

CATALOGADO

Crítica Literaria

HAMLET, DON QUIJOTE, DON JUAN,
SEGISMUNDO Y FAUSTO, CINCO GRANDES
MITOS DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA

POR LA DRA. MATILDE ELENA LÓPEZ.

EL MITO DESDE EL PUNTO DE VISTA LITERARIO.—Así como la mitología es esencialmente poética —y su modelo es la griega— la poesía puede convertirse en mito. El mito es la consecuencia poética del símbolo. El proceso se inicia en la imagen y en la comparación, primer grado del lenguaje metafórico. Luego, cuando una metáfora se repite muchas veces en un poeta, esta reiteración poética, se convierte en símbolo. La última etapa de este proceso, es el mito que encarna en un personaje literario: el símbolo poético convertido así en paradigma. Los grandes mitos siempre fueron objeto de la poesía, así como la poesía puede crear mitos. En la culminación del proceso creador, la primitiva imagen poética se convierte en metáfora, y ésta, cuando es reiterada, se transforma en símbolo en el que reside el mito. La poesía, en fin, que reside en el mito.

“El mito —dice Gorki— es ficción, invento. Inventar es sacar de una suma de datos reales el sentido fundamental dándole forma de imagen; así se hace realismo. Pero si a ese sentido del dato real se agrega, mediante el impulso de la idea, conforme a la lógica del deseo,

la posibilidad redondeando así la imagen, se obtendrá el romanticismo que residía en el fondo del mito; impulso útil, puesto que ayuda a sugerir el vínculo revolucionario que une el deseo a la realidad; vínculo que en la práctica viene a transformar al mundo”.

Así, el mito de Anteo, el héroe invencible a quien la tierra le presta fortaleza; el mito de Prometeo, que roba el fuego de los dioses para entregarlo a la humanidad —mito de la liberación humana. El mito de Hércules —héroe del trabajo. Y así los mitos modernos, Hamlet, Don Quijote, Don Juan, Segismundo, Fausto.

Cuando un personaje como Hamlet, o Don Quijote, o Don Juan, o Segismundo, o como Fausto, rebasan la calidad del “tipo” para convertirse en arquetipos, en paradigmas, tenemos ya el símbolo que rebasa la alegoría. Y si este símbolo se alza en la poesía universal como modelo clásico, tenemos el mito. Tal es la génesis de los grandes mitos de la poesía moderna.

El símbolo no se limita a la alegoría; es algo más sintético y alto. Y personajes como Don Juan, Hamlet, Don Quijote, Segismundo y Fausto, tienen la concreción y la potencia representativa de los símbolos. Y del símbolo se alza el mito de alada y perfecta poesía.

La literatura moderna descansa en cinco grandes mitos: Hamlet, de Shakespeare. Don Quijote, de Cervantes. Don Juan, de Tirso de Molina. Segismundo, de Calderón de la Barca. Fausto, de Goethe. Tres pertenecen a la literatura española: Don Quijote, Don Juan y Segismundo. Dos son anglosajones: Hamlet y Fausto.

Centraemos ahora nuestra atención en Hamlet, el personaje más profundo y complejo de todos los dramas de Shakespeare. Goethe, quien dedicó páginas enteras al análisis del personaje, le llamó “el incomparable”. Decía Goethe, que el poder de seducción de Shakespeare es tan grande que ningún escritor imaginativo debía leer más de una obra suya por año, si quería emanciparse de su influencia. Por cierto, que Goethe no pudo emanciparse de esa influencia al describir la relación entre Fausto y Margarita. Goethe se apropia y reproduce muchos rasgos de la relación entre Hamlet y Ofelia, como probaremos más adelante al estudiar el mito de Fausto.

Se ha dicho que Hamlet revela los rasgos más característicos de Shakespeare. En Hamlet vemos una actividad intelectual grande, enor-

me, pero no actúa, no llega a la acción real. No carece de coraje, habilidad, voluntad u oportunidad. Pero cada incidente le hace pensar y se pierde en sus propios pensamientos. Al final, por un mero accidente, realiza su propósito. El profesor Dowden llama a Hamlet: “el hijo meditativo” de un padre de firme voluntad y añade: “Ha entrado en los años de plena virilidad siendo todavía un frecuentador de la Universidad, un estudiante de filosofía, un amante del arte, un escudriñador de las cosas de la vida y de la muerte que nunca ha tomado una resolución ni ejecutado un acto”. Este largo período de pensamiento apartado de toda acción, ha destruido en Hamlet la misma capacidad para creer. En presencia del espíritu de su padre, él mismo es un “espíritu y cree en la inmortalidad del alma. Cuando queda abandonado a sus pensamientos se muestra irresoluto; la muerte es un sueño; un sueño perturbado quizá por los ensueños. . . Es incapaz de certidumbre. A su manera desahoga su corazón con palabras. Irresoluto, aficionado al pensamiento y no a la acción, de temperamento melancólico y reflexivo, Hamlet es el personaje poético más grande que haya cruzado la escena. El personaje más lírico del teatro de Shakespeare.

Contiene una filosofía triste y honda, acaso la propia visión melancólica, escéptica y descreída del mundo, del Shakespeare de los años maduros. Turgenev ha escrito un profundo estudio de Hamlet y Don Quijote como dos contrapolos; Hamlet, la duda; Don Quijote, la acción. Hamlet, desencantando, dice: *To be or not to be, that is the questions*”. Es el tema de Shakespeare que ve la vida con los ojos escépticos de un bugués que no cree en la grandeza de los reinos. Don Quijote, es el símbolo de la fe, de la acción heroica, de la afirmación de la vida. Hamlet piensa demasiado, analiza, pero no actúa. Cada una de sus frases lleva la experiencia amarga de Shakespeare: *Fragilidad, tu nombre es mujer*.

Don Quijote, exclama reivindicador: “Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida”. Opuesta es la actitud de Hamlet, quien dice: *Palabras, palabras, palabras. . . Porque no cree en nada y se pierde en sus propios pensamientos*.

Hamlet no tiene fe en el trono, se burla del cetro, desconfía del palacio donde se urden los más siniestros crímenes. Hamlet es el parricidio posible que no llega a ejecutarse y se disuelve en vacilaciones y en dudas. El sutil Hamlet no está seguro de existir y se plantea los mismos problemas que Segismundo. Su tragedia es una filosofía en donde todo flota, se aplaza, oscila, se dispersa y se disipa. Una nube envuelve

el pensamiento de Hamlet. ¿Por qué? Para ocultar un designio que puede ser peligroso si se descubre. ¿Será que Hamlet se finge loco para su seguridad personal? —piensa Víctor Hugo. Hamlet corre peligro —por el sólo hecho de SABER por la revelación del espectro de su padre, el crimen del rey Claudio, su tío—. Y aquí se perfila la grandeza de Shakespeare, sagaz en el análisis de la monarquía. El aro de oro corona cabezas criminales. El historiador y el poeta penetran profundamente a través de las tinieblas feudales allá donde el trono ocultaba un oscuro foso de cadáveres. En la Edad Media, en el Bajo Imperio, descubrir un asesinato ordenado por el rey, significaba la muerte misma, y eso lo sabía bien Hamlet. Por eso se finge loco. A pesar de lo cual, Claudio —su tío— intenta en repetidas ocasiones, librarse de él por el hacha, el puñal y el veneno. También en *El Rey Lear*, el hijo del conde de Glóucester, se refugia en la demencia para salvarse de las intrigas palaciegas. Esta es la clave para descubrir y comprender el pensamiento de Shakespeare en torno a la monarquía medieval.

Todo el drama de Shakespeare descansa en el monólogo de Hamlet: “¿Ser o no ser; he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu? Sufri los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades, y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir . . . dormir; no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible: ¡Morir . . . dormir! . . . ¡Dormir! . . . ¡Tal vez soñar! ¡Sí, ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en el sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida! ¡He aquí la reflexión que da existencia tan larga al infortunio! Porque, ¿quién aguantaría los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte —esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno—, temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos? Así, la conciencia hace de todos nosotros unos còbarden; y así, los primitivos matices de la resolución desmayan bajo los pálidos toques del pensamiento, y las empresas de

mayores alientos y consideración, tuercen su curso y dejan de tener nombre de acción. . . ” Así reza el monólogo de Hamlet.

En la literatura universal no ha resonado nunca un grito más doloroso y desesperado. Hamlet, por su grandeza literaria y filosófica, es una de esas obras trágicas sublimes. Hamlet, emerge de la antigua narración islandesa, para convertirse en Shakespeare mismo, en la expresión más cabal de la humanidad doliente que gime bajo el peso terrible de su Hamlet, tiende el brazo como un inmenso puente y debajo pasa la humanidad. En el otro extremo del puente, el brazo de Prometeo. Y del jugo de la tiranía del destino, en que aquel interroga y éste se burla encadenado, sólo acude a libertarlos Don Quijote —dice Victor Hugo. Orestes lleva la fatalidad, Hamlet el sino, el terrible sino de la vida; desgarrado símbolo existencial.

No se trata sólo del personaje de la leyenda que se fingió loco y fluctuó entre la demencia y la filosofía. Hamlet es la amarga experiencia de Shakespeare. Es el incomparable símbolo de Shakespeare, porque Hamlet nace de su alma después del calvario y de las espinas. Aquel que vivió más intensamente de lo que libros pudieron enseñarle, fue capaz de crear un símbolo inconmensurable en cuyo dolor la humanidad como un Cristo, se mira a sí misma crucificada. Hamlet es algo más. El mito del arte en la edad moderna, la expresión cabal del hombre. Una de las concepciones poéticas más grandes del género humano. Shakespeare nos habla “desde la otra orilla”, desde la margen opuesta del río, y la reflexión de Hamlet, mito desesperado del arte y de la vida, nace de la entraña misma de la filosofía.

También se ha comparado a Hamlet con Prometeo y con Orestes, personajes de Esquilo. Pero mientras Prometeo es la acción, Hamlet es la duda. En Prometeo el obstáculo es exterior. Hamlet tiene obstáculos internos en su propia alma. En Prometeo son los clavos de bronce que le sujetan a la roca del Cáucaso los que le impiden moverse. Su voluntad forcejea en vano, pero está luchando el coloso por desasirse. En Hamlet la voluntad se halla sujeta en la maraña de sus vacilaciones y prejuicios. Está enredado en una neurosis sin salida. Un terrible calabozo psíquico encierra su conciencia. Para ser libre, a Prometeo le basta romper una argolla de bronce y vencer a un dios. Para que Hamlet lo sea es preciso que se venza a sí mismo. He allí el símbolo que se convierte en mito de la humanidad. Prometeo puede levantarse si levanta una montaña. Hamlet sucumbe al peso de su propio pensamiento. El bulto de Prometeo puede ser arrancado de su pecho con

ayuda externa. El buitre de Hamlet le devora las entrañas por dentro y sólo puede arrancarlo con la propia vida. Por eso, Prometeo de Esquilo y Hamlet de Shakespeare, son obras más que humanas. El hermano de Hamlet es Orestes como parricida por amor filial. Pero Orestes llega a los hechos cuando Hamlet se detiene vacilante. La sangre del mediodía de Orestes se enfía en las venas nórdicas de Hamlet. La hermosa rebeldía de Prometeo —símbolo de la libertad contra el despotismo— se levanta por encima de Hamlet. Prometeo desprecia a Mercurio el servil y cobarde y no le escucha. Su altivo carácter se revela de inmediato. Le mira en silencio, altivo y desdeñoso desde su grandeza de héroe. Las quemaduras producidas por los rayos no le abaten. Con su liberación la humanidad recobrará su libertad. He allí el mito antiguo. Hamlet es el mito moderno de una humanidad en la encrucijada del destino, escéptica y llena de dudas. La fe nos llega con don Quijote, el caballero noble que salva a Prometeo y a Hamlet. Si Hamlet es la duda y Prometeo el símbolo de la libertad, don Quijote es la fe en la esencia misma del hombre.

Hamlet, personaje poético, se convierte en mito, expresión desesperada de la vida y de la muerte como en el famoso monólogo. En cambio, don Quijote, es el símbolo de la fe y por tanto, el mito radioso de la Humanidad. Es la afirmación de la vida, en tanto en cuanto Hamlet es la negación de los altos valores de la existencia. Don Quijote es idealista, pero actúa, en tanto que Hamlet, piensa y analiza. En don Quijote hay suprema bondad, desprendido gesto de caballero, porque él es suma y arquetipo de todos los caballeros de la tierra, quien defiende con su brazo valiente y generoso, el honor de la mujer, tema esencial del teatro español, así como el tema del destino es la médula del teatro griego.

Sería incapaz don Quijote de zafear a la dama de sus sueños con las palabras de Hamlet: Fragilidad, tu nombre es mujer...

¿Qué se propone don Quijote? Realizar el bien sobre la tierra. Su figura alcanza grandeza heroica cuando expresa la frase eterna y definitiva: "Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida". En tanto, la energía de Hamlet, se disuelve en palabras que se lleva el viento.

El caballero de la triste figura quiere que vuelva la época dorada en que no existía "ni el tuyo ni el mío". Sus palabras tienen un profundo sabor revolucionario, como el que alienta en el Sermón de la

Montaña. Don Quijote es un pobre cristo desangrándose por amor a los hombres y a él también le engañan los faiseos y lo burlan, como cuando enjaulado el puro caballero de los encantamientos, retorna a la aldea. Lo engaña el cura, el barbero y el estudiante. Se confabulan contra la sencillez simple y generosa. A Don Quijote lo enjaulan, es decir, lo encarcelan; a Cristo, lo crucifican. Don Quijote es de la estirpe humanísima de Cristo. Don Quijote idealiza a una rústica Aldonza Lorenzo y la venera como a la sin par Dulcinea del Toboso. Hamlet desdeña a esa criatura celestial que es Ofelia, encarnación del eterno femenino, hecha de la materia con que se hacen los sueños: dulce, débil, delicada. Hermana de aquella tierna Margarita de Fausto, criatura trágica de la estirpe de Antígona.

Don Quijote lleva en su pecho tesoros de amor, de valor y de fe. Por eso nos dice: Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos.

Los mitos españoles Don Juan, Don Quijote y Segismundo, son expresiones afirmativas de la fe. Ante el enigma pavoroso de Fausto, resalta la victoriosa afirmación de Segismundo, que engendrado del desengaño y de la fragilidad de la existencia y del sueño de la vida, tiene por lema: "Vivir bien es lo que importa, para cuando despertemos". Don Quijote es el redentor caballero, símbolo de la aspiración al ideal humano que renace siempre con vida inagotable. En la hora de la injusticia, de la crisis social que anuncia cataclismos y del drama del hombre, renace don Quijote, guardando en el alma tesoros de fe en la capacidad humana para la bondad. Fe en la humanidad que se levanta como Cristo de todas las pruebas y de todos los calvarios. Y frente a la apostasía filosófica de la muerte, se yergue don Quijote.

Mucho se ha escrito sobre la génesis de la más amplia e imperceptiblemente filosófica concepción del espíritu humano: don Quijote. Y también los elementos literarios que integran la obra de Cervantes. Se ha dicho que don Quijote es nuestra primera y más completa novela moderna. En la evolución de los géneros literarios ha cabido en suerte a la novela el ser inmediata sucesora de las grandes epopeyas clásicas y medievales. En España, Cervantes tuvo la rara intuición de dar forma definitiva a la novelística, que todavía en el siglo XVII fluctuaba entre las formas afines de la epopeya y de la crónica fabulosa. Los libros de caballerías, que él destierra definitivamente, no son más que el género intermedio entre la epopeya, entendida al modo de la Edad Media y la novela actual.

Pero más que todo cabe hablar de la universalidad y variedad de los elementos que integran el personaje de don Quijote, sobre todo por la sabia y equilibrada manera de combinarlos en la obra cervantina. Del mundo de los libros de caballerías pasamos sin interrupción a episodios realistas, verdaderos capítulos de la espléndida novela picaresca española. La fórmula maravillosa de Cervantes consiste en lograr la armonía entre el sueño y la realidad, en los dos personajes de don Quijote y Sancho. En su sereno y total realismo que refleja íntegramente la vida.

En don Quijote, el elemento literario más importante es el caballeresco. Y no es que se trate de la última novela de caballerías, como se ha pretendido, sino que Cervantes utilizó los episodios de aquellas con el fin de ridiculizarlas mejor. Pero no es sólo eso. La obra misma, que es un hacerse de la vida, la vida haciéndose y rehaciéndose, sirve de cañamazo a las ideas centrales de Cervantes sobre la libertad, la justicia, el honor. Todo ello en la lengua cervantina, en el estilo incomparable de Cervantes, quien compuso don Quijote en el momento en que el castellano, después de una lenta y laboriosa formación, llegaba a la madurez y alcanzaba su máxima fuerza expresiva. Cervantes ayudó a este proceso de la lengua castellana. Tenía un profundo conocimiento del lenguaje popular e incorpora en su obra los refranes, cuentos, modos adverbiales que tanto enriquecen y a la vez dificultan la comprensión de sus escritos.

Sobre el estilo de Cervantes, Menéndez y Pelayo dijo en su discurso acerca del Quijote (Madrid, 1905, página 17): "Han dado algunos en la flor de decir con peregrina frase que Cervantes no fue un estilista; sin duda, los que tal dicen confunden el estilo con el amaneramiento. No tiene Cervantes una manera violenta y afectada como la tienen Quevedo o Baltasar Gracián, grandes escritores por otra parte. Su estilo arranca, no del capricho individual, no de la excéntrica y errabunda imaginación, no de la sutil agudeza, sino de las entrañas mismas de la realidad que habla por su boca".

El mundo cada vez más lleno de injusticias y desaguizados, necesita a don Quijote, le espera. Y don Quijote acude a salvar a la humanidad, a rescatar sus valores, el supremo valor de la vida del hombre. Allí reside la profunda poesía del mito de don Quijote.

El caballero sigue trotando por los polvorientos caminos de España y del mundo. . . Don Quijote personifica la justicia, el ideal, la libertad, el bien, la dignidad, la honra que es cosa del alma. Hacia

la eternidad camina desgarrado y triste, como el símbolo más alto de la redención humana. Y más que un símbolo, es un mito.

Pero oigamos a don Quijote en el famoso discurso ante los cabaleros, gente humilde y sencilla como el alma del sublime personaje: —“Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el ocio, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes, a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente le estaban convidando con su dulce y sazonado fruto.

“.. Entonces se decoraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había el fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del *interés*, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje (es decir, la resolución que el Juez toma por lo que a él se le ha encajado en la cabeza sin tener atención a lo que las leyes disponen) no se había asentado en el entendimiento del Juez porque entonces no había que juzgar ni quien fuese juzgado”.

Byron ha dicho: “es la más triste de todas las historias, y es más triste porque nos causa risa; justo es su héroe, y todavía va en busca de la justicia; dominar al malvado es su único propósito, y la lucha desigual, su recompensa; son sus virtudes las que le vuelven loco. Pero sus aventuras nos presentan escenas angustiosas... y más angustiosa es todavía la gran moral que a cuanto saben pensar les produce esa genial historia épica...”

Todavía resuena su frase gloriosa, heroica:

“Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida”. Y don Quijote nos invita a combatir contra la injusticia y la arbitrariedad, por la dignidad y el honor que residen en el alma del hombre. Y su voz resuena todavía llena de fe en la humanidad que ha de salvarse de todas las encrucijadas del destino...

EL MANIERISMO EN CERVANTES Y EN SHAKESPEARE

(Interpretación Sociológica)

EL MANIERISMO EN CERVANTES Y EN SHAKESPEARE —como modalidad estilística— sólo puede ser comprendido de manera cabal mediante el análisis sociológico. Este es el aporte fundamental que ofrece Arnold Hausser en su obra “Historia Social de la Literatura y el Arte”, y que produjera no pequeña revolución en el enfoque de los estilos artísticos. Pero al mismo tiempo el Premio de Críticos Alemanes le concede el Premio de Literatura por tan extraordinarios puntos de vista en el análisis literario.

A la luz de estas nuevas concepciones artísticas, podemos entender la obra de Shakespeare y Cervantes como portavoces de su tiempo, así como su punto de vista en torno a la caballería.

La biografía de Cervantes revela un destino sumamente típico de la época de transición del romanticismo caballeresco al realismo. Sin conocer esta biografía es imposible valorar sociológicamente *Don Quijote*.

Cervantes procede de una familia pobre, pero que se considera entre la nobleza caballeresca. Sirve en el Ejército de Felipe II como simple soldado durante las campañas en Italia. Toma parte en la batalla de Lepanto, en la que es gravemente herido. A su regreso de Italia cae en manos de los piratas argelinos, pasa cinco amargos años en cautividad, hasta que después de varios intentos fracasados de fuga, es redimido en el año 1580. En su casa encuentra a su familia completamente empobrecida y endeudada. Pero para él mismo, el soldado lleno de méritos, el héroe de Lepanto, el caballero que ha caído en la cautividad en manos de paganos, no hay empleo. Luego, asiste al desastre del poder militar español y la derrota ante los ingleses. Históricamente, ha pasado la hora del romanticismo irracional. Si Don Quijote el caballero de los encantamientos, no comprende el mundo de la realidad inconciliable a sus ideales, ello significa que se ha dormido mientras que la historia universal cambiaba. Por consiguiente, le parece que su mundo de sueños es el único real, y por el contrario, la realidad, un mundo encantado lleno de demonios. Cervantes conoce la situación. Ve que el idealismo caballeresco es tan inatacable desde la realidad, como la realidad exterior ha de mantenerse intocada por este idealismo. Así, no existe relación entre el héroe y su mundo, entre Don Quijote y la caballería, y por ello toda su acción está condenada a pasar por alto la realidad.

Puede ser que Cervantes no fuera desde el principio consciente del profundo sentido de su idea, y que comenzara en realidad por pensar sólo en una parodia de las novelas de caballería. Pero pronto, debe haber comprendido la trascendencia del problema. La parodia del caballero, ya había sido hecha por Boiardo y Ariosto. Pero la obra de Cervantes no debía ser sólo una parodia de las novelas de caballería de moda o una crítica de la caballería extemporánea, sino también una acusación contra la realidad dura y desencantada, en la que a un idealista no le quedaba más que atincharse detrás de su idea fija. Cervantes relaciona —y ésto sí es nuevo en la literatura— el mundo romántico idealista y el mundo realista racionalista. Era nuevo el insoluble dualismo de su mundo, el pensamiento de que la idea no puede realizarse en la realidad y lo inductible de la realidad con respecto a la idea.

Así surge la ambigüedad del sentimiento manierista de la vida en Cervantes. Vacila entre la justificación del idealismo ajeno del mundo, y de la racionalidad acomodada a este mundo. De ahí resulta su actitud ambigua frente a su héroe, la cual introduce una nueva época en la literatura. Hasta entonces, los caracteres eran buenos o malos, pero ahora el héroe es santo y loco en una persona.

“Si el sentido del humor —dice Hausser— es la aptitud de ver al mismo tiempo las dos caras opuestas de una cosa, el descubrimiento de estas dos caras en un carácter significa el descubrimiento del humor en la literatura, del humor que antes del manierismo era desconocido en este sentido”. Un análisis del manierismo en la literatura, debe partir de Cervantes. Max Dvořák y Wilhelm Pinder han señalado el carácter manierista de las obras de Shakespeare y Cervantes, sin entrar por lo demás en su análisis.

Rasgos fundamentales del manierismo son: El sentido vacilante ante la realidad y las borrosas fronteras entre lo real y lo irreal; la transparencia de lo cómico a través de lo trágico y la presencia de lo trágico en lo cómico, como también la doble naturaleza del héroe, que ora aparece ridículo, ora sublime. Estos rasgos se dan en Don Quijote, como también el fenómeno del “autoengaño consciente”, las diversas alusiones del autor a que en su relato se trata de un mundo ficticio, la continua transgresión de los límites entre la realidad inmanente y la trascendente a la obra, la despreocupación con que los personajes de la novela se lanzan de su propia esfera y salen a pasear por el mundo del lector.

Y aquella ironía romántica con que en la segunda parte se alude a la fama ganada por Don Quijote y Sancho gracias a la primera parte de la obra; la circunstancia, por ejemplo, de que lleguen a la corte ducal merced a su gloria literaria, y cómo Sancho Panza declara allí de sí mismo que él “Es aquel escudero suyo que anda, o debe de andar en la tal historia, y a quien llaman Sancho Panza, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa”.

Manierista es también la “idea fija” de que está poseído don Quijote así como lo grotesco y caprichoso de la acción, lo arbitrario, informe y desmesurado de la estructura; los saltos cinematográficos, divagaciones y sorpresas.

Y también es manierista el estilo, no sólo el sentimiento de la vida. Estilísticamente, la mezcla de los elementos realistas y fantásticos, pasando del naturalismo detallado al irrealismo de la concepción total. La unión de los rasgos de la novela de caballería idealista y de la novela picaresca vulgar, el juntar el diálogo sorprendido en lo cotidiano, que Cervantes es el primer novelista en usar, con los ritmos artificiosos del conceptismo.

De manera muy significativa, el manierismo en Don Quijote se manifiesta al ser presentada en estado de hacerse y crecer —anticipándose a la comedia que aún no ha sido escrita de Pirandello: Seis personajes en busca de autor— La historia de Don Quijote cambia de dirección como anticipando la concepción bergsoniana del tiempo. Y luego, que figura tan importante y aparentemente tan imprescindible como Sancho Panza, sea una ocurrencia *a posteriori* y que Cervantes como afirma don Miguel de Unamuno en *Vida de Don Quijote*, no entiende él mismo a su héroe.

(Don Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*, 1914)

Y es manierista la ejecución misma de la obra por lo desproporcionada, ora virtuosista y delicada, ora descuidada y cruda, acaso la más descuidada de todas las grandes creaciones literarias, sea Don Quijote, como ya se ha afirmado, aunque también lo son muchas de Shakespeare.

Cervantes y Shakespeare son casi *compañeros de generación* y mueren el mismo año, aunque no son de la misma edad. Shakespeare expresa una visión del mundo trágica y un pesimismo profundo porque tenía la convicción de que no todo estaba bien. No era seguramente ningún revolucionario ni ningún luchador, pero pertenecía al campo de los que por su sano racionalismo realista, estaban el renacimiento de la nobleza feudal, lo mismo que Balzac, con su revelación de la

psicología de la burguesía, involuntaria e inconscientemente, se convirtió en uno de los precursores del socialismo moderno

Sus intereses e inclinaciones le unían a los estratos sociales que abarcaban la burguesía y la nobleza de sentimientos liberales y aburguesada, grupo progresista frente a la antigua nobleza feudal.

Pero Shakespeare se colocaba, por sobre todo, de parte del buen sentido humano, de la justicia y del sentimiento democrático, en contra del romanticismo caballeresco idealizado. Ese sentimiento humano, triunfa en Cordelia ¿Qué idea tenía Shakespeare de la caballería? Falstaff, representa sólo una especie del caballero shakespeariano, personaje desahogado de su tipo, y que se ha vuelto un oportunista y un cínico. No puede ser un idealista abnegado y heroico, por lo que resulta una caricatura extraña entre don Quijote y Sancho. Por su idealismo, quizá sea más quijotesco Hamlet, por su amargo despertar de la ilusión.

“Es imposible caracterizar la posición de Shakespeare ante las cuestiones sociales y políticas de su época de modo unitario —dice Hausser— sin tomar en cuenta los diversos estadios de su desarrollo. Pues su visión del mundo experimentó precisamente hacia el fin del siglo, en el momento de su plena madurez y del apogeo de su éxito, una crisis que cambió sustancialmente todo su modo de juzgar la situación social y sus sentimientos respecto de las distintas capas de la sociedad. Su anterior satisfacción ante la situación dada y su optimismo ante el futuro sufrieron una conmoción, y aunque siguió ateniéndose al principio del orden, del aprecio de la estabilidad social y del desvío frente al ideal heroico feudal y caballeresco, parece haber perdido su confianza en el absolutismo maquiavélico y en la economía de lucro sin escrúpulos”.

Acaso tuvo relación este cambio de Shakespeare hacia el pesimismo con la tragedia del Conde de Essex, en la que también estuvo complicado el protector del poeta, Southampton. Shakespeare representó en esos días una obra suya e intencionalmente puso en boca de uno de sus personajes, algo sobre que la clemencia era la diadema de los reyes. Y siempre le disgustó el modo rudo y cruel de Isabel. Y también se relacionan con ese cambio suyo, otros acontecimientos desagradables de la época, como la enemistad entre Isabel y María Estuardo, la persecución de los puritanos, la progresiva transformación de Inglaterra en un estado policéfalo, el fin del gobierno relativamente liberal y la nueva dirección absolutista bajo Jacobo I. En su coronación Shakes-

peare debió ir con los demás cómicos, con capa y librea —la librea del escarnio apunta uno de sus críticos. Luego, la agudización del conflicto entre la monarquía y las clases medias de ideas puritanas, ha sido señalada como causa posible de ese cambio. Todo ello produjo una crisis hondísima en Shakespeare que conmovió todo su equilibrio. A partir de entonces, el poeta prefiere los personajes desdichados con los cuales podía identificarse. Los desencantados, y los fracasados merecían su simpatía más que los afortunados. Bruto, el político inepto y desgraciado queda particularmente cerca de su corazón. Tal subversión de valores obedecía a una motivación profunda. El pesimismo de Shakespeare tiene un formato suprapersonal, y lleva en sí las huellas de una tragedia histórica.

Podemos descubrir tres períodos artísticos en Shakespeare. El primero, data de sus poemas Venus y Adonis. Es el poeta épico y lírico de acuerdo a la moda humanística de los círculos aristocráticos. Se podría señalar el fin de la guerra de los Dos Rosas para explicar este período shakesperiano. Los aristócratas ingleses comienzan a seguir el ejemplo de sus compañeros italianos y franceses y a participar en la literatura, y así se convierte la corte inglesa en centro de la vida literaria como en otros países.

El segundo período es el momento en que Shakespeare se pasa al teatro y abandona el tono clásico de sus poesías líricas. Ahora escribe orgullosas crónicas —la crónica de su tiempo— en dramas históricos que magnifican la idea monárquica. Comedias ligeras y de romántica exuberancia, llenas de optimismo y alegría de vivir. Hacia el fin de siglo, comienza el tercer período, el trágico, de la carrera de Shakespeare. El poeta se ha alejado mucho del “*euphuismo*” y del frívolo romanticismo de las clases altas; parece también haberse separado de las clases medias, observa Hausser. Compone sus grandes tragedias sin consideraciones a una clase determinada, para el gran público mezclado de los teatros de Londres. Del antiguo tono ligero no queda ninguna huella; también las llamadas comedias de este período están llenas de melancolía. Llega la última fase en la evolución del poeta. Shakespeare se aleja cada vez más de la burguesía, que en su puritanismo se hace de día en día más miope y mezquina. Los ataques de los funcionarios estatales y eclesiásticos contra el teatro se vuelven cada vez más violentos. Cinco años antes de su muerte, en la cumbre de su carrera, Shakespeare se retira del teatro y cesa por completo de escribir comedias.

Shakespeare fue de todos modos el primero, si no el único gran poeta en la historia del teatro que se dirigió a un público amplio y

mezclado, que comprendía, puede decirse, todas las clases de la sociedad, y ante él logró plena resonancia. Acaso el otro fue Lope.

La tragedia griega estaba dirigida a los ciudadanos de pleno derecho, más unitario que el del teatro isabelino. El drama medieval no presentó ninguna obra verdaderamente importante, por lo que su aceptación entre las masas no plantea un problema sociológico de la manera que lo plantea el drama de Shakespeare. La gloria literaria del poeta alcanzó hacia 1589 su cenit. El público teatral siguió fiel al gran drama shakespeariano. Fue un teatro de masas en el sentido moderno de la expresión.

De la grandeza de Shakespeare no hay una explicación sociológica, como no la hay de la calidad artística en general. El hecho, sin embargo de que en los tiempos de Shakespeare existiera un teatro popular, que abarcara las más diversas capas de la sociedad y las unía en el goce de los mismos valores, se explica porque la forma del drama shakespeariano, estaba condicionada por la estructura política y social de la época.

Lo manierista en Shakespeare es lo caprichoso, desmesurado, exuberante de su estilo. El pathos, la impetuosidad de sus personajes, el no cuidarse de las reglas clásicas, como ha apuntado Voltaire.

En Shakespeare hay rasgos renacentistas y humanistas. Está considerado como el poeta del Renacimiento. El carácter fundamental del arte de Shakespeare es realista, y a ratos, naturalista. Ante todo en el dibujo de los caracteres, en la psicología diferenciada de sus personajes que tienen un formato humano con evidentes contradicciones y debilidades. Del realismo pasa Shakespeare al naturalismo detallista en el trazo de los caracteres. Y luego al manierismo como estilo y sentimiento de la vida.

LAS MASCARAS DE SHAKESPEARE

Si puedes soportar tu destino serás poeta —dijeron las musas madrinas de su nacimiento. Melpómene se inclinó sobre la cuna de Shakespeare y le besó la frente. Había nacido el dramaturgo. A los 23 años sintió el llamado fatal y abandonó la aldea natal de Stratford con una compañía de cómicos que había llegado de Londres. Los 23 años constituyen una fecha significativa en su vida. En 1587, al cum-

pli esa edad, dos compañías de actores bajo el patrocinio nominal de la Reina y de Lord Leicester, regresaron a Londres de una excursión por las provincias durante la cual visitaron Stratford. Es probable que se trasladase Shakespeare con esa compañía a Londres y que llegase “cansado y molido por el largo viaje”.

Se cuenta que a su llegada a Londres se dedicó a cuidar los caballos a la puerta del Teatro. Luego ingresó en una compañía de actores, ocupando al principio un puesto muy humilde. Cuando enfrentó por primera vez la vida de Londres, Shakespeare era un “hombre apuesto y bien formado, muy buen compañero y de un ingenio muy vivo, grato y afable”, según dice Aubrey. Rowe dice de él que “además de las ventajas de su ingenio era un hombre afable, demasiado suave en sus modales y el compañero más agradable”.

Un rostro iluminado por unos ojos vívidos, luminosos. Unos labios sensuales —su pasión dominante—. Una sonrisa que se curvaba en ironía sutil. Un rostro expresivo capaz de reflejar la emoción contenida. Y sobre todo, esos ojos penetrantes, intensos que expresan una profunda vida interior. La mente “agitada”, la pasión brillándole en las pupilas bellas

Impresionable, nervioso, con “mala cabeza para la bebida”. La intensidad de las pasiones debían destrozarlo. Sensible, vibrante, de cuerpo delicado, de carácter condescendiente e irresoluto, de modales suaves y desmedidamente aficionado a los placeres del amor. Hasta su retrato coincide con el Hamlet que imaginamos siempre ¿Es Hamlet la primera máscara de Shakespeare o es su rostro verdadero, trasunto de su propia vida?

En el mundo londinense de 1587, el joven Shakespeare —delicado como Hamlet más inclinado al sueño que a la acción— debió soportar muchas privaciones para abrirse paso en aquella época turbulenta y vehemente en la que el espíritu británico creaba un mundo nuevo a golpes de audacia y temeridad. Diez años antes había navegado Drake alrededor del mundo. Era la época de los Drake y de los Raleigh.

La hora de la aventura. Época ruda para los actores y los poetas. En Londres triunfaba el coraje, la Nobleza y la educación universitaria. Shakespeare no poseía ninguno de esos atributos. No podía abrirse camino a codazos en aquel medio duro, hostil. Así, pues, tuvo que echar una rápida mirada a los libros y dos a la vida, si quería sobrevivir. Tenía que abrirse paso con los puños cerrados si quería triunfar. Aquel “maestro en artes de ninguna Universidad”, debió frecuentar

las tabernas y alternar con el bajo mundo. Y doblarse ante los poderosos para obtener un favor. Se hizo una reputación como actor. Se dedicó a adaptar comedias y a escribirlas. Conoció a Marlowe muy al comienzo de su carrera, pues trabajó con él en la tercera parte de Enrique VI y su Ricardo III está escrito bajo la influencia de aquel.

En 1592, cuatro o cinco años de su llegada a Londres, ocupaba ya un lugar destacado como dramaturgo. Y aunque no era “el buen hombre de negocios” que pintan algunos, lo cierto es que había logrado dominar la situación y seguía siendo —según testimonio de Johnson— “de un carácter franco y generoso”. Había alcanzado renombre y su conducta “muy cortés” le había ganado la simpatía de los jóvenes nobles que acudían al teatro y se sentaban alrededor del escenario para presenciar las representaciones. Shakespeare se hizo de amigos influyentes, protectores distinguidos. Así conoció al Conde de Essex y a Lord Southampton (a éste dedicó *Venus y Adonis*) y así conoció también a Mary Fitton, —la dama morena de los famosos sonetos— que fue el grande amor de su vida.

A los treinta y tres años era ya el poeta y dramaturgo más grande que recuerdan los tiempos.

Sólo que para los ingleses pasó inadvertido, porque era tan superior a sus contemporáneos que éstos no podían verlo en sus verdaderas proporciones.

Entre las voces de sus dramas se oyó el acento de su voz desesperada y de su mensaje profundo. Entre los muchos rostros se distingue el perfil del escritor que animó con su propia vida los personajes de sus dramas. Detrás de las máscaras y desde el fondo de la diversidad de caracteres, hay una luz que les presta claridad absoluta, unidad exacta. Y entonces, las máscaras se vuelven transparentes y se descubre el rostro del poeta. Shakespeare en su obra se pinta a sí mismo en todas sus contradicciones y en toda la complejidad de su ser. Y porque de su propia vida saca los modelos y de su experiencia vasta en el conocimiento del corazón del hombre, sus personajes son admirables. Los sentimos vivir y respirar, actuar y sufrir. Tal es el arte de este estupendo realista. En la obra de Shakespeare se encuentra la tragedia de las tragedias: la tragedia de su vida de la que *Lear* no es más que una escena; *Hamlet*, el monólogo desesperado de su drama interior; *Macbeth* el desencanto de las glorias de este mundo; *Lear* y *Timón* la caída a través del abismo de la desesperación y la locura, la maldición terrible y la blasfemia que viene desde Job. Y este grito de la fe que

se ha destrozado, la entendemos entrañablemente. Entendemos el delirio de Lear y la locura de Timón ante la ingratitud humana. De tal modo el poeta nos ha transmitido su inmenso sufrimiento y su sudor de sangre.

Ha llegado el momento de juzgar a Shakespeare de manera cabal. Desde que se le planteó el dilema terrible de Hamlet: *to be or not be*. Hasta que retornó a la aldea natal como un dios cansado después de la creación. Ha llegado la hora de la síntesis. Reunamos los elementos del análisis y pintemos a Shakespeare: poeta del Renacimiento.

*SEGISMUNDO DE CALDERON DE LA BARCA.
LA VIDA ES SUEÑO*

Considerado como uno de los grandes mitos de la poesía moderna, Segismundo, personaje de *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca, enfrenta los siguientes problemas:

1º—El primer problema que Segismundo plantea recogiendo el viejo tema griego, es: la voluntad frente al destino. Libre albedrío y determinismo. La voluntad de Segismundo se opone al influjo de los astros que marcaron su destino desde su nacimiento. El padre lo encierra en una cueva como a una fiera salvaje para torcer el influjo nefasto.

2º—El segundo problema es: la fuerza moduladora de la educación. Porque Segismundo no hubiera sido brutal ni salvaje si no se le hubiera tratado brutalmente. Segismundo nació príncipe pero lo arrojaron a una cárcel solitaria y lo convirtieron en una fiera. No pudo ser adaptado a la sociedad, y por tanto, su conducta debía ser anti-social. Regido por el principio del placer, del capricho, del instinto animal, no podía conocer el principio de la realidad que manda toda educación integradora de la personalidad. Tenía que actuar salvajemente quien fue tratado como fiera.

3º—El tercer problema de *La Vida es Sueño*, es: Las limitaciones del hombre debido a la opresión de otro hombre. Segismundo plantea todo un problema social. Dice Segismundo:

*“Y teniendo yo más alma
tengo menos libertad”.*

A pesar de que yo tengo una alma, los animales disponen de mayor libertad. Es el grito de la humanidad que nunca podrá someterse, es el

clamor de la humanidad que lucha en todas partes por su libertad, por su libre albedío.

Calderón de la Barca tenía claro el problema de la libertad en aquel siglo XVII amenazado por el fanatismo ciego. Y lo tuvo también Quevedo que debió enmascarar su pensamiento para no ser perseguido. Y también los iluministas partidarios de Erasmo de Rotterdam en la España desangrada de su tiempo. Y también los místicos como Fray Luis de León que por el delito de pensar por su cuenta y riesgo fue a dar a la cárcel.

4º—El cuarto problema planteado por Segismundo es la FRAGILIDAD DE LA VIDA, la vida como ilusión, como sueño. Tema de agobiado pesimismo que inquietó también a los griegos. Cervantes reflexiona en el tema de la vida como sueño. Y Shakespeare lo grita en aulades de poesía en toda su obra dramática. Ricardo II, Macbeth, Lear, Hamlet, reflexionan hondamente sobre la vida y la muerte. Desde el famoso monólogo de Hamlet hasta las últimas palabras de Macbeth:

“El mañana y el mañana avanzan a pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable: y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte. . . ¡Extínguete, extínguete fugaz antorcha! La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pasea y se agita una hora sobre la escena y después no se le oye más. Un cuento narrado por un idiota con gran aparato y que nada significa”.

La recurrencia del pensamiento pesimista y del desencanto del mundo, indica una honda crisis, y por ello es común a los hombres de aquella hora de transición. Lejos se ha quedado la hora de la conquista en España. Lejos de grandeza en los mares. Y ya hemos visto cómo los personajes de Shakespeare recogen el viejo tema escéptico y su explicación sociológica. Shakespeare era contemporáneo de Cervantes y mayor que Calderón de la Barca. Y en su madurez, Shakespeare se volvió escéptico de glorias, y descreído de vanas pompas. Uno de sus personajes dice: “Ay, aquí está ahora mi gloria salpicada de barro y de sangre! Mis parques, mis paseos, mis mansiones me abandonan en esta hora, y de todas mis tierras, lo único que me queda es lo preciso para medir el largo de mi cuerpo. . . ¡Ah! ¿qué son la pompa, el mundo, la autoridad sino tierra y ceniza? Vivamos como podamos, siempre habré que morir. . .”

Y también el Rey Lear: “El universo hace prender al rateiro: los vicios pequeños se ven a través de los andrajos; pero la púrpura y el

aimiño lo oculta todo. Cubre con planchas de oro el crimen y la terrible lanza de la justicia se romperá impotente ante él; áimaló con harapos y, para pasarlo de parte a parte, bastará una paja en manos de un pí-gmeo. . . Apenas hemos nacido, cuando ya lloramos por el desconsuelo que sentimos de haber entrado en este vasto teatro de locos”.

En el célebre monólogo de Segismundo, hay tres ideas centrales: 1º “El delito mayor del hombre es haber nacido”. Esta idea es compendio de pesimismo. Tan antigua es esta queja que ya resuena en Job, pasa a los griegos y se encuentra en los coros de Sófocles y en Eurípides, se halla en los estoicos y luego penetra en la literatura latina que a su vez influye en la española. Es el tema existencial clásico renacentista que resuena en la angustia de los poetas de América. Aun en Rubén Darío, se escucha esta imprecación: Y el sueño que es mi vida desde que yo nací. Y nos sobrecoje en el grito de LO FATAL:

*Dichoso el árbol que es apenas sensitivo
y más la piedra dura porque esa ya no siente.
Que no hay dolor más grande
que el dolor de estar vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.*

Y se da en César Vallejo: “Y haber nacido así sin causa”. Y se da en la poesía y en el teatro de nuestro tiempo. En Esperando a Godot, de Becket, oímos de nuevo el grito que viene de Job: “¿Y si nos arrepintiéramos? ¿De qué? De haber nacido”.

Y Vicente Aleixandre en España, nos dice: “Humano, no nazcas”. Compendio de pesimismo que contamina el arte existencialista de hoy.

La segunda idea central del monólogo de Segismundo es:

Teniendo yo más alma, tengo menos libertad.

Esta angustia ya se encuentra en la Biblia, y también en Homero y es el clamor que se alza desde el corazón de los pueblos sojuzgados. Y el pueblo judío, río de amargura, lo fue como ninguno. Así se queja Segismundo y su voz resuena en las luchas de la humanidad.

La tercera idea del monólogo de Segismundo es la vida como sueño, como ilusión:

*“Qué es la vida? un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,*

*una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño
y los sueños, sueños son”.*

Tema existencialista del vivir muriendo, de la vida como apariencia, como sueño. Segismundo logra dominar su destino, que gravitaba sobre su cabeza amenazada. Triunfa el libre albedrío contra determinismo. El debate filosófico alcanzó proporciones de drama. Triunfa la razón sobre la pasión, y triunfa la libertad humana de la crisis que agitaba conciencias. Toda la tragedia de *La vida es Sueño* descansa como sobre dos columnas, en los dos monólogos de Segismundo que recogen quejas universales:

*¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!
apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
¿qué delito cometí
contra vosotros, naciendo,
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido;
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.
Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos,
(dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer),
¿qué más os pude ofender,
para castigarme más?
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegio tuvieron
que yo no gocé jamás?
¿y teniendo yo más alma
tengo menos libertad?*

El segundo monólogo es la otra columna del drama:

“Es verdad; pues reprimamos

esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos;
así haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive, sueña,
lo que es, hasta despertar.
Sueña el Rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe;
y en cenizas le convierte
la muerte (desdicha fuerte):
¿Qué hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?
Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi...
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son”.

LOS CINCO MITOS DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA

DON JUAN TENORIO de TIRSO DE MOLINA

El símbolo no se limita a la alegoría, es algo más sintético y alto; y personajes como Don Juan, tienen la concreción y la potencia representativa de los símbolos y del símbolo, se alza el mito de alada y perfecta poesía.

LOPE DE VEGA, TIRSO DE MOLINA y Calderón de la Barca, están considerados por la crítica universal, como las tres grandes columnas del Teatro Español, así como Esquilo, Sófocles y Eurípides, lo fueron del Teatro Griego. Y si el tema del destino es el meollo de la tragedia helénica, el tema del honor, lo es del Teatro Español.

La elaboración del Teatro Nacional en España, de 1605 a 1635, así como el proceso de su formación definitiva, se realizó entero en el período que Menéndez y Pelayo llamó "libre", "precalderoniano", de la dramática española, período que llenaron sin competencia, Lope y Tirso. La elaboración de aquel asombroso Cosmos, que al advertir Calderón estaba ya completo, la realizaron íntegramente Lope de Vega y Tirso de Molina. Y esta es una de las mayores glorias de fray Gabriel Téllez que en el mundo de las letras lleva el nombre de Tirso de Molina. El fraile de la Merced es un auténtico heredero del realismo de la CELESTINA y uno de los más grandes creadores de caracteres, virtud suprema del dramático, del teatro universal. Tal vez sólo comparable a Shakespeare. La crítica le alzó a la excelsa cumbre entre Lope y Calderón, entre el "poeta de los cielos y la tierra" como llamara el pueblo a Lope, casi divinizado por la admiración popular, y Calderón, que advenido el último de aquella extraordinaria generación, vivió casi entero el gran siglo de la dramática española y que llegó a la cima cuando Lope moría en plena gloria.

DON JUAN TENORIO, creación de Tirso de Molina en EL BURLADOR DE SEVILLA o el CONVIDADO DE PIEDRA, ES UNO DE LOS GRANDES MITOS DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA. Es el personaje más teatral que ha cruzado la escena, y el carácter más complejo del teatro español. Porque Segismundo, de Calderón de la Barca, no es un carácter, es un símbolo. Don Juan es también un símbolo que rebasa la alegoría y se convierte en mito, pero a la vez es uno de los caracteres más complejos del drama español. El sabio jesuita Padre Esteban de Arteaga, adelantándose a Menéndez y Pelayo, y a toda la crítica moderna, señaló la extraordinaria importancia del Burla-

dor de Sevilla que había entrado definitivamente a la poesía del mundo. Del Burlador de Sevilla, procede Don Juan de Zorrilla, el Convidado de Piedra, de Molière —sin alcanzar su grandeza— el Don Juan de Byron, el de Pushkin, el de Mozart y el Grabbe, para no citar más.

Cuando un personaje como Don Juan, o Segismundo, o Don Quijote o Hamlet o como Fausto, rebasan la calidad del “tipo” para convertirse en arquetipo, en paradigma, tenemos ya el símbolo que rebasa la alegoría. Y si este símbolo se alza en la poesía universal como modelo clásico, tenemos el mito. Tal es la génesis de los grandes mitos de la poesía moderna.

La leyenda de Don Juan, se hallaba en la tradición española, era un viejo relato popular. Pero entra al drama con Tirso de Molina y de allí, de esta cantera viva de los caracteres teatrales del Frayle de la Merced, lo toman sus imitadores, lo alza la poesía del mundo.

La inmensa difusión de Don Juan Tenorio fue tan grande, que produjo una verdadera floración de obras menores procedidas de El Convidado de Piedra. Giacinto Andrea Cicognini, fue el primer imitador del Burlador de Sevilla en Italia, del cual se derivó el de Andrea Pennucci, y luego, el de Carlos Goldoni.

El gallardo caballero que llenaba Sevilla y el mundo con el estuendo de sus aventuras, es el personaje teatral que en ningún tiempo haya cruzado la escena, es raíz de innumerable progenie.

Menéndez y Pelayo al referirse al fuego intenso que anima a Don Juan e inevitablemente se transmite a cuantos le imitan, (Calderón y su teatro en su Historia de las Ideas Estéticas (tomo V páginas 73-76 (1891), escribió: “realmente, después de Shakespeare, en el teatro moderno no hay creador de caracteres tan poderoso y enérgico como Tirso, y la prueba es el Don Juan, que de todos los personajes de nuestro teatro es el que conserva juventud y personalidad más viva, el único que fuera de España ha llegado a ser tan popular como Hamlet y Romeo, y ha dejado más larga progenie que ninguno de ellos”. Y Don Juan es creación de Tirso casi exclusivamente, pues de la tradición popular sólo pudo tomar los elementos y un breve rasguño del personaje.

Si Shakespeare produjo uno de los grandes mitos de la Edad Moderna: Hamlet; Tirso produjo otro: Don Juan. Por Hamlet asciende Shakespeare a la suprema cumbre de los creadores de símbolos; sin él sería sólo un gran creador de caracteres. Verdad humana, universalidad en los caracteres y sinceridad en la expresión, son las cualidades

esenciales del dramaturgo. Pero la calidad de crear símbolos y mitos, sólo es privilegio de los grandes poetas. Así, Shakespeare, al crear a Hamlet, despertándolo de la antigua leyenda, así Cervantes, al dar vida inmortal a Don Quijote, así Tirso al dar vida en el arte a Don Juan —y así Goethe al crear a Fausto, el símbolo del hombre que tuvo el universo en las manos. Tres mitos pertenecen a España —dos al teatro español y los otros dos son sajones. Hamlet no tiene el fuego ni el ímpetu de Don Juan, el ímpetu pasional que impulsa a la acción, alma de la dramática. Más que un héroe del teatro, es un tipo psicológico lleno del hastío de vivir. Un personaje filosófico, más dado a la reflexión que a la acción. A Fausto, lo mueve un daimón, el alma de Goethe. Una de las más grandes creaciones estéticas del mundo, con sus luces y sus sombras. En Fausto esculpe Goethe su propia estatua. Y en él se funde el ideal estético del poeta. Margarita, lo que más vive de su poema, el episodio incomparable de sus amores con la dulce Gretchen, expresa el alma romántica de Goethe; Helena es la belleza suma, la búsqueda de la perfecta armonía griega, el equilibrio clásico que fue suprema aspiración de su arte. Y en el mito de Fausto, al desposar a Helena, surge Euforión, símbolo de la poesía moderna, representado en Lord Byron.

Los mitos españoles, son humanos, les alienta el inagotable fuego de la vida, de la fe y del amor. Frente al doloroso pesimismo de Hamlet, el optimismo creador de Don Quijote; frente al enigma patético de Fausto, la victoriosa afirmación de Segismundo, que engendrado del constante desengaño de la vanidad humana y del sueño de la vida, tiene por lema: “Vivir bien es lo que importa, para cuando despertemos”. Y en Don Quijote pervive el símbolo de la aspiración al ideal que, derrotado siempre en la tierra renacerá siempre con vida inagotable. Don Quijote es el ideal que todos llevamos adentro, la mejor parte de nuestra alma, guardada en el armario de los héroismos. Don Quijote nos deja la bondad como legado. Nos deja los valores que la humanidad no ha perdido.

Y Don Juan, hombre de estirpe de los símbolos o símbolo de la raza de los hombres es el gallardo caballero de una sensualidad franca y alegre, capaz de amollarlo y profanarlo todo por la aventura del instante. Aplaza el arrepentimiento para el fin de la vida; y en plena orgía de amor, cae herido por el rayo de la justicia de Dios y se revuelve trágicamente, con el terror del réprobo, ante la condenación eterna. Así lo quiso crear —con sentido religioso— Fray Gabriel Téllez: Tirso de Molina para la inmortalidad. La honda psicología del

personaje, psicología tempestuosa envuelta en aura de prestigio, es digna de un personaje de Shakespeare. Y en el bronce eterno está esculpido también Pizarro, el Conquistador, y el Paulo Condenado por Desconfiado, mito de rebeldía que sostiene la comparación con Fausto y le aventaja en profundidad teológica, así como aventaja en contextura psicológica, a Segismundo, de Calderón de la Barca.

La gallarda figura de Don Juan Tenorio, cruzando su acero con cuantos se le oponían, todavía está presente en Sevilla, se le adivina a la luz que alumbraba ante los devotos retablos. El gran fraile sonrío al ver pasar aún, al Rey Don Pedro, en Madrid, al Burlador de Sevilla, paradigma de todos los donjuanes del mundo.

Don Juan busca la felicidad, el goce del instante, está lleno de vitalidad y energía, aunque carece de ideales. Busca a la mujer para quebrantar su orgullo, para dominarla, talvez lleno de un extraño complejo como han dado en estudiar los psicólogos. Pero la busca y la vida se le va en ello. Queriendo dominar, es dominado. Queriendo conquistar, es conquistado, puesto que ya nunca saldrá de las mallas sensuales y finas. Pero el burlador, el auténtico burlador de Sevilla, no quedará atrapado en las vestiduras de doña Inés, —como el Don Juan endulzado por Zorrilla. El burlador auténtico busca aventuras ávidamente, porque para él la vida es una gran aventura. Y así se lanza a vivir plenamente, la gran aventura de la vida.

Dos grandes motivos caracteriza al Burlador de Sevilla, el verdadero Don Juan: “Esta noche he de gozarla” —le dice al criado en secreto, mirando de reojo a la hermosa dama de palacio o a la pescadora jactanciosa. Y con engaño y con zalamería, ofrece mano y palabra de esposo. Y cuando el citado le invoca el castigo que el cielo le reserva, al final, para Don Juan, la muerte es algo lejano, que responde con el gesto de desafío desdeñoso: “Tan largo me lo fiáis”. La literatura española no ha producido una figura tan triunfalmente sensual y satisfecha de su sensualidad, como Don Juan. Nada hay en él de la filosofía de la muerte, en la cual el héroe alcanza la dimensión de su esencia. Don Juan no vive su muerte ni cree que empezará a vivir cuando llegue la hora de la muerte, cuyo reloj no le inquieta. Para Don Juan sólo existe el instante febril y caprichoso de la burla alegre y regocijante. Los demás, el castigo eterno: “Tan largo me lo fiáis”... exclama desdeñoso. El término de la vida es lo que cuenta. La muerte, ya vendrá, a su hora. Por de pronto: “Estas son las horas mías”, las de la pasión. Y en Don Juan gallardo, despreocupado, y alegre, España reconoce la faz del poeta que en la vida y no el arte,

vivió los más tempestuosos amores: Lope de Vega. Pero no fue Lope quien creó el mito eterno de Don Juan; fue un fraile de la Merced, que conoció profundamente el alma humana. La absolución de Don Juan la ha hecho Jiménez de Asúa.

*LOS CINCO MITOS DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA:
DON JUAN y DON QUIJOTE*

EL DONJUANISMO y EL DONJUANISMO CABALLERESCO

¿Podríamos comparar a Don Quijote con Don Juan? Sí, podríamos hacerlo. Don Quijote es el amor sublimado en Dulcinea, la idea del amor, un ideal de amor. Don Quijote ama la idea del amor más que el mismo amor y es la suya una pasión que no tiene raíz sensual como todo amor humano. El amor de Don Quijote más que humano amor es super-amor, como el de Don Juan es el anti-amor. Don Juan Tenorio de Tirso de Molina no quiere a las mujeres en sí mismas, ni como hembras plenas, no las apetece sensualmente, con el delirio casi místico de la atracción fatal, que tal fue el caso de Lope de Vega, arrullado por pasiones auténticas, fatalmente arrastrado en la vorágine de las pasiones. Don Juan Tenorio quiere humillar a la mujer, dominar su orgullo:

*El mayor
goce que en mí puede haber
es burlar a una mujer
y dejarla sin honor.*

El placer de Don Juan no es amor. Ni siquiera poseer. Es burlar. No goza con el radiante amor compartido: su placer es burlar y dejar sin honor a las mujeres, es decir, humillarlas, vengarse en ellas el pecado sensual. Tal es la motivación psicológica de Don Juan Tenorio, el auténtico Don Juan, el Burlador de Sevilla. Hay más amor en los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa, que en ese arrogante caballero. Es más amor el de la Noche Oscura, amor místico, de la contemplación sublimada, que el ideal amor de Don Quijote y el de Don Juan. Aunque potencialmente existe en el amor de Don Quijote todos los elementos del amor humano: actividad viril que protege y defiende, que enaltece y dignifica, fuerza de ilusión que es capaz de transfigurar la realidad. Y porque el amor es la única fuerza que lanza

al hombre a la aventura y a la gloria, por eso ama Don Quijote a Dulcinea, "Sancho amigo, decía Don Quijote, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para revivir en ella la de oro o la dorada, como suele llamarse: yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos"... Y un tal caballero debe tener una dama de su pensamiento, por ello transforma a la moza del Toboso, en Dulcinea, la dama de sus sueños. Es el superamor de Don Quijote, frente al anti-amor de Don Juan Tenorio. Don Quijote defiende el honor de la mujer. Don Juan quita el honor de la mujer, la busca en la sombra nocturna usando ajena capa para burlar a la ajena amada y teniendo listas las yeguas para la fuga; en Don Quijote, las cualidades amorosas están como magníficas. Dulcinea es una idea, una idea, no una mujer. Entre Don Quijote y Don Juan —el superamor y el anti-amor— cabe al amor humano: ansia de dación, anhelo de correspondencia, fuerte ilusión y compenetración con el objeto amado. Esa figura del humano amor es, quizá, en la literatura española, Calisto, el personaje de la Celestina, ¿y por qué no iba a ser la Celestina, otro mito del arte? El amor de Calisto y Melibea es la perfecta unidad; la plena dación. El infinito que cabe en el instante fugaz. En Don Juan Tenorio no existe ni sublimación ni amor total, porque es el anti-amor. El Don Juan romántico de Zorrilla, enamorado de su dama, no es el auténtico burlador de Tirso de Molina.

Peo no es tampoco don Juan Tenorio, del tipo feudal, atropellado de mujeres, abatido y domado al cabo por la potestad monárquica, o por la venganza popular, o por ambas cosas a la vez; conflicto que tantas veces, y siempre con maravilloso prestigio poético, aparece en el teatro español, en el teatro de Lope de Vega, desde el infanzón gallego Tello de Neira, de El Mejor Alcalde, El Rey, hasta el Comendador de Ocaña en Peribáñez, y el Comendador Fernán Gómez de Guzmán en Fuenteovejuna. Don Juan Tenorio de Tirso de Molina, es del tipo caballero, ya que no caballeresco, porque carece de la virtud caballeresca. Es el Don Juan de clase alta, y noble, que conserva el valor, la arrogancia y la apostura del caballero.

Por eso, Fuenteovejuna, es un drama épico en toda la fuerza del término, en él, más que la psicología individual, importa la pasmosa adivinación de la psicología de las muchedumbres —como dice Menéndez y Pelayo. Y en esto diferían esencialmente Lope y Tirso: Tirso poseyó la pasmosa adivinación de la psicología individual, como lo demuestra en Don Juan y en todos sus personajes; Lope, la pasmosa adivinación de la psicología de las muchedumbres. En esto, como en

todo, manifestaban Lope, el gran poeta épico; y Tiso, el gran poeta psicológico. A Tiso de Molina le inquietaban constantemente los destinos eternos de las almas de sus personajes, Lope, recogía la crónica íntegra para volcarla reencarnada con nueva vida poética

Aunque insistentemente se haya señalado como progenitores del Don Juan, a El Infamador de Juan de la Cueva, y a los abominables pecadores arrepentidos en *El Rufián Dichoso* de Cervantes; la *Fianza Satisfecha* de Lope y *El Esclavo del Demonio*, de Mira de Amescua; una cosa es la precedencia y otra la progenie. Y don Juan Tenorio de Tiso de Molina, era de otra casta. Don Juan no era como Leucino, *El Infamador*, ni como *El Rufián Dichoso*, uno de los más desalmados burladores que presenta la antigua escena de Castilla; ni un monstruo execrable como el Leonido de la *Fianza Satisfecha*. Don Juan era un caballero español, que aún en las perfidias de sus seducciones conservó la elegancia aristocrática de la apostura y un singular culto al honor del caballero. Conservaba el valor temerario que no retrocede ante poder alguno.

Don Juan Tenorio no era tampoco un abusador de doncellas como los Comendadores de la crónica, tiranuelos feudales que abusaban del honor de las doncellas por la fuerza. Una marquesa espera un amante, y lo suplanta don Juan, para humillarla y quebrar su orgullo. A la pescadora le ofrece mano y fe de esposo. A otra se la entrega el propio padre, con promesas de casamiento. Y otra más, doña Ana, como dice el mismo Don Juan al padre que quiere vengar su honor, y a quien mata el Burlador "Ella conoció mis engaños antes", no hubo realmente asalto al honor. Por ello el gran penalista español, Jiménez de Asúa, dice que Don Juan, desde el punto de vista legal, está absuelto de toda culpa.

Don Juan, pintado por Tiso de Molina, era un creyente, un católico, olvidadizo de Dios, que aplaza su conversación hasta apurar entera la copa de los deleites, y en quien luchan después desesperada y trágicamente, el temerario valor, el remordimiento extremo y el honor dantesco del réprobo ante la condenación eterna. Todo eso, es Don Juan, y sin uno solo de esos rasgos, no sería el verdadero y legítimo Don Juan Tenorio, personaje psicológico admirable, de Tiso de Molina.

En Don Juan está el arranque y la grandeza de la concepción de Tiso. La nerviosa precipitación y el romántico desahogo de la forma, la audaz captación psíquica que cuaja en una frase un carácter; el

brioso realismo español; la tesis que estaba ya en potencia en la mente de Tirso de Molina, la acción de la justicia divina que inspiraba su teatro.

Don Juan Tenorio, así como el Condenado por Desconfiado de Tirso de Molina, es la fusión de un carácter dramático de los que sólo el gran fraile mercedario alcanzó a producir, con una leyenda, milenaria en el Condenado por Desconfiado, y menos remota y más divulgada en Don Juan. La leyenda sirve de ambiente, de órbita, de nimbo ideal al carácter; pero sin el carácter, sin la figura, sin el eterno mito de don Juan, la leyenda, sola sobre la escena, no hubiera subsistido ni logrado difusión mundial y supervivencia perenne.

Y sin la leyenda, es decir, sin el elemento sobrenatural, el carácter no se hubiera manifestado en todo su alcance y potencia de vendaval erótico, arrogancia, temeridad y rebeldía retadora de los poderes sobrenaturales, sobrehumanos. Temeridad y rebeldía que también caracterizan al Rey Don Pedro de Tirso.

Las fusiones psico-estéticas de Tirso —dice doña Blanca— tenían la fuerza y la perennidad de las aleaciones bronceas. Tirso de Molina llevó al arte la dualidad de bulto y alma, el fugitivo presente y el eterno destino del hombre. Don Juan Tenorio, el Condenado por Desconfiado y el Rey Don Pedro, tienen, por ello, horizontes eternos e inmortales.

Farinelli, posponiendo el Don Juan a la leyenda del Convidado de Piedra, se propuso historiar lo que llamó La Leyenda de Don Juan a través de toda la tierra y de todos los siglos. Pero olvidó en su erudición. . . que Don Juan Tenorio de Tirso de Molina es grande por el carácter de su creador y no por los elementos legendarios. Luego, Said Aimesto, sugestionado por el asombroso viaje de Farinelli a través de la Mitografía universal, estudió la leyenda, preferentemente a la obra teatral, en donde resalta el carácter de Don Juan. Gendarme de Bévette, escribió en 544 páginas, la que podríamos llamar, la historia universal del Don Juan, pero estos autores han quedado enredados en la Leyenda de Don Juan, que no es lo importante, sino el sople eterno y humano que le dio Tirso de Molina. Es como si nos detuviéramos en la leyenda de Fausto, el viejo alquimista que vendió su alma al diablo, y olvidáramos el personaje creado por Goethe sobre la leyenda; el Fausto inmortal. Sobre el carácter de Don Juan, el Burlador de Sevilla de Tirso, y no sobre la leyenda, se tejieron las obras literarias y musicales que han recorrido la tierra. Y éste es el triunfo de-

finitivo de Tiso de Molina capaz de crear un mito tan grande en el arte universal.

FAUSTO DE GOETHE

Es el quinto mito literario de la Edad Moderna. Es una de las más grandes creaciones estéticas del mundo. Fausto es la lucha del hombre contra el Universo. En Fausto hay un gran ideal, un "daimón", una fuerza inagotable, un símbolo, una pasión humana que lo consume hasta el final de la vida. Fausto es el gran apasionado que busca la verdad, la sabiduría eterna y que aspira a conocer todos los secretos del bien y del mal. Detrás de Fausto, como detrás de Hamlet, está el eterno femenino: Margarita, el arquetipo del amor puro. El personaje más trágico que ha dado la literatura universal. Detrás de Hamlet, Ofelia, la dulce doncella "hecha de la materia de los sueños".

Goethe decía que el poder de seducción de Shakespeare es tan grande, que ningún escritor debía leer más de una obra suya por año si quería emanciparse de su influencia. En FAUSTO, no quiso o no pudo Goethe emanciparse, pues su Margarita es un retrato pintado sobre los delicados trazos de Ofelia. Brandes dice al respecto: "Describiendo la relación entre Fausto y Margarita, Goethe se apropia y reproduce muchos rasgos de la rebelión entre Hamlet y Ofelia. En ambos casos tenemos el lado trágico del amor entre un espíritu superior y la tierna juventud de una niña. Fausto mata a la madre de Margarita y Hamlet mata al padre de Ofelia. En Fausto también hay un duelo entre el héroe y el hermano de su amado, en el cual es muerto el hermano. Y en ambos casos la joven enamorada se enloquece de dolor. Es claro y evidente que Goethe tenía a Ofelia en su pensamiento porque hace a su Mefistófeles cantar una canción a Margarita que es una imitación directa, casi una traducción, de la canción de Ofelia respecto al día de San Valentín. Hay, por otra parte, poesía más delicada en la locura de Ofelia que en la de Margarita. La de Margarita intensifica la impresión trágica del sufrimiento de la niña. La de Ofelia mitiga al propio tiempo el suyo y el del espectador. Hamlet y Fausto representan el genio del Renacimiento y el genio de los tiempos modernos; aunque Hamlet, en virtud de su maravilloso poder creador y de levantarse sobre su tiempo, llena todo el período que corre desde él hasta nosotros y tiene un significado al cual nosotros, en el umbral del siglo XX, no podemos prever el límite".

"Fausto —sigue diciendo Brandes— es probablemente la más

alta expresión poética de la humanidad moderna. Cámbiase gradualmente en las manos de su creador en un gran símbolo; pero en la segunda mitad de su vida, en una superabundancia de rasgos alegóricos de la individual humanidad. No dependió de Shakespeare personificar un ser, cuyos esfuerzos, como los de Fausto, fueron dirigidos hacia la experiencia, el conocimiento y la percepción de la verdad o realidad en general. Aún cuando Shakespeare se levanta más alto, permanece más cerca de la tierra”.

En cuanto a la canción de San Valentín a que alude Brandes, y que pone Goethe en labios de Mefistófeles, Eckerman refiere que el poeta alemán discutía con él un día acerca de la originalidad de ciertos autores y le decía que ella no debe impedir que el escritor reproduzca de otras obras lo que era aprovechable para las propias, agregando: “Mi Mefistófeles canta una canción de Shakespeare. Y ¿por qué no? ¿Por qué había de tomarse la molestia de inventar una, si la de Shakespeare estaba bien y decía justamente lo que había que decir?”.

He aquí la traducción de Teodoro Llorente de las coplas que canta Mefistófeles, lo que resulta así traducción de una traducción, pues Goethe hace una versión alemana del original de Shakespeare:

*Aun el alba matutina
vierte incierto resplandor.
¿qué buscas tú, Catalina,
a las puertas de tu amor?
Cuidadito, sí, mi bella;
Mira, mira adonde vas:
Sabe Dios si entras doncella,
Sabe Dios cómo saldrás.*

*No vengas, no, con reproches
Si te dejaste querer:
¿Ya cediste? ¡Buenas noches!
¡Siempre así, pobre mujer!
Cuando el galán pida y ruegue
No te dejes ablandar,
Hasta que al cabo te entregue
El anillo en el altar.*

A pesar de ello, ningún escritor, ni aún Shakespeare, se ha aso-

mado a tantos problemas como Goethe. Ninguna obra, ni aún la Divina Comedia —honda reflexión sobre la vida y la muerte— es tan complejamente humana como Fausto. Goethe tardó cincuenta años en escribirla y resume en FAUSTO toda la pasión de su vida. Después de terminarlo, dijo Goethe: “Lo que me queda de vida tendré que considerarlo como un regalo; lo que yo pueda hacer y la forma como lo haga, carecen de importancia”.

En Fausto había puesto toda la capacidad de su corazón, su experiencia y de la vida y sus anhelos. Es, a un tiempo, la más subjetiva de sus obras, y la más objetiva. La más idealista y la más real.

Fausto es el compendio de la humanidad. La fábula es aquí lo de menos, y quien sólo viese en Fausto la historia del viejo alquimista que vende su alma al diablo, a cambio de la juventud perdida, no ha comprendido la esencia del Fausto goethiano.

“Me preguntan —dice Goethe— cual es la idea que he querido expresar en Fausto. ¡Cómo si yo mismo lo pudiese saber y concretar! El tema, en último caso, podría significar algo en sí, desde el cielo hasta el infierno, pasando por el mundo todo; mas, ésta no es la idea, sino la marcha de la acción. Que el diablo pierda su apuesta y un hombre se salve, elevándose paulatinamente a través de sus errores, he aquí la idea que está bien en sí, pero que no es la esencia del conjunto, ni de los fragmentos. ¡Sí que hubiera salido una gran cosa si yo hubiese querido sujetar, con el hilo sutil de una única idea, una vida tan intensa, variada y de tan distintos colores cual la que se desarrolla en mi Fausto”. (Conversaciones con Eckerman, 1827).

Fausto es, ciertamente, algo inconmensurable, y es completamente inútil esforzarse en hacerlo más comprensible, como lo afirma el propio Goethe. La clave de Fausto es la propia vida del autor. El secreto de su salvación, la propia salvación de Goethe, se resume en esta frase: “Aquel que aspira siempre —a un ideal, podemos nosotros salvarle, y si el amor bienaventurado le sale al encuentro, podrá elevarse a la más alta cumbre”.

Se ha dicho que Goethe, por medio siglo, labió su propia estatua en Fausto, su obra inmortal. Lo cierto es que Fausto es fácil de reconocer en muchos episodios de la vida de Goethe. ¿Acaso no es Margarita aquella dulce Gretchen de la taberna de Auerbach que le descubrió a Goethe el placer de sufrir por amor? ¿Acaso Goethe no coloca a su pequeña Gretchen, el eterno femenino, en la celestial esfera —como Dante a Beatriz— desde donde baja a salvar al amado que un día la abandonó en la tierra? Tránsitos de cuadros vividos son los episodios de Fausto y al lado de ese caudal de vida, de experiencia personal

intensamente vívida, los dos símbolos ejes del drama, esas dos figuras antagónicas y complementarias entre sí, de Fausto y Mefistófeles. O sea la aspiración al supremo conocimiento y la negación que destruye perpetuamente el esfuerzo del hombre y no le permite saciar jamás su sed de verdad. Fausto se entrega al diablo, no para buscar la felicidad de los gozos materiales, sino para alcanzar la dicha excelsa de la sabiduría. Mefistófeles triunfará únicamente si consigue que un sólo día, Fausto se deje vencer por la pereza, o arrastrar por el placer. Y Mefistófeles pierda la apuesta. Fausto se salva, e incluso Margarita, que Mefistófeles puso en su camino para encorvar hacia la tierra e impedirle mirar continuamente hacia lo alto. Margarita se salva, gracias al amor que la purifica. El dinamismo, la energía y el amor, son las cualidades que Goethe opone al espíritu negativo, aniquilador del esfuerzo. Fausto y Mefistófeles, son, según las propias palabras de Goethe, “las dos almas que le habitaban: una se aferraba a la tierra; la otra se elevaba, desde el fondo de las tinieblas, hacia la mirada de los seres sublimes que la habían engendrado”.

Por otra parte, Fausto es el resumen del alma de todo un pueblo, cuya filosofía, aún la más concreta, se confunde a menudo con la más abstracta metafísica. La primera parte de Fausto —la más nacional— Goethe agota su herencia nórdica. En la segunda, quiso, cual él mismo explicaba “sentarse a la mesa de los griegos”. (*Conversaciones con Eckerman*, 1826).

La gran lucha de Goethe en Fausto, es la gran lucha del clasicismo y del romanticismo, porque Goethe romántico y apasionado, aspira a la armonía y a la perfección clásica. Esta lucha se simboliza en las brujas de la noche de Walpurgis y la reunión de los monstruos de las leyendas helénicas. O si queréis, en Margarita y Helena. Las nupcias de Fausto con Helena, —atrás ha quedado el amor romántico y punto de Margarita— son un símbolo.

La fusión ideal del espíritu antiguo encarnado en una de sus más serenas creaciones, con el espíritu moderno, representado por el alma de esa Alemania gótica y metafísica. Acaso el romanticismo es el más fuerte, porque las agujas de las catedrales góticas, saben más de pasión que de ritmo. De la unión de Fausto con Helena, nace Euforión —Lord Byron— la poesía moderna en su expresión más turbulenta. En Fausto se mueve siempre un símbolo: el símbolo eterno del afán por la libertad y por la vida, símbolo en fin, de la humanidad y del arte. Y detrás de ese símbolo, está el mito, el radioso mito de la poesía moderna.