlo en su manera viva, actual, de comunicarnos su pensamiento. Así que la conferencia representa cierta suerte de drama en que el actor se inventa los argumentos, generándolos ante un público y promoviéndolos según la condición del que le asiste. Porque de asistir se trata, de darse asistencia activa entre el orador y el público, y en exaltación recíproca.

¿Es que acaso, no radica en semejante situación uno de los gérmenes originarios del teatro? Como que el arte dramático tuvo su punto de arranque allí en donde un protagonista —o primer doliente o sufriente— empezaba por decirse o desdecirse ante el público, una vez que los brutos danzantes de furor cabrío, reventados, abandonaban su vano intento de hablar con los pies. Protagonista no es sólo aquel que primero dice de sí; es, además, el que habla para quienes le asisten en su trágico decir, expectantes, y con su habla motiva un flujo de fuerte carga emocional, que enardece al que lo dice, por aquellos que lo esperan, y al que espera por aquello que le dicen. Saben quienes se han hallado alguna vez en estos trances que muchos de los más afortunados cauces explicativos por los que han corrido nuestras ideas, e, incluso, en ocasiones, las ideas propiamente dichas, surgieron a consecuencia de tener que estimular a un público mansueto, sacándolo de su apacible inercia. Cuando no acontece lo contrario: que en el calor participativo de espectadores cordiales hallemos campo propicio para nuestra comunicación, alentándola, acrecentándola. A conciencia de que tal cosa sucede, años arriba me decía Corpus Barga que a este linaje de actos le pertenece cierto sesgo taurino, puesto que debemos arriesgarnos ante públicos amigos o adversarios —allá ustedes—, redondeándose nuestra actuación en aquello que se llama “tener una buena tarde”. Pero sospecho que ésta no será buena ni mala, porque, encontrándose el texto establecido de antemano, es ya, definitivamente, tarde.

Todo ello a propósito de don Miguel de Unamuno, respecto de su condición dramática y en la ocasión de celebrar su primera centuria.

Un siglo. Desde su origen, el término —*saeculum*— nombra el tiempo en su referencia al hombre, tiempo histórico de índole diferente al que consideran los físicos como “lo que miden los relojes”, dejándonos en ayunas, porque esto medido —el tiempo— se refiere a su midiente —el reloj— y viceversa. Siglo, significa, primeramente, “generación” y, por añadidura, “lo que dura una generación”. Incluso algún autor antiguo (Lucrecio), propone esta noción temporal con el significado de “duración de una vida”, en clara correspondencia con “edad” (*aetas*, de *aeuus*), otra representación animada o humanizada del tiempo. Porque el tiempo de los centenarios, al igual que todo tiempo

histórico, tiene "edad", es decir, pueden atribuírsele características que lo singularizan cualitativamente: para empezar, tiene la edad del celebrado y la del tiempo que lo conmemora. Así resulta que si un siglo se entendió primeramente como el transcurso completo de una vida, en la presente costumbre de celebrar centenarios también se muestra el deseo de "personalizar" el tiempo, de historizarlo, refiriéndolo a las vidas preclaras o a los actos significativos que lo jalonan, otorgándole con ello determinada figura inconfundible.

Ahora bien, esta modalidad histórica del tiempo en centenarios —según sean el siglo y la edad a que nos refiramos, y de acuerdo con la edad y el siglo en que nos encontremos—, dado el carácter relativo y variable que adopta, distingue a nuestras conmemoraciones de los rituales arcaicos reiterados periódicamente, en cuya repetición hallaba seguridad el grupo practicante. El rito del primitivo es estabilizador y estable, por ello tiende a ser invariable, mientras que nuestras celebraciones conmemorativas, aunque guarden relación con ciertos de aquellos cultos —el de los antepasados, por ejemplo—, no son, desde luego, fijas, porque si lo fueran, perderían su auténtica condición histórica, respectiva al interés variable del presente.

Desde luego que a la persona como al acontecimiento que se quiera, un día les llegará en que sean, forzosamente, centuriales, pero aunque esto suceda, no todo aquello que pase a centenario obtendrá celebración. Esta verdad con trazas de las de Pero Grullo, indica que los centenarios ponen sólo de relieve los aspectos que nos importan del pasado. De manera que nada ni nadie tiene por sí asegurada su secularidad, que es de índole preferencial y, por ello contingente, y en ello, histórica. Al fin y al cabo, la historia, que se hace desde el presente, es, siempre, presentación de aquello que nos importa del pasado; por ende, tiene carácter de disciplina actualizadora y no de simple conocimiento del pasado por el pasado, tal como tradicionalmente se supuso. De ahí que, aunque todo esté presente en el contorno, sólo queda bajo consideración histórica *aquello que logramos tener presente*, poniéndolo de relieve con voluntario movimiento intencional, según sean los intereses, propósitos o necesidades de nuestra situación. Así que los centenarios, si se atienen a estas condiciones, han de delatar el aprecio con que cuentan determinadas modalidades del pasado —que estimamos representativas— representándose en ellas el color de nuestro tiempo, de manifiesto en nuestras especiales preferencias y en la correspondiente manera de presentarlas.

Un centenario supone, además, distancia. La distancia —de *di-stare*— significa la posibilidad de estar en dos puntos extremos y a la vez. Y la distancia del centenario, en cuanto nos permite destacar ideas, hombres o hechos, adquiere la condición de una distancia focal. De esta manera, ver bien supone despego, alejamiento —que no es desdén hacia nada—, procurándonos con ello el tramo requerido para poder centralizar nuestro interés convergente sobre un punto. Así como hay un saber penetrante o efractor, mediante el que conocemos determinados asuntos, interesándonos, literalmente, en ellos —tal como se dice de una herida que *interesa* determinados tejidos, en cuanto

que los penetra—, existe, además, el saber alejadizo, desprendido, de índole comprensiva, en el que el campo enfocado aparece como un todo. Este saber —el teórico— sitúa ante los ojos de los hombres aquello que seguramente omitieron en la acción, porque desde las acciones mismas nunca puede percibirse la plenitud del sentido que suponen. Por ello, aquel clásico alejarse del mundanal ruido representa el deseo de entender ese mundo mundanal como una totalidad, de la que ni siquiera puede excluirse su ruido. A este respecto, tal vez debieran interpretarse las Soledades barrocas como expresión del apartamiento comprensivo del mundo, alejamiento movido por el anhelo de abarcar aquello que tenemos enfrente, en lugar de suponer, como es costumbre, que las Soledades nacen, exclusivamente, del deseo de darle la espalda al mundo.

En suma, si la distancia temporal del centenario nos permite ver mejor, esta visión favorable nos obliga, en consecuencia, a puntualizar mejor qué vemos. De ahí que la ineludible exigencia de los centenarios sea esa de *las cuentas claras*. Se trata, pues, de efectuar un auténtico ajuste de cuentas con el tiempo ido, en el que nos proponemos presentar ese pasado con rasgos más pertinentes que aquellos de que dispuso hasta esa hora. Conmemorar no es conmemorizar, porque nada parece más ajeno a lo memorable que lo memorizable —eso que, simplemente, nos *ca*be en la memoria. La conmemoración supone acrecentamiento de cuanto recordamos, pues recordar dice siempre de cordialidad, de reconocimiento, entendido el *reconocimiento* en su doble acepción de *gratitud* hacia el pasado y de *identificación* clara del mismo. Por ello, cuando se omiten tales consideraciones y sus consiguientes obligaciones, el centenario no es más que un cumpleaños mayor, en el que no se descubre la imagen del celebrado, oculta por la literatura de circunstancia que promueve. Un centenario, si no actualiza el pasado, muere de necrología.

Recordamos a don Miguel de Unamuno. Me corresponde recordarlo en sus aspectos dramáticos, cuanto en su condición de dramaturgo. Muchos dirán —ya se ha dicho— que el teatro es la parte de su obra que tiene menor interés. ¿Pero no se han dicho, acaso, que es del mayor interés descubrirlo en donde aparentemente no lo hay? ¿Vamos a quedarnos sólo con aquello que todo el mundo considera interesante? No nos vaya a suceder como a cierta autoridad que, visitada por un profesor extranjero, respondía invariablemente ante lo que éste le comunicaba: “Muy interesante... Muy interesante...” Concluida la entrevista, se dice que el visitante dijo: “Parece ser que ese señor es incapaz de interesarse en nada, puesto que todo lo encuentra interesante...”

Indagaremos aquí por qué Unamuno, pese a ser un pensador de neta condición dramática, no halló en el drama campo propicio para dar curso a ese rasgo significativo de su persona. De eso se trata.

Recuerdo a Miguel de Unamuno. Año de 1932, en sus postrimerías. Don Miguel ocupa la cátedra del Ateneo de Madrid. Entre los que allí le asisten, éste que ahora les habla, al filo de los diecisiete años, le abre de par en par su

atención. Porque se espera mucho a esa edad, no soy sino mi expectación. Unamuno habla. Como no puede ser menos, habla de España. Por esos días el Ateneo fue, realmente, tribuna: los denominados *líderes* expusieron, como entonces se decía, sus "ideales políticos". Unamuno habla. Su voz, que no es de caudal mayor, llena el ámbito de honduras y paradojas —las paradojas que todo el mundo le reconoce y aguarda, porque la gente no espera de cada cual más que aquello que confirme su leyenda. Unamuno habla. No dicta, como aquí se usa; tampoco dice, en el antiguo sentido de indicar, de señalar con el índice: pareciera que predica. Con enervada vehemencia, sustentada en la inquebrantable fe de ser sí mismo que le caracteriza, inventa sus propios obstáculos para arremeter contra ellos, derribándolos. Su oratoria no es persuasiva, sino imperativa; de golpe y machamartillo. El efecto que produce cabe concretarlo en esta fórmula: *nos coloca en la libre obligación de aceptarla*; libres, por cierto, pero sin más alternativa ni salida que no sean las propuestas en la violenta polémica que sostiene contra sus imaginados adversarios. Desde luego, imaginarios, y sin embargo, tan reales, que nos sentimos a un tiempo los contrarios que se inventa el orador y los convencidos que desea, como no desea, que seamos. Desde la últimas filas, un pequeño grupo hostil, señoril, le interrumpe abruptamente. Unamuno clava su aguda mirada de búho sobre el grupo zaguero y replica. De inmediato desgrana una larga cuenta de su mucho saber sobre el hombre en soledad y en sociedad. El incidente es mínimo; sin embargo retrata de cuerpo entero al Unamuno dramático que tuvo continua lucha en vida, palabra y obra, sin arredrarse de la ocasión ni del posible menoscabo que procediera de sus actos. Y aunque sea mínimo ese fugaz episodio, se me hace precursor, pues prefigura aquel más grave y tremendo en el que le fue la vida. Porque a menos de cuatro años, en su vetusta Universidad de Salamanca, como bien saben ustedes, debe enfrentar de nuevo a quienes hacen de la violencia, razón, y allí proclama con todo el patetismo de su persona descomunal, el poder de la verdad como veracidad y el de la inteligencia como independencia. Meses después murió de la melancolía que el destino de su España le produjo. Así mantuvo hasta la sepultura, como lo quiere el dicho, genio y figura. Ortega, en las líneas postreras que dedicó a su memoria, dijo con graves palabras: "La voz de Unamuno sonaba sin parar en los ámbitos de España desde hace un cuarto de siglo. Al cesar para siempre, temo que padezca nuestro país una era de atroz silencio". Tal como, en efecto, aconteció.

En estos dos episodios se representa Unamuno como persona de hechura y actuación dramáticas. Porque el drama no es tan sólo, según suele suponerse, acción: es, más bien, aquello que le ocurre al hombre en la acción, en el camino. Se *corren* peligros, se *atraviesan* dificultades, se pasan penas y trabajos: el peligro acecha, pues, al hombre en camino, en el desplazamiento. Consideramos el drama como acción (*δρᾶμα*) en cuanto que es *aquello que corremos o nos ocurre en camino* (o en el caminar: el *δρόμος*). *El drama representa la dificultad de la acción en el camino que nos está (o nos hemos) destinado*. Por ello el drama tiene lugar, sucede, en el lugar del peligro: en la ruta que el hombre emprende o se traza. No

olvidemos que ruta indica ruptura, y ambas —ruptura y ruta—, mencionan el riesgo —de *resecare*— en su sentido de corte violento, de lucha o discordia. “Cuando en mi ruta me aproximé al cruce de tres caminos...”, evoca Edipo con las temerosas palabras que anuncian la muerte de su padre Layo, anticipándonos que el hombre en la acción, en el camino, es el hombre ex-puesto: el puesto fuera de sí y de lo suyo, el, por lo tanto, vulnerable.

De ahí que la persona dramática, *el hombre en camino*, por fuerza de la andanza y de sus riesgos, *es el que hace de su hacer, hazaña*. Y una de sus representaciones más cabales la encontramos en aquel caballero cervantino que se consideró a sí mismo andante e hizo del riesgo y la hazaña su pan diario, volviéndose en este ejercicio la triste figura trágica que fue. El hombre hazañoso y en camino representa el reverso del consabido héroe de nuestros días: ese profesional de la inestabilidad que denominan *el hombre de acción*. Pues así como la acción no constituye propiamente el drama, el hombre que es sólo de acción vive sin drama, porque carece de la pasión tanto como del don de retraerse hacia la reflexión, por las que sus acciones obtendrían pleno carácter trágico. Es que el hombre de acción pasa sobre las cosas, sin saber por qué pasa ni qué le pasa en ello; sin darse, literalmente, *cuenta* de nada.

Unamuno, al igual que el modelo cervantino, motivó su continua acción dramática en el vaivén que va de la pasión hacia la reflexión y viene de la reflexión apasionada. Fue por ello, más que un hombre de acción, una persona de actuación. Con su descomunal poder dramático, en su actuación actualizó mucho de aquello que su tiempo y su pueblo se ocultaban, llevándolo a patencia incluso con padecimiento. Porque en la romántica filosofía unamunesca, patentizar supone padecer, y el padecer hace compadecer, que es comprender. Aún más, para cerrar este trazo dramático de su filosofía, exige a la verdad y a la creencia la imprescindible prueba moral de una conducta correspondiente. Es decir, que requiere —dicho sea con palabras del drama— *la prueba de actuación*, sin la que doctrina alguna obtiene su autenticidad ni queda en sus cabales, pues las ideas deben personalizarse en el hombre íntegro y actual, en el de carne y hueso. Dicha conducta personal o actuación propia hace de cada uno su insustituible y, con ello, le impide merecer la muerte. Y como la muerte, aunque sin merecerla, viene, llega con ella la contrapartida trágica del violento poder afirmativo personal en que Unamuno cifró su pensamiento. Por todo ello, en el hombre único, irremplazable, formado en el riesgo difícil de la vida, se centra el ideal humano de Unamuno, que consiste en hacer de cada cual una actuante persona dramática.

Al decir de Unamuno, en la individualidad reside “lo más universal”, de manera que, en cuanto nos hacemos el que somos, universándonos, podemos ser, definitivamente, todo. De tal manera, un autor es, también, el *autor de un pueblo*, si es que revierte sobre éste su propia condición. Por ello, pocos autores contribuyeron como Unamuno a dar sentido de lo español a España, y esto en el trabajo de dárselo a sí propio. Podrá decirse que una actitud semejante fue la común de su generación, pero debemos convenir que, a este respecto,

Unamuno aparece como el paradigma del 98. Reconocemos a las personas por todo aquello que son capaces de asumir. Unamuno, movido por su enorme apetencia posesiva, se hizo cargo del peso de la vida española de su tiempo, hasta el punto de que pocos acontecimientos de aquel entonces quedaron sin su intervención. Aún más, en ocasiones, el acontecimiento llevaba el vasco nombre de Unamuno, haciéndolo sonar sobre la extensa piel de España. Así que en esa lucha o agonía que sostuvo toda la vida por llegar a ser él, llegó a ser, además, *un hombre representativo* de España y lo español.

Los hombres que denominamos representativos, dada su condición dramática, requieren de un gran ruedo espectador. Así son el espejo en que los pueblos se miran, pues, con su imagen a la vista, se reconocen y se saben. En semejante coyuntura, Unamuno pareció señalarnos que importa menos hacerse conocer que ser reconocible. "Mi batalla, nos dice, es que cada cual, hombre o pueblo, sea él y no otro". Y en tal batalla ganó como perdió la vida.

Ya que Unamuno quiso hacer suyas todas las vicisitudes españolas, se pudo permitir, contrariamente, llenar de su persona el mundo ibérico. Esto explica su continua efusión, descomedida y desbordante. Para Unamuno, perpetuarse fue difundirse en todo lo español y mantenerse allí en perpetuo presente. Sin embargo, tal como Landsberg ha señalado, no hay en su obra ni en su vida el menor rastro de nacionalismo<sup>1</sup>. Muy al contrario, tratar de España fue para él considerar lo suyo, lo habitual y propio. Entendió a la nación como el lugar de nacimiento y fue la patria su solar paterno. De España hablaba siempre como en familia, paternal o filialmente, tratándola de tú a tú, como a persona, refiriéndose a ella al igual que a sí mismo, en explicable y deseada confusión de él con lo suyo. Y si se permitió este trato familiar, España lo sintió tan propio que en todas partes lo reconoció con un nombre amigable: don Miguel.

Muy bien sabía don Miguel que todos los nacionalismos suponen una especie de autofagia, por la que los países terminan consumiéndose, nutriéndose de su propia substancia. Por ello, nada tiene de extraño que concluyera en pugna con los nacionalistas por decreto y oficio, esos que viven de las grandezas de su pueblo como el que usufructúa la hacienda que no hizo. Tras los nacionalismos hay siempre un seductor canto de sirena que canta y cuenta las pasadas glorias, adormeciendo en ellas al que escucha. Así, acordarse de un mundo en el que el sol no se pone, cuando se vive en la tiniebla, suena, como canción, a una canción de negra burla. Contra ella estuvo. Puesto que tradición es aquello que traemos con nosotros, porque de antiguo se nos ha entregado (*tradere*), no cabe el aspaviento ante lo que nos constituye. Unamuno fue explícito: "Los más de los que se llaman a sí mismos tradicionalistas o sin llamarse así se creen tales, no ven la tradición eterna, sino su sombra vana en el pasado". Y en otro punto añade que el estudio de la propia historia debe significar, "un implacable examen de conciencia". Ante la tradición y la nación nunca hizo nada que condujera al germánico extremo de los "ismos"; contrariamente y como hemos comprobado, discrepó del mal uso que hizo el medio oficial de lo que fuera su razón de ser: su familiar y tutelar España.

Probablemente, ningún escritor español de su tiempo supo, tanto como Unamuno, de todo el mundo hispánico: de su lengua, su vida y sus personas. *Sin embargo, sólo asumió ese mundo en la medida en que pudo rehacerlo, llevándonos así • reconocerlo.* A la persona de índole creadora no se la identifica solamente por aquello a que se adhiere —si es que lo hace—, sino, más bien, y sobre todo, por lo que nos propone como propio desde sus voluntarios puntos de partida. Unamuno, según parece ser el sino de todos los creadores, navegó siempre contra corriente. Al fin, aquello que constituye la corriente del mundo no es más que un caudal promovido por quienes lo pensaron y lo hicieron *antes*, carente de virtualidad para quienes actúan creadoramente *ahora*, desde el presente que se quiera. Tal vez en la naturaleza conflictual de Unamuno se encontrara eso de tomar muy a pecho su papel de nadar contra las aguas, convirtiéndose así en el gran discrepante, el siempre opositor y por antonomasia. Quizá el oficio de no conformarse, propio de los creadores, le llevó a la exageración del que con nada se conforma, pero lo hizo a conciencia de que cumplía rigurosamente la misión de rescatar a España de su lenta modorra secular. Si produjo discordia, es que tradujo para los demás sus luchas interiores, mostrándoles así su manera de amarlos como de hacerlos propios. Aplicó sobre España esa vieja sentencia de que "quien bien te quiere, llorar te hará", poniéndole el obstáculo que fue y que fueron sus ideas. Si se propuso sacudir a su pueblo del sueño que lo cubre, bien sabía que, con despertar a los demás, primeramente despertarnos... aversión. No le arredró la empresa, conduciéndola, tal como siempre le cuadrara, hasta sus últimas, trágicas consecuencias.

Con las dificultades de la acción que experimenta el hombre expuesto y en la conciencia de los peligros por que pasa, surge el drama. Y en el drama aparece la persona: con ella, la palabra.

Y como corresponde al Unamuno de cariz dramático que aquí perfile, su palabra, cualquiera sea la obra, fue de raíz conflictual. La palabra dramática radica en el verbo. Pues así como el drama representa la lucha del hombre en su camino, el verbo es la palabra activa, enérgica y creadora. En el principio está, pues, el verbo que entraña el dinamismo y que delata el curso de los acontecimientos, su carrera. Unamuno emplea en toda su obra la palabra con fuerte carga de acción verbal, la palabra dramática que nace de la lucha, se origina en el gesto y, con el gesto, gesta. Mueve a la acción con ella o en ella concentra la acción misma, yendo de la palabra al movimiento y a la inversa, en mutuo, exaltador estímulo. Así que la palabra unamunesca, de índole dramática, no es propiamente signo, designación o indicación: *más bien adopta el sentido primero de la palabra como pro-vocación.* Con su palabra provocadora anima el mundo y mueve al semejante, estimulándolos. De manera que el habla de Unamuno, como dramática que es, resulta promotora, activadora del contorno, y en cuanto tal, se hace la de un agente provocador. Porque agente, provocador

y hasta "perturbador del orden", como calificaron a Unamuno, quieren decir, realmente, personaje dramático.

Meditar (que es "cuidar"), significó, para Unamuno, controvertir. Por ende, la protección que dio a los demás consistió en combatirlos, contradecirlos o contrariarlos. "La vida es lucha, y la solidaridad para la vida es lucha y se hace en la lucha. No me cansaré de repetir que lo que más nos une a los hombres unos con otros son nuestras discordias. Y lo que más le une a cada uno consigo mismo, lo que hace la unidad íntima de nuestra vida, son nuestras discordias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discordias". Esto explica que el monólogo meditativo de Unamuno sea de apasionada controversia, polémica —en su sentido auténtico de lucha—, batalla en la que muestra su fuerte afecto por el prójimo. Y no sólo el lenguaje, sino que su obra entera adquirió el sentido exasperado y de pugna continua con que Unamuno la dramatizó. Sus libros se enderezan "contra esto y aquello", son "agonía" o "sentimiento trágico", y todo porque fueron siempre "andanzas", dramáticas andanzas. En muestra de la relación conexas entre lenguaje, pensamiento y drama, propuso la filosofía como "ciencia de la tragedia de la vida", de manifiesto, plenamente, en el habla, "porque nuestra lengua misma, como toda lengua culta, lleva implícita una filosofía"; de donde puede concluirse, dicho en sus propios términos, que "toda filosofía es, en el fondo, filología".

Por el camino de considerar a Unamuno en su acción y en su habla dramáticas nos aparece un precursor directo de quienes pusieron la filosofía en la vida y propusieron la vida como drama: o de los que situaron a la filosofía en el lenguaje, teniéndolo como expresión del drama de la vida. Sin duda que obtuvieron consecuencias muy otras que Unamuno, puesto que a los creadores no se les reconoce tan sólo por su punto de partida, sino, primordialmente, por el partido que pueden obtener de ese punto; pero nuestro don Miguel llegó más lejos en la entrama de persona, drama y obra que con tanto poder preconizó.

Al hombre de habla dramática se le llama persona. *Personare* consiste en "sonar a través de" la máscara (o *persona*) con el metal del habla. Conviene señalar que en los pueblos arcaicos, de donde la máscara procede, la primera persona no es nunca la más próxima, sino, contrariamente, la máscara o persona suele representar al hombre más remoto, al fabuloso antepasado. Así que solamente aquel que tiene la primacía temporal y jerárquica es, auténticamente, la primera persona y le cabe el derecho a decir "yo". Al fin y al cabo, el yo supone el punto de partida desde donde se ordena y se contempla el mundo, y como para el primitivo ese primer antepasado cumplió tales misiones —pues dio estructura a lo existente, manteniéndolo luego con su infatigable vigilancia— en dicho personaje primordial radica el centro ordenador, el yo.

Después, en el drama ya desacralizado de los griegos, la máscara (*πρόσωπου*)

denota el aspecto exterior de la persona, que es tercera respecto del que habla en su interior, de aquel que *hace las veces* del personaje representado. Y en este *hacer las veces* de quien sea, consisten *las vicisitudes* del actor y el autor, puesto que ambos han de ponerse *en el lugar del otro* —del ser imaginado— para configurarlo propiamente. Por tal motivo, el *yo* del autor y el actor es, siempre, *él*. De manera que para ser plenamente autor o actor se exige que dejemos de ser aquel que somos, para ser todos los demás.

A este propósito señalé, tiempo hace, que el drama requiere una fuerte capacidad de diversificación, puesto que los personajes han de distinguirse netamente unos de otros, así en el lenguaje como en los caracteres y, si fuera posible, ni el ser ni el habla del autor han de aparecer directamente en la obra. Porque contrariamente al poeta lírico, de quien se requiere su *inconfundible*, única voz, el dramaturgo tiende a crear un mundo plenamente autónomo, propuesto en una muchedumbre de figuras que le son diferentes e incluso contrarias.

Esa necesidad de diversificación, propia de un arte en el que los personajes han de atenerse a situaciones únicas, constituye la condición inherente al teatro. El drama muestra al personaje en pugna consigo o con los que le rodean, porque, ante las *variables circunstancias por las que pasa*, ha de adoptar resoluciones, y decidirse es, siempre, dividirse. La hora de la decisión representa la coyuntura trágica en que se escinde una persona, cuando advierte distintas soluciones del conflicto en que se halla, al tiempo que debe asumir una sola —quizá la menos adecuada— para poder actuar. Ha de haber, además, cierta relación mutua y refleja entre el carácter y los acontecimientos: los actos deben transformar los caracteres, a la vez que éstos han de provocar determinado linaje de hechos. El drama, de tal manera concebido, no es tan sólo el desarrollo de un conflicto sino también, y sobre todo, un proceso en el que asistimos a la continua transformación del ser humano en crisis, representándolo con toda la fluencia requerida.

Debemos convenir en que Unamuno entendió estos extremos de muy distinta forma. Si personalizó, y por lo tanto dramatizó todo aquello que por sí mismo no era persona o drama, cuando se halló en el teatro ante la necesidad de personificar caracteres o conflictos, omitió el adecuado trato de persona singular que conviene a las criaturas de ficción dramática y procedió como no podía ser menos en él: unamunizando a todos sus personajes, convirtiéndolos en coro de sí mismo. Así que, siendo netamente dramáticas sus ideas, su habla y su persona, el drama propiamente tal pareció serle esquivo porque no era posible "dramatizarlo" a la manera de los demás géneros ajenos al teatro. Cierto es que con frecuencia se propuso las diversificaciones a que aludo, pero ocurrió que su firme individualidad le impidió conseguir plenamente el propósito. Su obra tuvo, por ello, el tema grande y único de su persona. Y por ser *hombre de una pieza*, invariable y contumaz, no logró plenamente su teatro. El ansia de perpetuidad le hizo reproducir sus luchas y conflictos, reiterándose en todas sus criaturas, de manera que al pasar de lo uno —su persona— a lo

múltiple —los otros—, lo múltiple surgió por multiplicación de sí, con lo que al altruismo del dramaturgo, que le obliga a situarse *en el lugar del otro*, fue resuelto a la inversa: el otro, el personaje, quedó en un simple amago, en una réplica, un símil de Unamuno.

Omitió en su quehacer que la criatura, como la creación de cualquier índole, no es tal porque se identifique con su autor. Muy al contrario, la criatura existe en cuanto representa un crecimiento —*creo* y *crescere* constituyen un doblete verbal característico—, en acrecentamiento de aquello que somos, diferenciándose de esa manera del productor originario. Crear es, además y propiamente, separar, discernir, diferenciar. No es éste lugar adecuado para el desarrollo de la idea que apunto: baste con recordar que en muchas de las culturas arcaicas la creación fue propuesta como separación, en una serie de distinciones sucesivas. Aun en el texto bíblico hallamos semejante pensamiento, puesto que se propone la Creación, en cierto aspecto, como un proceso de diferenciaciones: del día y la noche, de la luz y la tiniebla, de la tierra y las aguas... La criatura es, pues, la separada de su creador, en cuanto adquiere vida propia. Y así como la entiendo, representa el polo contrario de las criaturas de Unamuno, en las que su autor se perpetúa haciéndolas idénticas a su propia persona. Y si los personajes unamunescos, en su conjunto, son inconfundibles, esto se debe a que el inconfundible fue su autor, pero ninguno cumple, en particular, la condición de autonomía que Unamuno se propone cuando asevera: "¡...Allá ellos! No respondo de lo que digan".

Pues respondió con demasía. Tanto que sus obras dramáticas parecieran escritas *en aparte* —tal como hablaban los solitarios Hamlet y Segismundo— en ese tenso "monodílogo" que las caracteriza. Sin embargo, sucede que no podemos imaginarnos a Unamuno en trance de dejar de ser él..., ni aunque las exigencias de sus obras le obligaran a ello, ni aunque tuviera el propósito de hacerlo. Así que su manera de ser plenamente persona, constituyó el impedimento de que lo fueran, con autenticidad, sus muchas, pero no diferentes, criaturas dramáticas. Si alguna vez sostuvo que Calderón o Shakespeare llegaron a ser ellos por las diversas figuras que inventaron, los personajes de Unamuno están propuestos tan a la imagen y semejanza de su autor que no nos atrevemos a suponer que fuera hecho por las criaturas que imaginó...

La ocupación mayor de Unamuno consistió en ser persona. Y sobre toda su obra alentó aquel que fue, en continua, dramática y desesperada donación. ¿Qué más podemos pedirle a un hombre, sino que logre ser plenamente el que es y deje a todos todo lo que fue? Unamuno lo hizo con generosidad desorbitada. No hallemos, pues, en tanto exceso, su defecto sino, más bien, su verdadera condición de creador único, que entendió a la persona como un ser que se persona en todo.

Ahora que a la distancia del centenario —ya despojado del aspaviento que le precedía y le ocultaba—, quedó Unamuno en paz consigo, sin drama y a merced de quienes le continuamos, su señera figura nos mueve a recrearlo,

renaciéndolo como inventada criatura nuestra, pues el afecto siempre obliga a la imaginación. Mis escasas palabras intentaron acercarlo *en persona*.

#### NOTA

1. Pablo Luis Landsberg. *Reflexiones sobre Unamuno*. Renuenos de Cruz y Raya, 9. Cruz del Sur, 1964, págs. 19 y 20.

## La tragedia en el teatro de Federico García Lorca

Conmemoramos a Federico García Lorca en el cincuentenario de su muerte. Aquel crimen horrendo, cuanto el sistema totalitario que lo propició, fueron severamente recusados por las mejores cabezas de su tiempo. Entre ellas la de don Miguel de Unamuno, que en una de sus cartas últimas —pese a quienes pretenden todavía que comulgamos con ruedas de molino— denuncia rudamente a los que establecieron sobre la violencia su norma de gobierno. “Es un estúpido régimen de terror”, dice. “Aquí mismo —alude a Salamanca— se fusila sin formación de proceso y sin justificación alguna”. Y por si hubiera duda sobre su posición, atribuye la causa de tantas desventuras a “la lepra espiritual de España, el resentimiento, la envidia, el odio a la inteligencia”.

Años más tarde, el riguroso Jorge Guillén —dueño de artes difíciles como lo son poesía y amistad— define con limpias palabras exactas las consecuencias del asesinato: “Tragedia absoluta fue la muerte de Federico García Lorca, criatura genial. Tragedia con su coro: España, el mundo entero”.

Pasada ya la hora de la ira, hora es ahora de la reflexión. Porque las conmemoraciones como ésta, cuando lo son en autenticidad, obligan al recogimiento: esa modalidad pensante ocasionada por el dolor, en la que al replergarnos sobre nosotros mismos, permite recoger, de modo diferente y sin trivialidad, cuanto perdimos y nos afectó. En aquella siniestra coyuntura, la pérdida sufrida fueron los muchos dones de un poeta, que con toda la gracia de su arte los convirtió en desprendida donación. De tal manera, el reconocimiento que debemos a Federico García Lorca, no sólo ha de entenderse en el sentido habitual de “gratitud”, sino que ha de obligarnos, además, a formular “conocimiento nuevo”, el re-conocimiento que se merece su obra impar. Si así no fuera, la conmemoración ahora iniciada, en vez de destacar lo memorable, o digno de memoria, se quedaría empantanada en el campo de lo meramente recordable, en el que, como cabe todo, nada se encuentra valorado.

Apartémonos, pues, en el acto, en este acto, de la literatura fácil de obituario, basada normalmente sobre lo consabido —aquello que de puro sabido ha de olvidarse— y evitemos así recaer en la conducta de esos críticos que exigen toda la originalidad posible a los autores —y el mayor riesgo, por añadidura—, sin que ellos estén dispuestos a correr, ni por error, peligro alguno en sus trabajos, ni ofrezcan en sus juicios ningún atisbo de la originalidad que tanto exigen.

En 1934 declara Federico García Lorca: “Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático”. Conviene que nos detengamos sobre sus palabras, porque revelan, a mi parecer, la plena origi-

nalidad de García Lorca. ¿En qué consistió ésta? Sobre todo, en el camino que tales palabras preconizan, distinto, por entero, del que supone abrirse una ruta, mediante "la ruptura" que este vocablo implica. Porque el camino que García Lorca emprende, consiste en un regreso: "volver a la tragedia", dice. Aunque podemos preguntarnos si es que volver sobre los pasos supone originalidad. O, formulándolo de otra manera, cabe decirse qué originalidad tiene el hecho de desandar lo andado.

A este propósito, hace unos meses, en el Tercer Encuentro de Escritores del Mediterráneo, celebrado en Valencia, sostuve que en un mundo como el nuestro, en el que todos pretenden ser originales, la originalidad mayor consiste en reconocer el origen, no en negarlo. Pues bien, según creo, ésa y no otra fue la originalidad más absoluta de García Lorca: su vuelta a la tragedia, el regreso al origen.

"Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático", dice a continuación. De donde podemos deducir que la originalidad de un autor cabe fundarla sobre la tradición, en su significado literal de aquello que "nos entregaron" nuestros antecesores. A este punto llegados, al situar en el pasado la condición original de García Lorca respecto a la tragedia, puede haber quien me acuse de atenuar la fuerza creadora del poeta, disminuyéndola. Sin embargo, como hemos comprobado, me atengo por entero a sus palabras, y éstas afirman, al escucharlas como aquí propongo, que la originalidad no es sólo asunto de precursores, de aquellos que encabezan cualquier desplazamiento, abriéndose camino, sino que puede consistir, más bien, en ir contra corriente, remontándola, para saber de dónde viene ésta y aun para ver las caras de quienes la siguen.

En este acuerdo, dado que la originalidad supone volver al origen y éste se encuentra en la tragedia tradicional, ¿a qué tragedia nos remite García Lorca? ¿Acaso a la que llega del Renacimiento, apenas en conato, tal como la propuso un Juan del Encina? ¿O alude, tal vez, a las de Lope o Calderón, más extremadas y complejas? Estimo, sin embargo, que no se refirió a ninguna de ellas. Porque si en ésas y otras de aquel tiempo encontramos grande abundancia de motivos trágicos, no fueron, en rigor, auténticas tragedias, tal como Vossler demostró. Por ello, contra lo que pudiera deducirse apresuradamente de las palabras de nuestro autor, la tragedia aludida no es la perteneciente a la tradición dramática española de los siglos de oro, sino que corresponde a la que nació en la Antigüedad. Corroborar este aserto el hecho de que las tres grandes tragedias de García Lorca —*Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*— se atienen puntualmente a muchas de las condiciones establecidas por la teoría aristotélica de la tragedia, tal como se formulan en la *Poética*, aun cuando a condición de interpretarla de otra manera que las acostumbradas. Mi intento de lectura del texto aristotélico —que constituye un ensayo de aparición cercana<sup>1</sup>— lo anticiparé aquí en abreviación forzosa, para considerar a mi manera las obras trágicas de Federico.

La tragedia tiene por objeto mostrar imaginariamente las consecuencias de un acto que transgrede el orden mítico establecido por los dioses. Por ello, la acción en la tragedia no consiste, tan sólo, como suele creerse, en la movilidad de los personajes, sino que configura una totalidad que incluye tanto el acto alterador o prohibido como las consecuencias que ocasiona. Así que el acto trágico es, siempre, acto con rigurosas consecuencias y no una simple acción inocua, de las muchas que efectuamos cotidianamente. Dicha totalidad corresponde a lo que Aristóteles denomina "el mito" —la trama o argumento de la obra—, que considera "como el alma de la tragedia", y cuya condición de palabra creída lo hace inmodificable.

Pese a que la *Poética* es uno de los libros más leídos y analizados de la Antigüedad, *no se ha reflexionado adecuadamente sobre la índole del mito que la constituye*. A este respecto, si mis indagaciones no yerran, la condición total de dicho mito permite incluirlo entre los llamados "mitos ligantes", hasta el punto de que sus modalidades de ligazón permiten relacionar de manera distinta algunos de los motivos que en la *Poética* se tienen como cabos sueltos o que, en apariencia, no son congruentes entre sí. Analizaré someramente algunos de ellos, para entender, por esta vía, el sentido profundo que oculta García Lorca en sus tragedias. Aunque con ello no pretendo afirmar, en modo alguno, que este autor empleara en *a priori*, para escribir su teatro, muchas de las nociones que formularé a continuación, ya que probablemente no las conoció a fondo, ni, desde luego, tal como aquí se propondrán. Sin embargo, sucede que su considerable talento dramático le permitió escribir sus obras como si hubiera conocido de antemano las ideas que fundamentan este ensayo, anticipándolas y permitiéndonos así apreciar tales obras en función del mito aquí propuesto.

El referido mito de ligazón, que a mi modo de ver constituye el núcleo de la *Poética* de Aristóteles, se encuentra establecido en tres estratos: el de los personajes —según la vida supuesta que tienen en el drama—; el del "mito", constituyente del drama como "trama", y el del público que asiste a la representación del personaje y del mito.

En el estrato perteneciente a los personajes —de acuerdo con la relación que determina entre ellos la ficción dramática—, el nexo que los une es la *philia*, término traducido habitualmente como 'amistad' —aun cuando implica algo mucho más hondo y más extenso a la par—, pudiéndolo entender, en interpretación más rigurosa, como alianza o vínculo que los ata no sólo entre sí, puesto que puede ligarlos también a los dioses. Por ello, la tragedia significa, en cuanto se asocia a la *philia*, el corte o ruptura del vínculo, en acción infractora que merece condena. Quienes traducen la *philia* como mera amistad, deben considerar que Aristóteles propone el crimen entre parientes como el ejemplo más significativo, el paradigma de la situación trágica correspondiente a la *philia*, porque, aunque no lo diga, ese delito compromete a los dioses. A consecuencia de ello, también origina el padecimiento en su más alto grado (*pathos*), debido al corte del nexo, literalmente el nudo que enlaza a los parientes, tanto

por afección y consanguinidad como por referencia a lo sagrado. Después de cuanto acabo de exponer sucintamente, no me explico por qué hay quienes no se explican por qué Aristóteles incluyó la *philia* en la *Poética*.

Ahora bien, el padecimiento a que se encuentra sometido el personaje trágico puede llevarlo a dos extremos. Uno es el de la locura desatada, la del "loco de atar", que dice nuestra lengua, tal como lo representa Orestes en la trilogía esquiliana que lleva su nombre. La otra posibilidad se encuentra en el *pathos*, aquí considerado, que, contra la opinión corriente, no consiste tan sólo en la violencia o el desorden frenético originados por el dolor, sino que, muy al contrario, en su sentido más profundo significa la pasividad ocasionada por el padecimiento. Debido a ello, lo patético radica en la *imposibilidad de hacer lo que debemos*, al sentirnos atados, ligados, tal como lo indica el griego *pashho*, el padecer de la pasividad, quizá procedente de una raíz que significa 'ligar', presente, además, en el término *pathne* (de *phathne*), el lazo que amarra al animal en el establo. De modo que el hacer propio de la tragedia, cuando produce el *pathos*, paradójicamente convierte al personaje que actúa en un ser pasivo, atándolo y aun aherrojándolo, como lo muestra Esquilo en *Prometeo*.

Por ello, el personaje transgresor se encuentra "sin salida" en la tragedia, cerrándose los acontecimientos sobre él como si fueran un nudo corredizo. El vocablo empleado para exponer la situación expuesta es el de *a-poría*, 'la carencia de paso', de poro, de oportunidad. Aunque esta traducción parezca plausible, resulta insuficiente, porque *aporía*, denota, además, la asfixia producida por un lazo que se cierra.

De esta manera, la tragedia no ha de entenderse sólo como una forma cerrada, en la que radica su superioridad sobre la epopeya —según Aristóteles—, sino que es, además y sobre todo, *la forma que se cierra*, produciendo la angustia (el *angor* o estrechamiento figurado de un dogal), pues propone la obra como un enigma doble, tanto para el personaje que lo sufre cuanto para el público que asiste al sufrimiento mediante la *mimesis*. Y es que el enigma (*ainigma*) significa a la par palabra cargada de un sentido que puede escapárseos (*ainos*), por ello temible (*ainós*), como la red que nos envuelve y estrecha hasta la oscura asfixia (*griphos*), convirtiéndose así en un nudo opresor (*sphigma*) que puede ocasionar la muerte.

Ahora bien, si continuamos esta somera reflexión sobre la *Poética* —según la posibilidad de interpretarla como un mito ligante—, en el estrato que corresponde al mito propiamente tal —la trama o argumento del drama—, encontraremos que la índole de éste se propone con varias nociones pertenecientes por entero al campo de la ligazón que expongo: me refiero a las ideas de nudo, de lazo y desenlace (correspondientes a los términos griegos *désis*, *ploké* y *lysis*), en las que Aristóteles sitúa nada menos que la identidad absoluta de la tragedia, considerándola, de esta manera, como un mito ligante. Oigámosle: "Aunque quizá no resulte legítimo afirmar por el mito (la trama) que una tragedia sea otra o la misma, es la misma cuando tiene el mismo nudo y

desenlace". Estimo que no se puede ser más taxativo ni más claro: un mito de ligazón, compuesto de nudo y desenlace, identifica o diferencia cada tragedia.

Por último, a semejanza a cuanto acabo de indicar respecto al personaje y a la trama (pasión y acción, enlace y desenlace), Aristóteles alude al tercer estrato de la tragedia —el correspondiente al público—, cuando, en la archiconocida definición de este género poético, designa los dos extremos que afectan al espectador sujeto a las tensiones de la obra. Son éstos, *éleos* (compasión —de nuevo lo patético—: la ayuda mental del espectador al personaje que abatió el sufrimiento) y *phobos* (el temor, quizá el deseo de huida ante lo pavoroso), efectos que mueven "miméticamente" al espectador, llevándolo al deseo de *socorrer* a la víctima trágica o a *correr* despavorido ante lo que le ocurre a ésta. Entre ambos extremos, Aristóteles dispone la *kátharsis*, que no es, realmente, un término medio, de los que suelen aparecer en el pensamiento aristotélico, sino la posibilidad de *re-solver* la angustia sufrida por el espectador, *soltándolo*, dándole solución, librándolo de la tensión que le ocasiona el drama, equivalente a la de una cuerda que llega al límite de su resistencia.

Aunque no sea ésta la ocasión adecuada para tratar el problema en toda su latitud, considero que el término 'catarsis', manipulado hasta el hastío por los filósofos y los teóricos del drama, no es, tan sólo, aquello que suponen, estimándolo como 'purga' que limpia de un mal físico o 'purificación' que sublima el dolor. Porque si referimos la catarsis al mito ligante aquí propuesto, el sentido que adquiere es muy distinto. La posible raíz del término griego es *kas-* o *kastr-* (indoeuropeo), que indica la idea de 'cortar' (en sánscrito *çastram*, instrumento cortante); en la *Iliada* significa 'lugar descubierto'; en latín, *castrare* es 'cortar' o 'castrar', noción habitualmente omitida respecto al sentido de la catarsis, y que se encuentra en el verbo *kathairo*, con su significado de 'podar' las vides o los árboles, para que crezcan con vigor y den fruto abundante. De modo que en un arte situado bajo la tutela de Dionysos, la poda o corte que significa la catarsis se asocia a la supresión de las tensiones en el espectador, liberándolo de ellas y haciéndolo "crecer" imaginariamente. El corte es, pues, re-solutivo —semejante a la *lysis* en la estructura de la trama— y con la solución que implica, da claridad (otro sentido de la catarsis) a los espectadores sobre la condición del transgresor, incluso como ser mortal, después de haberlo visto perecer en escena.

Estas nociones de corte o poda, más las correspondientes al crecimiento ordenado de los vegetales y a la claridad que aportan como consecuencia de haber eliminado la materia que sobra —propias de una remota posibilidad "agraria" que se halla en la catarsis—, si bien no puedo desarrollarlas más en la ocasión, estimo que están suficientemente perfiladas como opuestas a los motivos de enlace, de nexo y ligazón a los que recurre la tragedia. Es hora, pues, de comprobar cómo se manifiestan todos estos contrarios sobre las obras de García Lorca.

Las llamadas tragedias rurales de nuestro poeta son, realmente, tragedias arcaicas, en las que el pueblo constituye el recurso necesario para revelar un mundo ancestral. El otro medio que emplea con semejante fin corresponde al honor. Y digo "medio" porque, pese a que lo usó sistemáticamente, para situar en él aquello que no pueden transgredir sus personajes trágicos, al parecer no creyó demasiado en ello, dada la índole opuesta al honor tradicional que tuvieron sus obras guardadas, aquellas que se abstuvo de publicar en vida. El honor de las tragedias de García Lorca es tan solo un pretexto imprescindible para que actúe bien el mecanismo trágico, y como tal lo emplea con reiteración.

Sin duda que en la tradición española del siglo XVII el tema del honor se desarrolla copiosamente, aunque en ella, en vez de convertirse en un impedimento, constituye realmente el motor de la acción. Por otra parte, "honor" es la palabra enfática por excelencia, que corresponde plenamente a la pomposidad barroca, sin olvidarnos, además, de que *honor*, en latín, para algunos significa 'hinchazón'. Tal vez por ello Unamuno la rechazó una vez, diciéndonos: "No me habléis de honor, que soy un hombre honrado". De ahí que, quizá como contrapartida de la ampulosidad que implica el término, en el teatro de García Lorca la honra suele adquirir un decidido sesgo íntimo, femenino —son las mujeres quienes la definen y defienden—, convirtiéndola en honestidad, en limpieza que no puede mancharse.

De tal manera, la honra que aparece en sus tragedias como barrera infranqueable para sus personajes, adquiere un sentido acendrado, porque la honestidad mantiene el vínculo (*philia*), el nexo entre los próximos, que al cortarse con el engaño o con el crimen, origina la situación trágica preconizada por Aristóteles. Debido a ello, la tragedia lorquiana, de índole arcaica, es, ante todo, *conflicto entre parientes*, cumpliéndose así, plenamente, la exigencia aristotélica respectiva a la *philia*. Basta con recordar, a este respecto, la preocupación obsesiva de que hacen gala sus personajes, para diferenciar y conocer la condición propia y ancestral de cada familia, características que acaban convirtiéndolas en bandos, llevados a una pugna inconciliable, tal como ocurre en *Bodas de sangre*. Y es que, para Lorca, las familias son *linajes* que mantienen indefectiblemente rasgos fijos, en los que su buena o mala índole se transmite de padres a hijos, según supone el pensamiento arcaico.

Precisamente en *Bodas de sangre* se manifiesta con rigor la dualidad expuesta respecto a los mitos de ligazón, constituida por el nudo y el corte. García Lorca inicia su conocida trilogía con el tema del *enlace*, que en este caso es el matrimonial. Mito de enlace que viene con su rito —un "rito de paso", como los llamó Van Gennep—: el casamiento que representa la transición de un estado a otro, con sus obligaciones o ataduras. Nunca en tragedia alguna de nuestra lengua se estableció de modo más rotundo la oposición del nudo y el corte que lo anula, llevados al extremo de enlace y desenlace simultáneos, ocasionado éste por los cuchillos homicidas.

Aun cuando bien sabemos que la idea de este conflicto se desató en García Lorca con motivo de un hecho real sucedido en Níjar (Almería), el tema del

cuchillo y la navaja está presente en sus obras con mucha antelación, hasta el punto de hallarse configurado plenamente en el *Diálogo del amargo*, incluido en su *Poema del cante jondo* (1921). Sin embargo, en *Bodas de sangre*, la oposición de nudo y corte se constituye por medio de contrarios... que son semejantes: el hilo y el filo. El hilo aludido es el de la vida, vida que es madeja, a la que se dirige el coro de muchachas, muertos los dos hombres, en espera de una respuesta que no llega, porque la vida es enigma. De ahí la consulta oracular, pues el hilo de la madeja y de la vida se hace uno con el del destino. Y éste, como enigma, es a la par encadenamiento y corte, pues en la cadena de hechos de esta obra el destino se anuncia como un corte, desde "el hijo de la vecina con los dos brazos cortados", del primer acto, hasta la escena postrera en la que

*el hilo tropieza  
con el pedernal.*

¿Y para qué insistir sobre el motivo del cuchillo y la navaja constantemente reiterado, con que la madre inicia y concluye la obra? Todo esto, a la luz de cuanto acabo de exponer, parece ya obvio. Aun cuando no lo es que García Lorca reúna en un solo término, ambigua o enigmáticamente, el tema de la muerte con el del hilo y el filo, al decirle la Novia a Leonardo, en su último diálogo:

*Que si matarte pudiera  
te pondría una mortaja  
con los filos de violeta.*

Porque al filo de la muerte de Leonardo, que se acuchilla con su rival, la mortaja temida y anunciada recoge en un solo vocablo el hilo de la vida y el filo mortal, como si el enigma de la muerte se hiciera al fin uno con el de la vida.

En todas las tragedias de García Lorca, junto a la preocupación por los linajes, se manifiesta la *imposibilidad de generarlos*. Con ello adquieren el carácter patético antes expuesto, en el que la pasividad ocasionada por la atadura, propia del *pathos*, las convierte en *tragedias de lo no consumado*. De tal manera, en la primera de ellas, *Bodas de sangre*, no se consuma el matrimonio; en la siguiente —*Yerma*— no se consuma el nacimiento, y en la postrera —*Bernarda Alba*—, el noviazgo se corta con la muerte. Si antes sostuve que la tragedia, más que forma cerrada es forma que se cierra con opresión y angustia, García Lorca convierte esa forma cerrada en *formas de encierro*, acentuándolas gradualmente desde *Bodas a Bernarda Alba*. Por ello, las dos últimas, *Yerma* y *Bernarda Alba*, son obras de la asfixia en las que el hilo de la vida no se corta, como en *Bodas de sangre*, sino que acaba convirtiéndose en un nudo que paraliza y produce la muerte. Son pues, plenamente, *tragedias patéticas*, a las que no cabe pedirles acción alguna, en el sentido convencional, porque con ella negarían su propia condición.

El "nudo" de *Yerma* consiste en no poder cumplir la obligación de perpetuar su linaje. Tal como en la tragedia antigua —pienso en *Edipo rey*—, esta obra supone que no hay nada más temible que la esterilidad. Por ello no cabe sino eliminar al culpable, después de haber consultado el oráculo, aquí una vieja curandera. *Yerma* da por sentado que el estéril es Juan, su esposo, hecho que todo el mundo acepta, aunque ignoro por qué. De ahí que el nudo en que ella se convierte al pensar de ese modo, acaba transformándola en un dogal que asfixiará al marido. Sin embargo, cuando culmina la obra con la muerte de éste, *Yerma* pronuncia su conocida frase significativa, que a mi modo de ver es plenamente ambigua, pues corresponde por entero al carácter de esfinge que asfixia, adoptado por *Yerma* al final del drama: "... ¡he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!", exclama.

Si leemos la frase desde el punto de vista del honor sin mancha —recordemos que en *Yerma* el coro principal lo forman lavanderas—, convertiremos la limpieza de la honestidad en la barrera que no puede sobrepasar *Yerma*, y el hijo que ha matado imaginariamente pertenece por siempre a su marido, puesto que no desea tener hijos con nadie. De tal manera, cuando estrangula a su marido, nació, supuestamente, un hijo que ha matado. Sin embargo, pudiera suceder que sus palabras impliquen algo muy distinto: "He matado a mi hijo" cabe entenderlo como que a su marido lo sentía cual si fuera su hijo, matándolo porque con él está impedida de tener descendencia. No voy a detenerme sobre las consecuencias de esta lectura, que altera por completo el sentido habitual de la obra, y nos remite, decididamente, a la tragedia antigua, al conflicto que, en vez de *Yerma*, parece de *Yocasta*. Una vez más Lorca concluye la tragedia dejándola en la ambigüedad correspondiente al enigma, que asfixia no sólo al personaje, sino al espectador.

Por último, *La casa de Bernarda Alba* —póstumamente estrenada en Buenos Aires, con la primera de mis obras, por la muy grande Margarita Xirgu—, es, desde luego, la más lograda de las tres, como reconocía el propio García Lorca, pues en ella culminan varios de los aspectos trágicos aquí considerados. Uno de ellos consiste en la generalización del rito, que la convierte en una grave tragedia coral, de muerte a muerte, de padre a hija. Así, el rito fúnebre, que abre la tragedia y la enlutece, se hace, a su vez, presagio de la muerte siguiente, asociándose el funeral —*funus*, latín— con la cuerda —*funis*— en la que acabará colgándose Adela.

De tal manera, en esta obra remata García Lorca su representación de los tres "ritos de paso" principales que afectan la vida del hombre: el matrimonio —en *Bodas de sangre*—, el nacimiento —en *Yerma*— y la muerte —en *Bernarda Alba*—, con la boda, la romería y el réquiem respectivos. Pero en *Bernarda Alba*, llevándose al extremo estas posibilidades, se muestra el hundimiento de una casa, en el sentido de un linaje completo que no se perpetúa, falto de hombre. Así se logra plenamente la totalidad trágica en esta obra de encierro, de negrura y luto, en la que la economía de la tragedia, su ruda elementalidad, exige suprimir los aditamentos digresivos, las arias poéticas que García Lorca

prodigó en sus obras anteriores, y que si mueven al aplauso, detienen el paso de lo inexorable. *Tragedia en que la atadura se personifica* —como ocurre en *Yerma*—, para adquirir así el carácter de Bernarda Alba: “¡Esto tiene no *ataros* más cortas!”, les grita a sus hijas. “...cinco *cadena*s para vosotras y esta casa levantada por mi padre”. De esta atadura tan solo se libera Adela, atándose a su vez de un nudo corredizo, para emprender el vuelo de la muerte. Así quedará al fin: colgada en el aire, porque perdió pie, sujeta en el lazo que le tendieron, engañándola, Martirio y Bernarda, con palabras ambiguas que anuncian falsamente la muerte de Pepe el Romano. De nuevo el enigma corona y concluye esta obra postrera de la trilogía.

El nudo mortal que estranguló a Adela cierra por siempre y para todos la casa de Bernarda Alba. Casa sin casadas, será al fin la losa que sepulte a los vivos con sus muertos. De ella no puede salir nadie ni nada, incluida, desde luego, la verdad de cuanto sucedió bajo su techo. Han de callar todas. Bernarda lo impone: “¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!”, son sus palabras últimas. *El nudo es mordaza*. Su hija ha muerto virgen... Bernarda lo exige con su palmario temor a la opinión de los demás y al “qué dirán”, tan españoles, que García Lorca pone con frecuencia en boca de sus personajes. Sin embargo, ha de entenderse que semejante miedo significa la aversión a las transgresiones, que convierten a los demás en jueces implacables, en vigilantes de cuantas infracciones haya, para mantenimiento del orden existente, en el que la honra juega un papel decisivo.

Pero la casa de Bernarda ya no es alba. El nuevo luto que causó Adela significa rigurosamente el ‘corte’ o ‘ruptura’ de un linaje, quebrantándolo, según el sentido específico del término ‘luto’ y de su raíz *leug-*, que indican el dolor ‘desgarrado’, propio de las manifestaciones violentas de duelo que aún subsisten en todo el Mediterráneo. Como en el *Agamenón* de Esquilo, asistimos a la destrucción de una casa, desplomada por las acciones poco edificantes de quienes la componen. De tal manera, la casa y la familia constituyen una sola entidad, como el hilo y el filo en *Bodas de sangre*, y el marido identificado con su hijo en el delirio final de *Yerma*.

Con todo cuanto acabo de exponer, estimo haber establecido que un mito de ligazón, y el corte o disolución de ésta, configuran el oculto sentido que entraña la tragedia, así en la *Poética* como en las obras capitales de García Lorca. Supuso un antiguo, glosándolo después cierto poeta reciente, que “sólo se sabe lo que se sabe hacer”. Añadiré que en el terreno del arte, el saber qué hacemos constituye un ingrediente inalienable del propio quehacer. De tal modo, cuanto aquí llevo tratado, pertenece a mi obligación de dramaturgo: la de indagar con rigor qué hago cuando lo hago. Al fin y al cabo, debo de tener presente que el hacer en el teatro siempre ha de dar lucidez sobre la acción.

A Federico García Lorca, el hecho de arrojar luz sobre su oscuro mundo ancestral, del que tanto sabía, hubo de costarle la vida. Por ello nadie como él

se merece, para elegía precisa de su aciago destino, la pesadumbre con que cantó Manrique:

*aquella prosperidad  
que en tan alto fue subida  
y ensalzada  
¿qué fue sino claridad  
que cuando más encendida  
fue amatada?*

Triste sino el de España: ése de dar la muerte o apagar en silencio a quienes más la alumbran y declaran.

#### NOTA

1. Figura en este libro: *De la tragedia: un mito de enlace y desenlace.*



## Margarita Xirgu en el destierro

Durante el año de 1988 se celebró profusamente el centenario del nacimiento de Margarita Xirgu. No deseo pronunciarme aquí sobre la manipulación a que, en algunos casos, fueron sometidos la obra, el recuerdo e incluso los despojos mortales de la insigne actriz, por quienes, con decidida vocación rapaz, pretendieron obtener a toda costa fácil figuración. Habiéndola tratado asiduamente durante sus años de destierro en Chile, no me es difícil suponer cuál hubiera sido su reacción terminante frente a ese mundillo oficioso y sin oficio, que si prodiga honras han de ser siempre fúnebres. El presente año, 1989, en el que algunos cumplimos el cincuentenario de nuestro destierro —dado que España, a diferencia de otros países occidentales, no llevó a cabo ninguna política coherente para el rescate de sus autores o pensadores dispersos sobre el haz de la tierra—, este año del 89 puede brindarnos la ocasión propicia para estimar la muy considerable acción que emprendió en el exilio la actriz más destacada de su tiempo.

En diversos trabajos he consignado cómo, desde los albores del idioma, se nombró el destierro entre los españoles, forjándose así uno de los vocablos más significativos de nuestra lengua. Incluso, en cuanto al teatro concierne, dos de los dramaturgos mayores de los Siglos de Oro, Lope de Vega y Tirso de Molina, sufrieron el exilio en carne propia, cada cual a su modo y por razones diferentes. Lope aludió al suyo en *La Arcadia*, describiéndolo en términos si bien poco felices, sobradamente explícitos:

*¡Ay destierros injustos,  
que en la mañana hermosa de mis años  
anochecéis mis gustos!  
Mas puede ser que viva en los extraños,  
que lo que desestima  
la tierra propia, la extranjera estima.*

Mientras que Tirso —tras de haber padecido el alejamiento forzoso de Madrid y la prohibición de producir más comedias— en su obra *La ventura con el nombre*, obligadamente escrita para su capote, inventa un personaje que lleva su propio seudónimo, para denunciar, por medio de ese doble, la acción enmudecedora de la censura y el destierro:

*Yo escucho y callo,  
pero algún día hablaré  
en dejando la tribuna,  
que a fe que tengo  
más de una trabadura.*

De tal manera, en ambos autores parece actualizarse la concepción que los antiguos griegos tuvieron del exilio, pues los versos de Lope revierten el sentido de aquel en que Homero (*Iliada*, IX, 648), refiriéndose a la pena de Aquiles, lo estima

*... como un desterrado al que nadie honra.*

Por su lado la réplica de Tirso pareciera evocar una escena de *Las Fenicias* (387 y ss.), de Eurípides, en la que Yocasta inquiera de Polínices, injustamente expulsado de la ciudad de Tebas, qué supone el destierro:

YOCASTA: *Ante todo deseo preguntarte: quedar privado de la patria ¿es un gran mal?*

POLÍNICES: *Enorme. Y la palabra parece muy débil ante la situación.*

YOCASTA: *¿Qué quieres decir? ¿Qué hay de execrable en el destierro?*

POLÍNICES: *La mayor pena consiste en no poder hablar abiertamente.*

De modo que, para los griegos, el hombre deja de ser el que es en cuanto pierde la libertad de palabra —la *parresía*—, con la que puede manifestarse plenamente, a tal extremo que semejante carencia se convierte en la peor privación ocasionada por el destierro. Y si este menoscabo afecta gravemente a la generalidad de los mortales, ni que decir tiene cuanto mayor es el daño causado a quienes viven de la palabra escrita o proferida, tanto si son autores como actores.

Quizá por ello, Margarita Xirgu nos recordaba con frecuencia en Chile que “los griegos inventaron el castigo más riguroso para el hombre: su destierro”. Peor aun que la muerte, conveníamos, pues equivale a morir en vida todos los días. Al fin y al cabo, la muerte es una conclusión, en tanto que el destierro es una mala muerte que puede acompañarnos toda la vida.

Tal fue la pena que experimentó en sus días Margarita Xirgu, ya que fue sentenciada por el Tribunal de Responsabilidades Políticas de España (julio de 1941), “a la pérdida total de sus bienes y a la inhabilitación de toda clase de cargos, así como al extrañamiento a perpetuidad”. Irónica condena pareció ser ésta, no sólo por de quienes vino —aquellos que prohibieron cualquier política que no fuese la propia—, sino por quien la sufrió, ya que, de tal manera, el régimen de entonces persiguió con saña y hasta la eternidad —tal como le caracterizó siempre— a la representante más genuina de nuestra escena, probablemente la de mayor acción artística y humana que haya existido en toda la entereza de nuestro teatro.

Sin embargo, podemos preguntarnos a qué bienes y cargos y aun a qué extrañamiento se refirió dicha sentencia. Porque si Margarita Xirgu fue condenada “a la pérdida total de sus bienes”, ¿no los derramó luego, a manos llenas y hasta el fin de sus días, por América entera? ¿Es que, para una actriz de su índole, había otro bien más significativo que la palabra viva de su pueblo, surgida por obra y gracia de quienes llaman, con razón, sus autores? Además, ¿a qué inhabilitación fue condenada y para qué clase de cargos? Porque, acaso ¿los cargos no suelen ser cargas que agobian a quienes viven en el riesgo

constante de la imaginación? ¿No es el mundo oficial y de oficinas la tumba del oficio y su aventura? Aún más, en cuanto atañe al referido "extrañamiento a perpetuidad", cabe tener presente que en la capacidad de extrañamiento se funda el hacer del artista o del pensador, condenándose éstos, por propia voluntad, a evitar la rutina, para franquear rutas desconocidas en el arte o la idea. Así que la sentencia mencionada, examinándola punto por punto y en todos sus extremos, condenó a que la Xirgu fuese, realmente, la que era: una artista impecable, que hizo del destierro y del extrañamiento que comporta el modo debido de acrecentar la extrañeza consubstancial en los creadores.

Contra la opinión establecida, estimo que el actor no es el que actúa. Como muy bien sabemos, su acción es vicaria, sucedánea, pues ha de "hacer las veces" de Hamlet o de Medea para "hacer como" si matara o perturbase al prójimo, de acuerdo con las características del campo en que figura: el de la *mimesis*. De tal manera, su pretendida acción se debe, realmente, a las condiciones ficticias de la representación, puesto que en el teatro quien actúa "de hecho" es el personaje, y no el actor. Por ello, los celos se asignan a Otelo, a Edipo le corresponde la ceguera, el heroísmo puede cifrarse en Antígona y Harpagon es un modelo acreditado de avaricia, independientemente de quienes los encarnen, llevándolos a escena. En ese acuerdo, *el actor no es el que actúa*, sino que, pensándolo en rigor, *es el que actualiza*, pues la supuesta "acción" que le atribuyen, así como la "actuación" correspondiente, son siempre *re-presentativas*, para subordinarlas, en sentido estricto, a determinada *actualización*. ¿De qué? Pues, desde luego, de un texto o de una pauta dramática, previamente dispuestos, latentes o en potencia, prestos a convertirse en acto o en patencia, mediante cierta "lectura" que, como la palabra indica, lleva consigo determinada *e-lección* entre las muchas posibilidades implícitas en la obra. Debido a ello, la música y el teatro, como artes potenciales y temporales, culminan cuando logran *esa plenitud de lo efímero en que consiste la interpretación*. Y si "la acción y la vida" caracterizan al personaje en la tragedia —según Aristóteles—, la *actualización* y la *mimesis* definen al actor.

A este respecto, el actor, como actualizador de la obra que es, adquiere la condición de un ser mediato —el intérprete—, convirtiéndose en un intermediario forzoso, situado "entre" el texto y el público. Aunque ha de tenerse en cuenta que el hecho de hallarse "entre" lo que sea supone haber "entrado" previamente en ello, para pasar de "la interioridad" a "la intimidad", según los grados de intensificación que el término permite, obligándose así el actor a integrarse en el personaje, haciéndose temporalmente "uno" con él. Pero, por otro lado, el hecho de actualizar la obra dramática confiere al actor la condición *re-presentativa* que habitualmente se le atribuye, con la que "se hace presente" en escena, entendiéndose el giro en su doble sentido de "aparecer en persona" —ya sea como Macbeth o Segismundo o quien corresponda—, para darle, además, al personaje, la actualidad o presencia que requiera, "ha-

ciéndolo presente" según la idea debida. Que el pensamiento lleve consigo determinada manera de "presentar" estimo que no ofrece duda, puesto que aquello que *tenemos presente* en nuestra reflexión debe *hacerse presente* a los demás, re-presentándolo, tal como aquí efectúo y como lo hace también el actor cuando actualiza al personaje.

En concordancia con cuanto llevo expuesto, haré presente a Margarita Xirgu como actriz, en su destierro en tierras de Chile, para estimar varios aspectos escasamente conocidos de su persona y obra.

Denominamos "actual" a cuanto posee determinada posibilidad actuante, por ello, entre los considerables atributos artísticos que tuvo Margarita Xirgu, debe reconocerse en ella un don que la caracterizó siempre y del que hizo, además, copiosa donación: me refiero a su extremada capacidad actualizadora, que rebasó con creces aquella que acabo de atribuir a los actores. Porque no sólo actualizó a los clásicos, renovándolos, sino que puso siempre su iniciativa al servicio de quienes carecían de un cauce propicio para ver en escena sus obras, bien porque se encontraban injustamente preteridos como dramaturgos —los casos de Valle-Inclán y Unamuno fueron realmente patéticos— o porque tales obras eran sólo el brote inicial de un teatro que había de ser frondoso con el tiempo, gracias, en gran medida, a la acción desinteresada de la Xirgu. De ahí que su actuación de actriz la convirtió en mujer de acción, puesto que al dar actualidad a diferentes escritores de su tiempo se hizo actuante en el mundo.

Sin duda que sus intereses no coincidieron nunca con los bancarios. Y si la primera palabra que acude a las mientes, refiriéndose a ella, es, precisamente, la del "desinterés", éste se ocasionó en una paradoja, porque no he conocido a nadie que se interesara tanto por el otro, en el sentido real del *inter-essere*, de compartir su interioridad. Tal vez contribuyó a ello su origen humilde —que siempre tuvo a gala—, haciéndola solidaria de las dificultades ajenas, así como su condición femeninamente sensible al otro, aunque quizá esa aptitud la debió a su extremada vocación de actriz, que la llevaba tanto a compenetrarse del personaje ficticio como a imaginar a quien tenía delante. Por ello me extrañó que ya fallecida, algunos la tildaran, denigrándola, de cierto trato adusto con quienes colaboraba.

Mi experiencia es muy otra. Cuando puso en escena mi primera obra extensa, *El embustero en su enredo*, al efectuar los ensayos en el antiguo Centre Catalá de Santiago de Chile, indefectiblemente me preguntaba si estaba bien resuelta determinada situación o si algún personaje era el que debía ser. Su modestia era plena, tan absoluta que contrastaba decididamente con la actitud de algún director que haciéndose cargo de otra obra mía, tan sólo deseaba que el autor brillara por su ausencia o, si fuera posible, permaneciese para siempre bajo la losa fría... Recuerdo que en aquellas ocasiones —eran mis veinte años— solía decirle: "Tú sabes infinitamente más que yo de teatro y eres la que decide". "No —replicaba Margarita—, tú eres el autor y conoces

muy bien qué pretendiste hacer en este punto". Después, por cierto, al resolver la situación como tan bien sabía, la escena resultaba sorprendente y el primer sorprendido era el autor.

Desinterés, he dicho, aunque a este perfil precipitado de la actriz conviene añadirle otro rasgo que la caracterizó, del que actualmente se hace escaso caudal y aun caso omiso: aludo a la generosidad.

Sabido es que hace unos años estuvo vigente en la teoría histórica el método de las generaciones, consistente en agrupar a los creadores, especialmente en las artes, según la fecha de su nacimiento. Puesto que esa fecha no se elige, supuse que era mejor adoptar como punto de partida, para establecer dichos conjuntos humanos, *la fecha de producción*, que es voluntaria e intencional, y en la que los autores o creadores empiezan a manifestarse "definitivamente" como tales. De esta manera restablecía la idea antigua, según la cual aquello que hago me hace —si escribo dramas me hago dramaturgo—, porque así quedo reconocido por mi sociedad según lo que hago, y además intervengo en ella "desde" mi obra hecha. Sin embargo, el drama de los dramaturgos actuales consiste en que nuestra obra difícilmente encuentra intérprete alguno, por lo que, en cierto modo —que no puede ser más cierto—, aunque hago dramas ignoro si soy dramaturgo. También lo ignoran mi sociedad y mi tiempo, y así sucesivamente...

Desde luego que si una obra no encuentra intérprete, o lo consigue excepcionalmente, es punto menos que imposible el tenerlo en cuenta previa para escribirle determinada pieza. Esto no significa, en modo alguno, que hayamos de subordinar el trabajo imaginario a las limitaciones de un actor o de una compañía, sino que implica, más bien, la posibilidad de que la obra exista en función de un punto de partida del que disponemos de antemano. Ese privilegio que en Francia tuvieron Giraudoux y Claudel —con los excepcionales intérpretes de sus obras que fueron, respectivamente, Louis Jouvet y Jean Louis Barrault—, en España pudieron disfrutarlo García Lorca y Alberti, gracias, en gran medida, al extremado desprendimiento de Margarita Xirgu. Después, en el destierro, en donde las dificultades eran considerablemente mayores, una obra incipiente como lo fue la mía en los años cuarenta, también pudo dar fe de esa virtud de la actriz. De ahí que la generosidad de la Xirgu fuese realmente generadora, en concordancia con la teoría de las generaciones aquí propuesta, que tiene en cuenta la generación de las obras y no a los que fueron pasivamente generados en determinada fecha.

De tal manera, Margarita Xirgu no fue sólo actriz de obras, sino que lo fue de autores. Aún más, aunque parezca excesivo, fue "autora" de autores y, sobre todo, de autores vivos, dándoles autoría y haciéndolos surgir del limbo oscuro en que los mantuvieron sus coetáneos, diferenciándose así de quienes recurrían a la obra acreditada, para operar sobre seguro y obtener fácilmente el éxito buscado. (Aunque el éxito no sea otra cosa que *ex-ire* o "ir fuera de sí", con un rasgo que es propio de cierta demencia...). La Xirgu se caracterizó por correr el albur constantemente, a plena conciencia del riesgo y a conciencia

también de que en las artes sin aventura no hay ventura. De ahí que, al encontrar un autor que le importara, podía darse por seguro que llevaría sus obras a escena, sin reparar en los obstáculos que hubiera, fuesen de la índole que fueren. Porque sabía muy bien que a los llamados "clásicos" *hay que hacerlos en vida*, sin esperar a que el tiempo nos diga que mereció la pena concederles la debida ocasión.

No obstante, si esto se hace posible efectuarlo en la tierra de origen, puesto que sus autores son sus representantes más genuinos, en vez de ello, España mostró en aquel entonces, con sus atrocidades y destierros, que fue incapaz de "hacer suyo" aquello que era suyo: la obra de sus hijos. Al fin y al cabo, para que una obra logre tener plena vigencia, ha de contar con un país a su espalda que la afiance y la ampare, y aun, si es posible, que ese país sea el propio.

Quienes hicimos nuestra labor en el destierro nunca tuvimos esa fortuna. Tampoco requerimos nunca nada de nadie. El destierro nos enseñó a ser austeros, por si no lo habíamos sido suficientemente antes, en nuestra tierra. Por ello, el que Margarita Xirgu diera todo su aliento a los autores exiliados, pese a las muchas incomprendiones y aun persecuciones que sufrió, es digno de nuestra rendida gratitud, pues vino así a desempeñar el más grande y decisivo papel de su caudal carrera dramática: el de ofrecer a los autores españoles libres el destino que su país les negaba.

Según pensó el trágico griego, el desterrado es el que se queda sin la palabra, porque ésta es tan inherente al hombre que en ella se sitúa la identidad más absoluta de quien la profiere. Tanto es así que el dar palabra de algo significa ofrecerla como prenda segura en un convenio que compromete por entero a la persona. De manera que si la palabra implica determinada indirección —*parabolé* supone una entidad ambigua, hecha de signo con significado—, pese a ello se convierte en la garantía más absoluta del que la ofrece.

Ni que decir tiene que la palabra, en su sentido activo, constituye un aspecto primordial en el oficio del actor. Porque figura en el drama con todo su poder dinámico, al desplegar en éste todas las posibilidades del *lógos*, ya sea dividiéndolo en diálogos, según los pareceres diferentes de los personajes, o bien llevándolo de un extremo a otro del pensamiento, para desarrollarlo en toda su extensión, así como el diámetro es el trazo de longitud mayor dentro de un círculo. A mi modo de ver, debido a estas posibilidades, *el genuino instrumento del drama es el diálogo*. Tanto es así que al dramaturgo le incumbe, principalmente, obtener todo el partido que cabe de las condiciones dialógicas, dialécticas y dialogales, correspondientes a cada situación.

Sin duda que la actualización de un texto dramático, en la que me baso, requiere hacer surgir la palabra de viva voz, ante determinado público. Pero implica además, en la tragedia, la actualización de un acto transgresivo y de quienes lo cometieron, que trae consigo el castigo y la muerte como conse-

cuencia. De modo que la llamada "acción dramática" tiene muy poca relación con la movilidad externa de los personajes o con la celeridad de las escenas, ya que se debe, sobre todo, a la relación dinámica que cabe formular entre los actos y sus consecuencias. Debido a esto, *el auténtico acto dramático es, siempre, acto con consecuencias*. Y como la palabra dramática es acto y ocasiona las acciones de los personajes, es también y siempre palabra con consecuencias.

En cuanto concierne a la palabra que profiere en escena, y además en los actos que ejecuta como personaje, el actor manifiesta su doble sentido. El término que lo designa en griego es el de *hypokrités*, "el simulador", es decir el hipócrita o "separado debajo": aquel que "soporta" al personaje, con su máscara incluida. Esta designación denuncia al ser dual, que simula ser otro para ser el que es —un actor—, disimulándose bajo la apariencia de ser otro, convirtiéndose así en "una aparición". Dicha duplicidad ocasionó la consabida desconfianza hacia los actores, de la que ya dieron muestra los textos antiguos. Sin embargo, en Homero, *hypokrinomai* significa 'hacer surgir una respuesta del fondo de uno mismo'; de donde, en jonio, el vocablo adquirió la acepción de 'responder' y en ático la de 'interpretar una obra dramática', según Chantraine. Así que este campo semántico del actor indica, con relación a la palabra, que es *el que responde*, de acuerdo con las posibilidades del *lógos* dividido en diálogo; aunque, además, en cuanto personaje, es *el que debe responder* de sus palabras y actos, entendiéndolos como palabras y actos con consecuencias. De modo que el actor —pese a su condición de hipócrita o simulador, en la que acaba disimulándose— pone en pie al personaje como *un ser responsable*, tanto si da la respuesta adecuada a quien se le enfrenta como si asume las consecuencias de su conducta, "respondiendo" por ella. Así que *el arte de replicar y argüir*, que intenta *poner en claro* determinado asunto mediante *la argumentación*, es parte de un proceso aclaratorio, propio de la palabra dramática, y no puede confundirse con la necesidad moral de *responder* de nuestros actos, aunque ambos motivos figuren en la estructura correspondiente a la palabra surgida en el diálogo y a la actualización de un conflicto de conductas.

En ese sentido, el latín *spondeo* significa 'ser garante en justicia'; esto explica que los esponsales supusieron originalmente la garantía, establecida ante el juez, de entregar a la hija en matrimonio, así como, en otro orden de cosas, llamamos re-sponso a la oración por la supuesta salvación del alma de un difunto. De ahí que una obra como *El burlador de Sevilla* forje la imagen de un irre-sponsable —Don Juan— que desdeña cumplir su compromiso matrimonial. Respecto a este problema, aunque con un sesgo diferente, *La casa de Bernarda Alba* es en su integridad un responso por el padre fallecido, burlándose Adela del compromiso familiar, al romper los esponsales de su hermana Angustias con Pepe el Romano, a la manera de un Don Juan.

Peró ateniéndome a la evocación de Margarita Xirgu aquí emprendida, cabe reconocer que en este campo de la palabra dada y de la condición responsable que le pertenece, debe de situarse a esta actriz ejemplar, para considerarla no sólo según su condición profesional de intérprete, sino, sobre

todo, como la excepcional persona que fue, puesto que su actitud rigurosa y sin concesiones de ninguna especie la convirtió en una de las figuras más "representativas" de nuestro destierro. Porque no sólo la recordamos como una gran actriz de la palabra textual, sino que fue, en el sentido más absoluto del dicho, *una mujer de palabra*, que cumplió con creces cuanto ofreció hacer en el campo de su arte. Así lo reconoció, en gran suma, la mayoría de los autores que estrenó, a la que adjunto mi testimonio.

Recuerdo, a este propósito, la primera lectura que le hice de una obra mía. Arturo Soria, uno de los fundadores de la FUE, entonces desterrado en Chile, entre sus muchas e inauditas invenciones creó, a principios de los años 40, la Editorial Cruz del Sur. En ella publicamos autores como Américo Castro, Pedro Salinas y Jorge Guillén, entre los españoles exiliados, con las obras de Neruda, Vicente Huidobro, González Vera y Manuel Rojas, además de otros excelentes escritores chilenos y americanos. José Ferrater Mora tuvo a su cargo dos colecciones filosóficas, correspondiéndome, entre otras publicaciones, la dirección de un par de colecciones, destinadas, respectivamente, a varios poetas poco conocidos de los Siglos de Oro españoles —alguno de ellos aparecido por primera vez desde su tiempo— y a la literatura de nuestros místicos. Cabe afirmar que, en ese entonces, la más genuina política cultural de España la efectuamos los desterrados.

Arturo Soria le propuso a Margarita Xirgu que conociera cierta obra dramática de un autor español joven, del que le dio algunas publicaciones, recientemente aparecidas. Margarita se mostró reticente, diciéndole sentirse abrumada con tantos jóvenes "genios" que la asediaban sin tregua con obras ilegibles. Sin embargo, ante las reiteradas seguridades que le ofreció Soria, accedió a que se efectuara la lectura, pero con una condición: que si la obra no le gustaba, a una señal suya, convenida entre ambos, la lectura se suspendería, para hablar de las temperies o de otros temas de actualidad. Desde luego que el autor aludido llevaba —como lleva— mi nombre, a la vez que ignoraba por completo tales condiciones, como las ignoré hasta que Arturo Soria me las reveló con ironía, hace unos años en Madrid.

Margarita Xirgu se estableció en Chile por motivos de salud. Al principio vivió en una *chacra* —nombre indígena de una pequeña propiedad rural— situada en Buin, localidad cercana a Santiago, en la que ejerció de "agricultora", movida, sobre todo, por la hermosura del campo chileno, al que aplicaba principios rigurosamente antieconómicos. A tal punto que un día le dijo a un campesino que le cuidaba y cultivaba la tierra, en vista de que llevaba una hoz en la mano: "¿Qué vas a hacer? ¿Quieres segar ese trigo? ¿Vas a cortar esa maravilla de la naturaleza, ese milagro de Dios? No lo hagas. Déjalo como está".

Después, al contraer matrimonio con Miguel Ortín, en 1941, se trasladó a Santiago. Residieron en la calle de Renato Sánchez (Barrio El Golf, Las Condes), en donde tuvo lugar dicha lectura. Asistieron a ella Domènec Guansé, José Ferrater Mora, Arturo Soria, Santiago Ontañón y otros amigos. Re-

cuerdo que al terminar el primer acto, Margarita, que había permanecido inmutable, me dijo, perentoria, que continuara la lectura. La situación se repitió al final de cada uno de los actos restantes, llevándome sin un respiro, sin tolerar interrupción alguna, hasta la conclusión de la obra. Después se levantó de su asiento, completamente ensimismada, y dijo para sí, como en un aparte: "¡Qué personaje!" Por último, ante la sorpresa de todos, añadió: "Te la estrenaré enseguida". Eso hizo. Tres meses después, el jueves 11 de mayo de 1944, subió a escena la primera versión de mi farsa en cuatro actos, *El embustero en su enredo*, en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, a continuación de *Mariana Pineda*, la heroína republicana. ¿Qué más cabe decir?

Desde entonces y hasta el fin de sus días mantuvimos una asidua colaboración entre nosotros, pues aunque Margarita se desplazó con frecuencia por distintos países de América, para llevar a ellos las obras de García Lorca, Alberti y Casona, junto a mi obra citada y alguna más que le escribí después, adoptó a Santiago como residencia fija, convirtiéndolo en el punto de partida desde donde emprendió sus giras hacia el mundo abierto. Dicha colaboración se inició con el estreno de mi obra, pues, como consta en el programa, la Compañía Dramática de Margarita Xirgu y la Editorial Cruz del Sur tuvieron el propósito de publicar una colección de obras dramáticas que estrenaría la Compañía, cuyos textos —reunidos con la denominación de *Retablo de Maravillas*, bajo mi dirección literaria—, se entregarían a los espectadores con su respectiva entrada. Además le preparé varios programas, con extractos y comentarios de piezas clásicas y actuales, para transmitirlos por la Radio Nacional de Agricultura, en los que trabajamos juntos varios meses.

Nuestra tertulia invariable, a la que acudían diversos amigos, la efectuábamos en casa de Margarita y Miguel Ortún, los domingos por la tarde, independientemente de las reuniones que requerían nuestras actividades. Aún se me hace patente el sobrecogimiento que experimentó Margarita al recibir el texto de *La casa de Bernarda Alba*, a principios de 1945. De inmediato empezó a preparar el estreno, como le era habitual. Pero pasados unos días, después de haber estudiado el texto y sabérselo a ciegas, me llamó, diciéndome: "Te llevo a Buenos Aires con Federico. Tú eres mi último hijo". La fuerza emocional de esa muy grande y admirable mujer corría parejas con su rigor extremado, pues cumplió una vez más la palabra ofrecida y estrenó mi nueva versión de *El embustero en su enredo*, a continuación de *La casa de Bernarda Alba*, en el Teatro Avenida de la capital argentina, el 8 de junio de 1945.

Aludo a "mi nueva versión" de *El embustero* porque el último acto de la obra, tal como se representó en Chile, sucedía en la conciencia del personaje, en una especie de "teatro quieto", que posiblemente anticipaba el que iba a estar en boga durante la década siguiente. Al verlo en escena, me pareció que rompía la unidad de la obra y decidí escribir un acto distinto, desarrollándolo en el mundo real, tal como el resto de la pieza. Téngase en cuenta que mi obra iba a Buenos Aires y la atención de Margarita estaba concentrada en la tragedia de García Lorca. No obstante esto, y sin arredrarse ante la nueva

dificultad que le suponía preparar un acto distinto, Margarita me dijo a su manera: "Tú eres el autor. Haz lo que te parezca. El cuarto acto se representará como te guste". No se habló más, y así se hizo. Después, la crítica bonaerense estimó que era el mejor, porque la obra acrecentaba su interés hacia el final.

Estos gestos que traigo a la memoria, característicos de aquella grande actriz, no revelan tan sólo la magnitud de su desprendimiento, sino que dan fe de su mucho respeto por las obras, con el debido a los autores. No hay duda de que la profesionalidad más absoluta, significada por el rigor en el decir y en el hacer, aparecieron definitivamente en la escena española con aquella extraordinaria Compañía. A veces, Margarita ironizaba sobre los vicios usuales entonces en otros conjuntos dramáticos, diciéndome graciosamente: "En tus obras no caben las morcillas". "Es que son partituras, le replicaba. En ellas, como en la música, todo está medido. Acuérdate de Fray Luis: *No hablo desatadamente y sin orden, (...) pongo en las palabras concierto, y las escojo y les doy su lugar. Elige las (palabras) que convienen y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone...*" "Tus obras son lo que deben ser, me respondía. En el teatro todo ha de ser necesario". Por ello, al proponerle la supresión de algunas réplicas, concedía siempre: "Me parece muy bien. Lo que se borra no lo silban".

Aun cuando le dio a la palabra la subida importancia que merece, no descuidó jamás la espectacularidad ni, tampoco la gestualidad, de la que también forma parte la palabra dramática, puesto que el pronunciar un texto de viva voz lleva consigo determinada gestualidad verbal. De ahí que no cabe establecer oposición entre la palabra y el gesto, sino, más bien, entre la voz y el silencio. Recuerdo, a este propósito, que refiriéndose a su acción sobre el público, me confesó una vez que conocía cuándo lo había dominado, "no en los aplausos, sino en los silencios", dándome a entender, de esa manera, que el arte del teatro es el de las tensiones, porque de nada sirve el arrebato sin el contraste necesario, que origina el sosiego y conduce a la reflexión y al pensamiento.

Esa carencia de tensión dramática me la hizo ver, de manera muy gráfica e inclusive graciosa, al asistir al estreno de *La vida del hombre*, de Andreiev, en el Teatro Municipal de Santiago de Chile. Al concluir la representación, se refirió al montaje de la obra en estos términos: "Es como esos partidos de fútbol en los que todos juegan muy bien, pero no hacen goles. Entonces el público se aburre. ¡Hay que hacer goles!" Y así nos reíamos.

Como nos divertió aquella señora, de inconcebible atuendo, que acercándose a Margarita, me preguntó con suficiencia: "¿Le gusta a usted la alta comedia?" A lo que no tuve más remedio que replicarle: "Señora, prefiero la baja tragedia". Aun recuerdo la perplejidad de Margarita cuando Ferrater Mora y yo le recitábamos toda una antología de los *slogans* más extravagantes de la publicidad chilena, después de haber tratado a fondo algún problema que nos interesaba. "Es que vosotros lo sabéis todo. ¿Cómo hacéis?", nos decía,

confundida y divertida a la par. " Hay que saber mucho de todo —sostuve entonces — para saber un poco de algo". Y así nos reíamos.

Aunque no todo era gozo. Esa mirada intensa y expresiva, tan propia de la Xirgu, a veces destellaba al hablarnos del Caudillo y de su actriz incondicional, "La Membranas", como solía llamarla. O si no, al evocar a García Lorca emocionadamente, casi como una niña, aseguraba que aquella frase de *Doña Rosita* en la que dice: "Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes", la escribió Federico para ella...

En una ocasión, tras de alabar a Ferrater Mora por su extraordinaria capacidad, me previno:

— Ten cuidado con él.

— ¿Por qué?

— Es "demasiado" intelectual y tú eres artista.

Por cierto que entonces no podía suponer Margarita que Ferrater Mora, aparte de sus grandes virtudes filosóficas, iba a desarrollar después las de excelente cineasta y novelista.

— También tengo mis cátedras, le dije. Además, ¿no es el drama el arte más próximo a la filosofía?

— El teatro es distinto, me replicó. En el teatro tiene que haber misterio. Cuando la obra es profunda, al público le intriga el misterio. ¿Crees que los autos sacramentales, correspondientes a un misterio, los entendían los públicos compuestos de obreros y de campesinos? Seguro que no. Pero el público asistía sin que decayera su interés, con toda la emoción que produce lo incomprensible. Aunque sucede que vosotros dudáis de los misterios... Mira, un día se me acabó la gasolina en Mérida, salí a dar una vuelta y descubrí su teatro. Una casualidad, dirás; o simple coincidencia... Bueno, pero eso no es nada. Pasé una vez por Jaca. Cerca de allí fusilaron a Galán y a García Hernández por haberse sublevado contra la monarquía. Tuve deseos de ver el último paisaje que habían contemplado...

— En el fondo, actuaste según tu profesión de actriz, poniéndote en el lugar del otro...

— Tal vez, pero regresé al coche y el motor no marchaba, sin razón alguna. Después, funcionó bien.

— ¿Había un problema de...?

— Espera. Déjame terminar. En el Perú, hace poco, fuimos en caravana hacia Arequipa, para recibir un título honorífico que la ciudad me otorgaba. Miguel iba en otro coche, delante del mío. Al pasar cerca de donde habían fusilado a unos muchachos del APRA tuve el mismo pensamiento que en Jaca; me bajé del coche, contemplé el paisaje, y al regresar al automóvil no funcionaba el motor. Después, sin razón aparente se puso en marcha y llegamos a Arequipa con cierto retraso. Miguel, muy preocupado, nos preguntó qué había ocurrido. "Lo mismo que en Jaca", le respondí. "¿Y a qué hora fue?", insistió. Los dos miramos nuestros relojes y ambos estaban parados a la misma hora: la del

momento en que bajé a ver el último paisaje que contemplaron los jóvenes apristas. ¿Casualidad?, insistió.

— “Creo porque es absurdo”, le repliqué con la sentencia de Tertuliano. ¿Así que en el teatro tiene que producirse lo inefable... aunque sea con palabras? ¿Esa es tu idea?

— Sí, concluyó.

Sólo una vez temí que se rindiera ante la hostilidad y la mala fe ajenas. Después de varias giras, regresó a Chile, en 1948, quebrantada y enferma. Su mal se había recrudecido, por lo que hubo de guardar cama algún tiempo. Pero pasado el invierno del hemisferio sur, reaccionó de nuevo, como era habitual en ella, y se dispuso a iniciar otra temporada de estrenos, en 1949, que empezaría en Buenos Aires, en el Teatro Argentino, con *El malentendido*, de Albert Camus. Su proyecto incluía, como estreno siguiente, mi trilogía de obras en un acto titulada en conjunto *La vida imposible*. Margarita se reservó el papel de La Mujer, en *De puertas adentro*, y el de Doña Angustias, escrito para ella, en *Pequeñas causas*, mientras que el monólogo femenino que constituye *A Ojos cerrados* lo representaría Isabel Pradas. Con esta decisión mostró palmariamente su voluntad de correr riesgos en su arte, pues cuando leyó mis obras, opinó: “Esto es distinto de cuanto conozco y hay que llevarlo a escena”. Así procedía, como se puede comprobar, de manera opuesta a ciertos intérpretes musicales —Joachim entre los más grandes— que ante magnos conciertos, como el de violín, de Brahms, decían: “Esto no se puede tocar”, negándose a ejecutarlo. Además, Margarita, para refrendar su opinión, añadió: “Al menos no te parece a Federico”, en alusión al lorquismo desenfadado de entonces, que circulaba a raudales por la poesía y el teatro hispanoamericanos. Años más tarde, José Ferrater Mora y Bárbara J. Heming, entre distintos críticos, situaron estas obras como un precedente directo del absurdo, aparecido en la década siguiente, entre otras razones por el empleo sistemático de las frases hechas, por la ruptura de los estereotipos del lenguaje, así como por la inconsecuencia que revelan las palabras y los actos de los personajes, aparte de distintos atributos que no cabe exponer aquí.

El ánimo de Margarita quedó decididamente maltrecho cuando, al estrenar *El malentendido*, la policía de Perón, con injusticia justicialista, le clausuró el teatro, porque consideró que la obra era inmoral (!?). Años después, en la sede del Gobierno Español en el exilio (Avenue Foch. París), comenté el incidente con Camus en estos términos: “Es malo que los críticos hagan de policías, pero es mucho peor que los policías hagan de críticos...” Margarita, en vista de la decisión oficial, tuvo que disolver su Compañía, volvió a Santiago, decepcionada, y estuvo dispuesta a dejar el teatro para siempre...

...Aunque por poco tiempo, al igual que en ocasiones anteriores. Pues unos días después de haber llegado a Santiago, me llamó, preguntándome: “¿Te atreverías a adaptarme *La Celestina*?”. “Déjame pensarlo, porque no es cosa de saquear a un clásico”, le repliqué. Tuve que trabajar largamente, más que

en una obra propia. Suprimí el "Tratado de Centurio", considerándolo un texto dudoso, hecho por un imitador, como lo confirmó la crítica reciente. Actualicé el lenguaje, para darle la inmediatez requerida por el espectador de nuestros días: mantuve las expresiones libres y desenvueltas de los personajes; por último, reduje la acción a cuatro actos, cada uno de los cuales culmina con un rasgo significativo de los caracteres en conflicto. Una vez conocida y estudiada esta versión por Margarita, decidió debutar con ella como actriz principal y directora de la Comedia Nacional del Uruguay, en la que había sido contratada para representar "una obra"... Nunca pudimos suponer que su éxito personal como *Celestina*, último gran personaje español que encarnaría, iba a concluir arraigándola definitivamente en el Uruguay. Allí, en la Comedia Nacional, dirigió numerosas obras y actuó en algunas, como *La loca de Chailot* y *Macbeth*, con la enorme resonancia que siempre tuvo y mereció. Además dirigió la Escuela Municipal de Arte Dramático en Montevideo, tal como hizo algunos años antes en Santiago de Chile. Curiosamente —o "misteriosamente", como ella hubiera dicho—, la primera y la última obra que tuvo a su cargo en la Comedia Nacional uruguaya fueron mis adaptaciones de *La Celestina* y de *Don Gil de las calzas verdes*, ambas representadas también por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, la primera de ellas bajo mi dirección.

Sin embargo, pese al considerable reconocimiento que obtuvo en el Uruguay, no por ello dejó de sufrir graves incomprensiones que le movieron a renunciar a su trabajo en la Comedia Nacional y a su enseñanza en la Escuela Dramática. Tal vez su decisión irrevocable fue la mejor lección que allí ofreció, testimoniándose con ella que el rigor exigido por la obra de arte tiene que acompañarse del que la vida requiere. Y a éste no se renuncia.

NOTICIA DE LOS TEXTOS INCLUIDOS  
EN ESTA EDICIÓN

*De la tragedia: un mito de enlace y desenlace.* Conferencia leída en el Seminario auspiciado por la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo y el Festival de Teatro Clásico de Mérida, España, 7 de julio de 1987.

*Reminiscencias románicas en las farsas francesas del gótico.* Ponencia presentada en el II Simposio Internacional de Historia del teatro. Barcelona, España, 1 de junio de 1988.

*¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?* Ensayo publicado en *Celestinesca*, Department of Romance Languages, University of Georgia, USA, Vol. 9, Nº 1, mayo, 1985.

*La Celestina in nuce.* Ensayo publicado en *Celestinesca*. Department of Romance Languages, University of Georgia, USA, Vol. 15, Nº 1, mayo 1991.

*Un precedente mítico de Don Juan.* Ponencia presentada en la Sesión Inaugural de las VIII Jornadas de Almagro, 10 de septiembre de 1985, dedicadas a la *Estructura teatral de un mito: Don Juan.*

VIII Festival de Teatro Clásico, Ministerio de Cultura, España.

*¿Qué urde Pedro de Urdemalas? (Cervantes, la picaresca y el teatro).* Conferencia leída en el Instituto de Chile, Academia Chilena de la Lengua, el 23 de abril de 1976.

*Goethe y su teatro (Sobre la condición del dramaturgo).* Conferencia pronunciada en el Goethe Institut, Santiago de Chile, con motivo del sesquicentenario de Goethe, 1982.

*Don Miguel de Unamuno, persona dramática.* Conferencia leída en el Departamento de Extensión Universitaria, Universidad de Chile, con ocasión del centenario de Unamuno, 1964.

*La tragedia en el teatro de Federico García Lorca.* Texto leído en una Sesión Pública de la Academia Chilena de la Lengua, 1 de diciembre de 1986.

*Margarita Xirgu en el destierro.* Conferencia pronunciada en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, 7 de marzo de 1989.

## Obras de José Ricardo Morales

### TEATRO

- Burlilla de Don Berrendo, Doña Caracolines y su amante*, 1938 (El Gallinero, Santiago de Chile, 1955).
- El embustero en su enredo*, 1941 (Compañía de Margarita Xirgu, 1944).
- La Vida imposible*, tres obras en un acto. *De puertas adentro, Pequeñas causas y A ojos cerrados*, 1944-1947 (Espadaña, Santiago de Chile, 1955).
- Bárbara Fidele*, 1944-1946. (Editorial Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1952).
- El juego de la verdad*, 1952. (Incluida en *Teatro Inicial*, 1976).
- Teatro de una pieza*, seis obras en un acto: *La odisea, La grieta, Prohibida la reproducción, La teoría y el método, El canal de la Mancha y La adaptación al medio*, 1963-1965 (Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1965).
- Los culpables*, 1964 (Anales de la Universidad de Chile, 1964).
- Hay una nube en su futuro*, 1965. (Incluida en la antología *Teatro chileno actual* Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1966).
- La cosa humana y Oficio de tinieblas*, 1966. (Anales de la Universidad de Chile, 1966).
- Un marciano sin objeto*, 1967. (Incluida en el tomo de *Teatro* Colección Cormorán. Editorial Universitaria, 1971).
- Las horas contadas*, 1967 (Árbol de Letras, Santiago de Chile, 1968).
- El segundo piso*, 1968 (Revista de Occidente, Madrid, 1970).
- Teatro* (Taurus Ediciones, Madrid, 1970).
- Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder*. 1969 (Primer Acto, Madrid, 1970).
- Teatro* (Colección Cormorán, Editorial Universitaria, 1971).
- No son farsas* Cinco anuncios dramáticos: *Orfeo y el desodorante o el último viaje a los infiernos*, 1972. *La cosa humana*, 1966. *El inventario*, 1971. *El material*, 1972. *No hay que perder la cabeza o Las preocupaciones del Doctor Guillotín*, 1973 (Colección Cormorán, Editorial Universitaria, 1974).
- La imagen*, 1975 (*Estreno*, Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo, vol. III, núm. 2, University of Cincinnati, USA, 1977).
- Teatro inicial* (Ediciones de la Universidad de Chile, 1976).
- Miel de abeja*, 1979 (*Art teatral* N° 2, Valencia, 1988).
- Fantasmagorías* (Cuatro apariciones escénicas). (Editorial Universitaria, Chile, 1981).
- Teatro en libertad* (*La imagen, Nuestro norte es el Sur, y Este jefe no le tiene miedo al gato. La Avispa*). (Colección de teatro, Madrid, 1983).
- Españoladas* (dos obras dramáticas) *Ardor con ardor se apaga y El torero por las astas* (Fundamentos, Madrid, 1987).

### ADAPTACIONES

- Don Gil de las calzas verdes*. Teatro Experimental de la Universidad de Chile y Comedia Nacional del Uruguay.
- La Celestina* (Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1958. Catorce ediciones. Comedia Nacional del Uruguay, con Margarita Xirgu, y Teatro Experimental de la Universidad de Chile).

### CRÍTICA Y ANTOLOGÍA

- Poetas en el destierro* (Editorial Cruz del Sur. Santiago de Chile, 1943).
- Colección *La fuente escondida* (diez volúmenes de poetas olvidados de los Siglos de Oro españoles. Editorial Cruz del Sur, 1943-1946).

*Arquitectónica (Sobre la idea y el sentido de la arquitectura)*. Dos volúmenes (Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1966 y 1969, 2ª edic., 1984. Fac. de Arquitectura, Universidad del Biobío, Chile).

*Al pie de la letra* (Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1978).

*Estilo y Paleografía de los documentos chilenos,*

*Siglos XVI y XVII* (Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1981).

*Mímesis dramática* (Editorial Universitaria, Santiago de Chile y Primer acto, Madrid, 1992).

*Estilo, pintura y palabra* (En preparación. Ediciones Cátedra, Madrid).



Interior de la  
copa del banquete  
de Dionisos y  
Heracles. Ca. 500-  
490 a.C. Museo  
Arqueológico Nacional. Madrid

*Mimesis dramática* incluye diversos ensayos sobre el sentido del drama, presentados en Congresos Internacionales de Teatro y en revistas o libros especializados de distintos países. La tragedia y la farsa, personajes como Don Juan, Celestina y Pedro de Urdemalas, la indole del autor dramático —a partir de Goethe, Unamuno y García Lorca—, así como la del intérprete, se analizan en este volumen desde nuevos puntos de vista.

JOSÉ RICARDO MORALES, profesor e investigador de Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile), ha publicado numerosos trabajos sobre arte y literatura. Además, logró un amplio reconocimiento como dramaturgo, desde sus obras primeras, estrenadas por Margarita Xirgu, hasta su extensa producción actual, representada y publicada en Europa y América. Fue fundador del Teatro Experimental, en el que dirigió, entre otras, la primera obra estrenada. Por su labor de dramaturgo obtuvo la Beca Guggenheim, 1972. Recibió el Premio García Lorca, 1990.

primer acto



EDITORIAL UNIVERSITARIA