

Maria TURU TARRÉ

PROPUESTA METODOLÓGICA DE ANÁLISIS
LITERARIO NEOARISTOTÉLICO.
EJEMPLOS DE APLICACIÓN EN *LA VIDA ES SUEÑO* DE
CALDERÓN DE LA BARCA, *MACBETH* DE SHAKESPEARE Y
EL DÍA DE LA IRA DE BRANDSTAETTER

*Tesis doctoral
dirigida por
Marcin KAZMIERCZAK*

Universitat Abat Oliba CEU
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Educación y Humanidades
Programa de doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales

2016

Aimer la littérature, c'est aussi apprécier la joie de la découverte, de la «vérité enfin découverte et éclaircie» [...] que seule révèle la critique.
(Jean-Yves TADIÉ)

Resumen

Ante la fragmentación en el panorama actual de la teoría literaria, este trabajo presenta una metodología de análisis crítico que busca restablecer la unidad de sentido del texto literario. La propuesta metodológica parte de los conceptos de *mimesis*, *belleza*, *espectáculo* y *catarsis* tomados de la *Poética* de Aristóteles y articulados mediante el planteamiento de la “triple *mimesis*”, que postula Paul Ricoeur a partir de su relectura de la obra aristotélica. Este tipo de análisis neoaristotélico se aplica a tres obras dramáticas: dos clásicos reconocidos, *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, y *Macbeth*, de William Shakespeare, y un drama inédito en español, *El día de la ira*, del escritor judío polaco Roman Brandstaetter. La heterogeneidad de las obras analizadas pretende demostrar las posibilidades del método que se propone, presentándolo como un paradigma universal capaz de revelar el potencial mimético y catártico del texto literario.

mimesis – catarsis – teoría literaria – Aristóteles – Ricoeur – Calderón de la Barca –
Shakespeare – Brandstaetter

Resum

Davant de la fragmentació en el panorama actual de la teoria literària, aquest treball presenta una metodologia d'anàlisi crítica que cerca de restablir la unitat de sentit del text literari. La proposta metodològica parteix dels conceptes de mimesi, bellesa, espectacle i catarsi presos de la Poètica d'Aristòtil i articulats mitjançant el plantejament de la “triple mimesi”, que postula Paul Ricoeur a partir de la seva relectura de l'obra aristotèlica. Aquest tipus d'anàlisi neoaristotèlica s'aplica a tres obres dramàtiques: dos clàssics reconeguts, La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca, i Macbeth, de William Shakespeare, i un drama inèdit en espanyol, El día de la ira, de l'escriptor jueu polonès Roman Brandstaetter. L'heterogeneïtat de les obres analitzades pretén de demostrar les possibilitats del mètode que es proposa, presentant-lo com un paradigma universal capaç de revelar el potencial mimètic i catàrtic del text literari.

mimesi – catarsi – teoria literària – Aristòtil – Ricoeur – Calderón de la Barca –
Shakespeare – Brandstaetter

Abstract

In front of the fragmentation in the current state of literary theory, this project introduces a methodology of critical analysis that aims to restore the unity of sense of literary text. The methodological proposal is based on the concepts of mimesis, beauty, spectacle and catharsis taken from Aristotle's Poetics and assembled by

“triple mimesis” hypothesis, postulated by Paul Ricoeur in his interpretation of aristotelian work. This type of neoaristotelian analysis is applied to three dramatic works: two classic ones, La vida es sueño, by Pedro Calderón de la Barca, and Macbeth, by William Shakespeare, and an unprecedented drama, El día de la ira, by the Jewish Polish writer Roman Brandstaetter. The heterogeneity of the reviewed works intends to demonstrate the possibilities of the method proposed, presenting it as a universal paradigm capable of revealing the mimetic and cathartic potential of the literary text.

mimesis – catarsis – literary theory – Aristotle – Ricoeur – Calderón de la Barca –
Shakespeare – Brandstaetter

Sumario

Introducción	11
I. MARCO TEÓRICO	17
1. Estado de la cuestión	17
2. Una relectura de la <i>Poética</i> de Aristóteles	27
2.1. <i>Mimesis</i>	28
2.2. <i>Belleza</i>	33
2.3. <i>Espectáculo</i>	37
2.4. <i>Catarsis</i>	39
3. La lectura de la <i>Poética</i> por Paul Ricoeur	47
3.1. <i>La Poética como marco teórico</i>	47
3.2. <i>La hipótesis de la ‘triple mimesis’</i>	51
<i>Mimesis I</i>	52
<i>Mimesis II</i>	54
<i>Mimesis III</i>	55
4. Propuesta neoaristotélica a la luz de la ‘triple <i>mimesis</i>’ de Ricoeur	58
II. APLICACIÓN DEL MÉTODO DE ANÁLISIS NEOARISTOTÉLICO	63
1. <i>La vida es sueño</i>, de Pedro Calderón de la Barca	63
1.1. <i>Mimesis I</i>	64
1.1.1. Prefiguración de la acción: las fuentes	64
1.1.2. La mimesis del autor y de su época	66
1.2. <i>Mimesis II</i>	70
1.2.1. La reelaboración de <i>mimesis I</i> en <i>mimesis II</i>	70
<i>La predestinación y el siervo albedrío</i>	70
<i>La gracia y el libre albedrío</i>	77
1.2.2. La configuración de <i>mimesis II</i> a través del lenguaje poético: la <i>belleza</i>	83
<i>El monólogo de la primera jornada</i>	85
<i>El soliloquio de la segunda jornada</i>	90
<i>Los apartes de la tercera jornada</i>	93
1.2.3. La integración de los elementos de la trama en <i>mimesis II</i> : el <i>espectáculo</i>	102
<i>Agnición</i>	103
<i>Peripecias</i>	108
1.3. <i>Mimesis III</i>	111
1.3.1. La <i>catarsis</i> “por elevación”	111
1.3.2. “Libertad, vida y honor”: desarrollo temático	114
1.3.3. La refiguración en la antropología contemporánea	117

<i>La figura del padre</i>	119
<i>El camino del sueño</i>	123
<i>La represión del Ello y el chivo expiatorio</i>	126
2. <i>Macbeth</i>, de William Shakespeare	129
2.1. <i>Mimesis I</i>	130
2.1.1. Prefiguración de la acción: las fuentes	130
2.1.2. La mimesis del autor y de su época	135
2.2. <i>Mimesis II</i>	139
2.2.1. La reelaboración de <i>mimesis I</i> en <i>mimesis II</i>	139
<i>Regicidio y tiranía como consecuencias de la ambición</i>	140
<i>Influencia sobrenatural y perversión de Lady Macbeth como causas de la presunción</i>	148
2.2.2. La configuración de <i>mimesis II</i> a través del lenguaje poético: la <i>belleza</i>	155
<i>La creación de la atmósfera</i>	158
<i>La evolución de los personajes: de la retórica a la irracionalidad</i>	166
<i>La ironía trágica</i>	174
2.2.3. La integración de los elementos de la trama en <i>mimesis II</i> : el <i>espectáculo</i>	179
<i>Lance patético</i>	180
<i>Peripecias</i>	183
<i>Agnición</i>	186
2.3. <i>Mimesis III</i>	190
2.3.1. <i>Catarsis y hamartía</i>	190
2.3.3. La refiguración en la psicología contemporánea	196
<i>La absolutización de lo relativo</i>	198
<i>El «bucu emisario» en Lady Macbeth</i>	201
<i>La hipertrofia de la sensibilidad en Macbeth</i>	203
3. <i>El día de la ira</i>, de Roman Brandstaetter	205
3.1. <i>Mimesis I</i>	206
3.1.1. La mimesis del autor y de su época	207
3.1.2. Prefiguración de la acción: las fuentes	212
3.2. <i>Mimesis II</i>	215
3.2.1. La reelaboración de <i>mimesis I</i> en <i>mimesis II</i>	215
<i>El sentido de lo trágico</i>	216
<i>El cumplimiento de la alianza</i>	219
3.2.2. La configuración de <i>mimesis II</i> a través del lenguaje poético: la <i>belleza</i>	226
<i>El lenguaje del Coro</i>	228
<i>El lenguaje de Born</i>	235
<i>El lenguaje de Blatt</i>	242

3.2.3. La integración de los elementos de la trama en <i>mimesis</i> II: el espectáculo	250
<i>Peripecias</i>	251
<i>Lance patético</i>	254
<i>Agnición</i>	257
3.3. <i>Mimesis III</i>	259
3.3.1. La doble <i>catarsis</i>	259
3.3.2. “El tiempo de Tu ira / el tiempo de Tu misericordia”: desarrollo temático	263
3.3.3. La refiguración en la psiquiatría contemporánea	266
<i>El autismo del campo de concentración</i>	268
<i>El cielo en el infierno</i>	272
<i>La ideología del exterminio</i>	275
Conclusiones	281
Bibliografía	287
<i>Fuentes literarias y estudios críticos</i>	287
<i>Teoría de la literatura</i>	293
<i>Otras fuentes</i>	296
Anexo	299

Introducción

La constatación de la crisis en el propio ámbito de estudio suele ser un punto de partida cómodo y adecuado para justificar una propuesta. Este parece ser inevitablemente nuestro caso: sobre el mundo de la literatura, sobre el mundo de las humanidades, sobre el ámbito de los estudios humanísticos y de la educación literaria, se cierne la amenaza de la crisis en diversas formas. Para Tadié, “la crise, thème et forme de notre époque, appelle une crise de la critique, et la lecture de l’oeuvre comme crise interne”¹. La crítica literaria, que constituye para él un género literario propio, “une littérature au second degré, dont notre époque a vu l’expansion infinie”², es víctima de la obsesión por el método, del gusto desenfrenado por las nuevas teorías y, en definitiva, de los combates ideológicos³. Su diagnóstico parece apuntar también a la raíz del problema: “la pensée moderne s’est efforcée de rejeter, pour un temps, l’idée de Dieu, l’idée d’homme: il n’y a plus, pour Barthes et certains de ses amis, d’auteur, mais de textes”⁴; y a las sucesivas muertes de Dios y del autor parece sumarse la muerte del crítico o de la posibilidad de una lectura unívoca⁵.

De la muerte de la literatura y de la crisis de las Humanidades habla también Rodríguez Adrados, desde una perspectiva más contemporánea y divulgativa⁶. En referencia al augurio de Kernan, que en su libro *The Death of Literature* publicado en 1990 vaticina la extinción de la literatura, el académico indaga en nuestro ambiente de mediocridad cultural y apunta también a sus causas: la masificación de la cultura, los nuevos medios de comunicación, y el cansancio y desorientación del público⁷. Sin embargo, cuestiona y matiza este juicio negativo recordando que “hay muertes anunciadas que no se han cumplido [...] Y que, con frecuencia, una crisis no es sino un momento seguido por otro momento de renovación”⁸. Aunque su conclusión no

¹ TADIÉ, J-Y. *La critique littéraire au XXe siècle*. Paris: Pocket, 1987, p. 298.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Cf. *Ibid.*, p. 299.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ También desde la perspectiva de las nuevas literaturas, especialmente en Latinoamérica, denuncia Cecilia M. T. LÓPEZ BADANO la “imposibilidad de construcción de una teoría literaria omniaplicable en el sentido que lo permitía la autonomía [especificidad y referencialidad de la literatura] a través de sus instituciones de crítica especializada y su relación con los esquemas analítico-descriptivistas formalistas, estructuralistas y deconstruccionistas” (LÓPEZ BADANO, C. M.T., “Autonomía y postautonomía literaria: un debate teórico en español con acentos latinoamericanos”, en MAESTRO, J. G. (ed.), *Necrosis de la posmodernidad. Sobre el estado actual de la interpretación de la Filosofía y la literatura en España*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016, p. 92).

⁶ RODRÍGUEZ ADRADOS, F. “Literatura y crisis de las Humanidades”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, XI (2006), pp.199-212.

⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁸ *Ibid.*, p. 211.

es optimista, igual que en el caso de Tadié, ambos fundamentan su esperanza en la universalidad de la literatura y su capacidad para apelar a lo más íntimo del hombre: para Rodríguez Adrados, porque a pesar de la situación desfavorable en que actualmente se encuentra la literatura – en la era del *homo audiens*, *homo visualis*, *homo informaticus*⁹ –, “este ambiente que la envuelve tampoco es capaz de eliminarla mientras los hombres sean hombres”¹⁰. Para Tadié, porque como historiador de la crítica literaria él mismo recuerda y ama su verdadera vocación: “la critique est cette lumière qui éclaire les oeuvres du passé, mais ne les a pas créés, qui les domine, mais ne suscite pas leurs égales: c’est le phare d’Alexandrie”¹¹.

Este es, por tanto, nuestro verdadero punto de partida: más allá de la constatación de la crisis en el campo de la teoría y la práctica de la literatura, recogemos esta invitación a reconstruir y renovar, pues “no hay que olvidar que una crisis es también, muchas veces, el pórtico de una salida. [...] De ellas siempre ha salido algo nuevo que, por lo demás, no renegaba de lo antiguo”¹². Así, la metodología de análisis literario que se plantea en este trabajo surge en respuesta a la crisis en los dos ámbitos mencionados: frente a la fragmentación en el panorama crítico de la literatura, proponemos una reconstrucción de la teoría literaria que busque la unidad de sentido de la obra; y frente a la crisis de las Humanidades y particularmente del estudio de la literatura, proponemos una renovación que aproxime el texto a nuestro ambiente y a la vez revele su íntima conexión con nuestro mundo.

Este doble propósito requiere también un doble apoyo teórico: por una parte, la reconstrucción exige volver a la base, edificar sobre los cimientos originales, y por ello la *Poética* de Aristóteles es el fundamento de nuestra propuesta. Su conocida definición de la tragedia y los conceptos de *mimesis* y *catarsis*, junto a otros principios del género dramático como la *belleza* formal y el *espectáculo* constituyen los pilares del tipo de análisis que aquí se plantea. Por otra parte, la renovación exige también cierta actualización de los principios aristotélicos, especialmente para proponer un análisis que trascienda los límites de la tragedia clásica; y en este aspecto la relectura de la *Poética* que hace Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*, publicada en español en 1995, es el eje de nuestro planteamiento metodológico. En concreto, este trabajo se basa también en su teoría de la ‘triple *mimesis*’: para formular esta hipótesis, Ricoeur parte del carácter dinámico que Aristóteles atribuye al concepto de *mimesis praxeos* en la *Poética*, y describe los tres

⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 205-207.

¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

¹¹ TADIÉ, J-Y., *op. cit.*, p. 15.

¹² RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *op. cit.*, p. 200.

momentos del recorrido entre autor y lector en la composición de la obra: *mimesis* I o 'prefiguración', *mimesis* II o 'configuración' y *mimesis* III o 'refiguración'.

La metodología de análisis literario que proponemos podría considerarse entonces neoaristotélica, puesto que se fundamenta en una relectura particular de la *Poética*, actualizada a su vez por Ricoeur. De la obra aristotélica tomamos los principios constitutivos de la obra literaria, incidiendo especialmente en la *catarsis* para destacar el potencial educativo y moral que a ella se vincula. De la 'triple *mimesis*' de Ricoeur nos servimos como herramienta metodológica, para estructurar el análisis y sobre todo para enlazar la *mimesis* del autor y su época que subyace en el texto literario con la posible *mimesis* que evoca en el lector contemporáneo.

En definitiva, se trata de examinar la universalidad de la obra a través de los ecos que despierta, y para demostrarlo aplicamos nuestra propuesta metodológica al análisis de tres obras dramáticas. Dos de ellas son clásicos de fama universal, *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y *Macbeth* de William Shakespeare, y la tercera es una obra teatral del autor judío polaco Roman Brandstaetter, titulada *Dzień Gniewu (El día de la ira)* y publicada en Varsovia en 1962. Se trata de una obra aún inédita en español y que ha sido traducida como parte de la aportación de este trabajo¹³. La elección de *La vida es sueño* y de *Macbeth* queda suficientemente justificada por el lugar predominante que ocupan en un momento de especial esplendor en sus correspondientes literaturas: la época de la comedia barroca y del teatro isabelino, respectivamente. En cuanto a la obra más moderna y desconocida, la elección de *El día de la ira*, sugerida por el director de esta tesis, responde sobre todo al enorme potencial catártico que desvela la lectura de su trama, especialmente por el eco de los acontecimientos contemporáneos que plantea. Además, la propia novedad y originalidad de la obra son un estímulo para su estudio, pues se presenta como un campo prácticamente inexplorado.

Esta diferencia entre los dos textos paradigmáticos y el texto inédito afecta especialmente a nuestra aproximación teórica: el análisis de las dos primeras obras supone un reto por la abundancia de bibliografía crítica que parece estancar la posibilidad de cualquier nueva aportación; mientras que en la tercera obra, la escasez de aparato crítico puede suponer igualmente un desafío. Esto implica también una aplicación metodológica diversa, pues la interpretación literaria está hasta cierto punto determinada por los conocimientos que poseemos acerca de la

¹³ La traducción a cargo de Miłosz GRYGIERCZYK, Marcin KAZMIERCZAK y Maria TURU se adjunta como anexo.

figura del autor, la composición de la obra y su recepción. Buscamos, en cualquier caso, la formulación de una metodología de análisis común dentro de su heterogeneidad, que atendiendo a la peculiaridad de cada texto permita establecer un recorrido unitario entre autor y lector, mediante el texto y a través del tiempo y el espacio, y que sea extrapolable además a otros textos y épocas.

Según el planteamiento expuesto hasta ahora, este trabajo se estructura en cuatro partes de diferente extensión y peso: en el primer capítulo, establecemos el marco teórico donde se fundamenta la metodología de análisis que proponemos; a continuación, aplicamos la propuesta a las tres obras literarias mencionadas, cuyo análisis abarca los capítulos segundo, tercero y cuarto. La primera parte es, por tanto, introductoria y más breve, pero fundamental en cuanto propedéutica de los análisis literarios sucesivos. El estado de la cuestión se examina en el apartado 1.1, donde revisamos las corrientes de teoría literaria que se han sucedido y enfrentado en el siglo XX: su fragmentación puede justificar nuestra pretensión de formular una propuesta crítica que aglutine y reconstruya. En el apartado 1.2 se expone la base de esta reconstrucción, a través de una relectura de la *Poética* de Aristóteles. A partir de su definición de tragedia recorremos el desarrollo teórico de los conceptos de *mimesis* y *catarsis* a lo largo de la *Poética*. Destacamos además los conceptos de *belleza* y *espectáculo*, cuyo desarrollo es mucho menor pero que según nuestra propuesta resultan claves para la construcción del efecto catártico en la trama. Este recorrido se completa en el apartado 1.3 con la exposición de la 'triple *mimesis*' que Paul Ricoeur plantea a partir de su propia relectura de la *Poética*. Al sintetizar la teoría de Ricoeur incidimos especialmente en su explícita vinculación con la obra aristotélica, destacando las huellas que él rastrea en la *Poética* para proponer su concepto de *mimesis* y, en menor medida, de *catarsis*. De este modo, con las expresas referencias de Ricoeur a la *Poética*, justificamos en el apartado 1.4 nuestra propuesta de análisis, que se sirve de la herramienta estructural de la 'triple *mimesis*' para formular una metodología crítica neoaristotélica.

La propuesta, aquí esquemática, se desarrolla en los tres capítulos siguientes al aplicarla al análisis de las tres obras literarias, *La vida es sueño*, *Macbeth* y *El día de la ira*. En cada capítulo seguimos la misma estructura, que repite la división de la 'triple *mimesis*' de Ricoeur y la completa con los conceptos aristotélicos de *mimesis*, *belleza*, *espectáculo* y *catarsis* reformulados en el marco teórico. Siguiendo este esquema, en el ámbito de *mimesis* I analizamos la 'prefiguración' de la obra a partir de su contexto biográfico, histórico y cultural: exploramos, por tanto, la *mimesis* del autor y de su época, así como las fuentes que mimetiza y adapta. Este esbozo

común, que planteamos en el primer apartado dedicado a *mimesis* I en cada capítulo, se concreta de forma distinta en cada obra: en unos casos tiene mayor peso el contexto ideológico, en otros tienen mayor influencia las fuentes, o las referencias autobiográficas.

También en el segundo apartado, dedicado a *mimesis* II, el punto de partida es el análisis formal según unos criterios comunes que se concretan después en las particularidades de cada texto. En el ámbito de *mimesis* II se trata de examinar la ‘configuración’ de la trama; más específicamente, según nuestra propuesta, se trata de examinar la construcción del efecto catártico en la trama mediante la *belleza* del lenguaje poético y el *espectáculo* que articula la acción dramática. Este ámbito abarca, por tanto, dos partes diferenciadas aunque interrelacionadas en la construcción de la *catarsis*: en primer lugar, la *belleza* del lenguaje poético realiza la transición de *mimesis* I a *mimesis* II al exponer el modo en que mediante el lenguaje literario se reelaboran las ideas y hechos históricos que prefiguran la obra. Además, el análisis estilístico permite destacar la *belleza* del lenguaje dramático que en cada obra caracteriza a los personajes y su actuación mediante recursos y técnicas diversas. En segundo lugar, el análisis dedicado al *espectáculo* pone de manifiesto la integración de los elementos dramáticos en la trama, para desvelar de qué modo la *catarsis* nace de la construcción del argumento. Por ello, aplicamos directamente de las nociones aristotélicas de *agnición*, *peripecia* y *lance patético* con que la *Poética* designa las acciones que producen el efecto propio de la tragedia. Aunque de nuevo la concreción en cada obra es diferente, este es el punto de mayor homogeneidad entre las tres obras dramáticas, que desvela además cómo el clímax de la acción – manifestado a través de la *agnición* y la *peripecia* – permite definir el momento del efecto catártico.

Este rasgo común entre los tres textos conduce al estudio de la *catarsis* en el tercer apartado de cada capítulo. En el ámbito de *mimesis* III, se estudia el efecto catártico de la obra como sentido último de su interpretación, y además como síntesis de todo el análisis anterior: por una parte, examinamos de qué modo el temor y la compasión suscitan la *catarsis* al entrelazarse en el *espectáculo* dramático; por otra parte, retomamos el concepto de *belleza* al recapitular el desarrollo temático de la trama partiendo de la cita de un verso, el más significativo de cada obra. Finalmente, la propuesta metodológica inspirada en la ‘triple *mimesis*’ culmina con una lectura personal de *mimesis* III: lo que Ricoeur concibe como ‘refiguración’ creemos que puede entenderse como el eco contemporáneo de la obra, es decir, la posibilidad de confrontarla con ciertos principios de la antropología o incluso de la psiquiatría de

nuestra época. Al final del análisis de cada obra, por tanto, ofrecemos una breve exposición de ciertos aspectos del pensamiento de Sigmund Freud y de René Girard, del psiquiatra austriaco Igor Caruso, y del psiquiatra polaco Antoni Kępiński, en relación con *La vida es sueño*, *Macbeth* y *El día de la ira*, respectivamente. En definitiva, pretendemos demostrar que la *catarsis* aristotélica, que Ricoeur amplía en el sentido moderno de cumplimiento del horizonte de expectativas, se concreta en la refiguración contemporánea de cada obra.

Con el análisis de cada obra se completa el desarrollo de la propuesta metodológica que aquí planteamos. Su aplicación a los textos literarios abarca necesariamente la mayor parte de la extensión de este trabajo, y la concreción en cada obra amplía y matiza además los principios teóricos expuestos en el marco inicial. El orden en el estudio de las obras es también significativo, pues tratamos de demostrar en el tercer caso que este tipo de análisis permite desvelar el potencial y la universalidad no solo de los clásicos, sino también de obras prácticamente desconocidas. En las conclusiones describimos finalmente las aportaciones de este método de análisis literario nearistotélico, fundamentado en los conceptos de la *Poética* y articulado mediante la 'triple *mimesis*' de Ricoeur, a la interpretación de cada obra.

La idea, el planteamiento y la aplicación de esta propuesta metodológica no habrían sido posibles sin la inspiración y el aliento de tantas personas a quienes debo agradecer que esta tesis se haya hecho al fin realidad. A mi director, que me mostró el camino y me ha acompañado por él con su estímulo intelectual y con su confianza afectuosa. A mi marido, verdadera luz en este recorrido, que ha sufrido y gozado conmigo y nunca ha dejado de animarme: suya es la mitad de este trabajo; y a mis hijos, que han aprendido a rezar para que terminara la tesis. A mi familia y a mis amigos, que me han sostenido con su oración y apoyo constante. A mis compañeros profesores y a mis alumnos, que por medio del ejemplo y de la práctica han hecho posible, directa o indirectamente, que esta tesis viera finalmente la luz.

I. MARCO TEÓRICO

1. Estado de la cuestión

Una obra literaria debe suscitar una pregunta, debe cuestionar al lector, al oyente y al crítico, si quiere ser fecunda. Póngase el acento en el contexto de producción, en la construcción del texto o en la actualización del receptor, el punto de partida es común: el texto inquiere a quien se pone frente a él para leerlo, escucharlo o interpretarlo, surge la pregunta y empieza el diálogo. Y “ese diálogo es infinito”, dice Borges, porque “el libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones”¹⁴. Especialmente fecunda es la que establece la crítica literaria con el objeto que estudia, y también particularmente compleja, debido a la multiplicidad de voces procedentes de las distintas teorías literarias¹⁵ que resuenan en este diálogo coral entre aproximación teórica y obra literaria. Los vaivenes de esta relación a lo largo de la pasada centuria, que asiste al “nacimiento de la literatura como objeto que se pretende de una teoría y una ciencia propias”¹⁶, exige una sucinta exposición de la panorámica de la teoría literaria del siglo XX que permita entender la multiplicidad y la fragmentación de la teoría literaria actual¹⁷.

La trayectoria de la teoría literaria desde “su constitución como ciencia autónoma”¹⁸ parte, según Pozuelo Yvancos, del “desarrollo de una doble tensión dialéctica”¹⁹ que cronológicamente enfrenta primero los conceptos de *especificidad* y *universalidad*²⁰, y más tarde se realiza en “la lucha entre el esencialismo metafísico y el

¹⁴ BORGES, J. L., “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”. *Otras inquisiciones. Obras Completas*, II, p. 125.

¹⁵ A pesar de que TADIÉ habla de ‘crítica literaria’, en este trabajo se utilizará el concepto de ‘teoría literaria’ según la distinción que establece MAESTRO entre ambas nociones, “calificando de ‘teoría literaria’ el estudio de los principios de la literatura, de sus categorías, criterios, etc., y diferenciando los estudios de obras concretas de arte con el término de ‘crítica literaria’” (WELLEK, R. y WARREN, A., *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1985, p. 48. Citado por MAESTRO, J. G., *Introducción a la Teoría de la Literatura*, Vigo: Universidad de Vigo, 1997, p. 23).

¹⁶ POZUELO YVANCOS, J. M., «La teoría literaria en el siglo XX», en VILLANUEVA, D. (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994, p. 70.

¹⁷ “[de las diferentes teorías existentes], algunas desbordan los límites de la ciencia literaria, otras adquieren pretensiones de totalidad sin admitir los presupuestos adecuados, y no faltan teorías con intenciones excluyentes; la mayoría se refieren a un aspecto de la literatura, y son válidas pero parciales” (BOBES, M. C., *Historia de la Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1995, p. 37. Citado por MAESTRO, J. G., *op. cit.*, p.15).

¹⁸ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 70.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ “¿Es posible una teoría literaria, una ciencia específica, diferente y separada de la sociología, el psicoanálisis, la semiótica, la antropología, etc.? Cada uno de estos saberes, en su propio desarrollo, ha ido tendiendo puentes hacia los demás a medida que emergían las insuficiencias explicativas de cada disciplina, necesitada de constantes apoyos” (*Ibid.*).

funcionalismo pragmatista²¹. Partiendo de esta explicación, la doble dialéctica que propone Pozuelo Yvancos se podría reducir a dos preguntas: *¿Qué es la literatura?* y *¿Cuál es la función de la crítica literaria?* La primera cuestión engloba las dos posiciones que dentro de las corrientes de teoría literaria del siglo XX buscan responder a “¿Qué es literatura? ¿Qué cualidades poseen las obras literarias?”²², en un caso; y “¿A qué llamamos literatura?”²³, en el otro caso. La segunda cuestión trata de indagar qué posibilidades y límites acotan la función de la crítica literaria cuando las sucesivas teorías han llevado a considerar que la literatura “no es un conjunto de textos ya definidos sino una comunicación social en el seno de una cultura donde se entrecruzan diversos códigos de naturaleza no siempre formal: ideológicos, éticos, institucionales”²⁴.

Según esta conclusión, podría pensarse que la segunda pregunta ha ido absorbiendo a la primera, en el sentido de que el objeto de estudio – el texto literario – ha sido desplazado desde su existencia real y previa al análisis, a una construcción derivada del análisis. A este respecto resulta significativa la evolución que señala Maestro al identificar los paradigmas de la investigación literaria – desde la poética *mimética* de base aristotélica, que comprende el arte “como *imitación* de la naturaleza”²⁵, hasta la serie de poéticas derivadas de la epistemología kantiana, que conciben el arte “como un proceso de creación, a partir de los modelos de la realidad asimilados por el pensamiento subjetivo”²⁶ –; en el desarrollo de estas teorías, “se observa un desplazamiento que va del emisor al receptor”²⁷.

Así, frente a las poéticas en torno al *autor*, que “desembocan en las corrientes positivistas del objetivismo histórico de fines del siglo XIX”²⁸, se erigen a comienzos del siglo XX las poéticas *formales*, “centradas en el análisis de los procedimientos textuales (*mensaje*)”²⁹. Este cambio de paradigma ocurre según Tadié porque: “Au XXe siècle, pour la première fois, la critique littéraire s’est voulue l’égale des oeuvres qu’elle analyse”³⁰. Sintetizando el modo en que la teoría formal-estructuralista “había sustituido la poética del emisor-autor del siglo XIX por una *poética del mensaje*-

²¹ *Ibid.*, p. 71.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 73

²⁵ MAESTRO, J. G., *op. cit.*, p. 37.

²⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ TADIÉ, J-Y., *op. cit.*, p. 9.

texto”³¹, afirma Tadié que “il n’y a plus [...] d’auteur, mais des textes – qui appartiennent à la critique plus qu’à l’écrivain”³². Esta deriva sufre también una crisis cuando las poéticas del mensaje son a su vez sustituidas por las *poéticas de la recepción*, “orientadas hacia el lector y las posibilidades de interpretación de la obra literaria”³³.

El recorrido hasta aquí esbozado, en el que sin embargo no es posible seguir un preciso orden cronológico sino que presenta un “perfil quebrado y lleno de rupturas”³⁴, termina en la “relativización de lo literario”³⁵ que propaló especialmente la deconstrucción al postular que la creación literaria “se encontraba fragmentada en puros ecos descoyuntados”³⁶. Pero la llegada hasta este extremo se explica teniendo en cuenta la historia de la teoría literaria a lo largo del siglo XX: cuando la teoría deconstruccionista proclama que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”³⁷, parece haber tocado su fin la evolución en la que “de una teoría de la lengua literaria se pasa a una teoría de la comunicación literaria como práctica social”³⁸.

Este pasaje de una a otra es entendido como fruto de la confrontación y superación de dos grandes paradigmas que se pueden agrupar bajo las denominaciones de *inmanentismo* y *pragmatismo*³⁹. Se caracteriza el primero por “definir los textos literarios en su *inmanencia*, en su funcionamiento específico”⁴⁰, y se adscriben a él el formalismo ruso, el estructuralismo francés que lo culmina, el *New Criticism* y la estilística⁴¹. A ellos se opone, superándolos, el segundo paradigma, que incluye la

³¹ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 73.

³² TADIÉ, *op. cit.*, p. 9.

³³ MAESTRO, J. G., *op. cit.*, p. 37.

³⁴ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 70.

³⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁶ VILLANUEVA, D., “Del acto de leer a la poética de la lectura”. *Revista Cálamo* (2012), 60, p. 15.

³⁷ BARTHES, R., “La muerte del autor” (1968), en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987, p. 71.

³⁸ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 73.

³⁹ POZUELO YVANCOS establece primero la dialéctica “entre el esencialismo metafísico y el funcionalismo pragmatista” (p.71), y más adelante define la “teoría literaria del siglo XX como la alternativa de dos grandes paradigmas teóricos: [...] formal-estructuralista y [...] poética de la recepción” (p. 73). Pero hemos modificado las denominaciones y ampliado el segundo grupo atendiendo precisamente a la conclusión del autor: “La pragmática, la semiótica de la cultura, etc., vinieron a cuestionar desde sus lugares el ideal inmanentista y supusieron la crisis definitiva de la poética formal-estructuralista” (*Ibid.*, p. 81). Existen, por supuesto, otras posibles divisiones, como la que plantea MAESTRO siguiendo a BOBES al hablar de tres orientaciones de la Poética: la poética racionalista y meriológica, la poética morfológica y la poética semiológica (Cf. MAESTRO, J. G., *op. cit.*, p. 31).

⁴⁰ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 74. La cursiva es nuestra.

⁴¹ Cf. *Ibid.*

pragmática, la semiótica⁴², la estética de la recepción, la sociología y el psicoanálisis, agrupando bajo el postulado general de que “lo literario es un modo de producción y de recepción comunicativa en el seno de una determinada sociedad y en un momento histórico concreto”⁴³.

A pesar de los rasgos comunes que aglutinan las diversas teorías en torno al texto en su estructura formal – *inmanentismo* – o en torno al contexto y el uso comunicativo – *pragmatismo* –, la heterogeneidad entre las diferentes escuelas y corrientes exige una caracterización más precisa. Puede ser útil para ello recurrir a una distinción como la que Aristóteles establece en la *Poética* para las artes imitativas según los *medios*, el *objeto* y el *modo*. De forma análoga, se podrían discriminar las distintas corrientes literarias según los *medios* que utilizan y que determinan su análisis, el *objeto* que toman como elemento central de su estudio y el *modo* en que realizan el análisis y evidencian su resultado.

Respecto a los *medios*, cabe recordar que “la teoría literaria del siglo XX nace en un amplio contexto epistemológico que permitió el desarrollo especializado de diferentes saberes humanísticos, vinculándose cada uno de ellos a un discurso científico particular”⁴⁴, y que estas otras ciencias y saberes humanísticos dotan de instrumentos metodológicos al estudio de la literatura cuando también este pretende convertirse en ciencia autónoma. En este sentido Tadié destaca cómo “les sciences humaines on été, tour à tour, convoquées pour construire une science de la littérature”⁴⁵, y Pozuelo Yvancos pone de manifiesto la deuda de la teoría literaria con “al menos, cuatro grandes sistemas de pensamiento: la fenomenología (que a su vez se proyecta sobre la lingüística), la hermenéutica, el marxismo y el psicoanálisis”⁴⁶. En concreto, el influjo de la Lingüística post-saussureana es fundamental en las corrientes *inmanentistas*, mientras que las *pragmatistas* constituyen a menudo la rama literaria del Marxismo, el Psicoanálisis o la Semiótica lingüística.

Los *medios* que emplean unas y otras derivan, por tanto, de la ciencia que ejerce mayor predominio: en el caso del *inmanentismo*, la influencia indirecta de la fenomenología⁴⁷ y la importancia de la lingüística estructural determinan que su

⁴² Se incluye la semiótica en esta tendencia, a pesar de su deuda con la lingüística, por entenderla como superación de la impronta inmanentista del formalismo y del estructuralismo (Cf. POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 83; TADIÉ, J-Y., *op. cit.*, p. 210).

⁴³ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 82.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁵ TADIÉ, J-Y., *op. cit.*, p. 295.

⁴⁶ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 70.

⁴⁷ Cf. *Ibid.*, p. 77.

instrumento metodológico sea “fundamentalmente formalista: el análisis de cómo funciona, se organiza y construye el lenguaje en los textos literarios”⁴⁸. Se trata de realizar un análisis formal y estructural, de los procedimientos constructivos del texto, siguiendo el método que Eichenbaum «morfológico»⁴⁹, según el cual “los rasgos distintivos de la literatura se obtienen mediante el análisis de los procedimientos de su construcción formal, de su especial modo de ser lenguaje”⁵⁰.

La insuficiencia de este método, criticado por su reduccionismo⁵¹, da lugar a la “superación del formalismo por la vía de la semiótica y su conexión con la ideología social”⁵². Convergen en la tendencia del *pragmatismo* varias escuelas que, en algunos casos “desde el seno mismo de las metodologías lingüísticas”⁵³ y en otros casos mediante los instrumentos de ciencias y teorías no exclusivamente literarias, comprenden el “hecho literario como resultado de una interacción entre el conjunto de estructuras verbales y quienes escriben, quienes leen, quienes interpretan y definen”⁵⁴. Los *medios* para destacar esta interacción los toman de diversas fuentes, a menudo confluyentes en cada autor: así, los conceptos metodológicos de la semiología y de la fenomenología sirven a Mukařovskij para afirmar que el objeto de la estética no es el *artefacto* o parte material (significante) del signo, sino el *objeto estético* (significado), que es la expresión que el artefacto obtiene en la conciencia del receptor⁵⁵.

Pero la mayor influencia de la fenomenología de Husserl aparece en Ingarden y en su concepción del objeto estético “como la concretización del texto por un lector competente”⁵⁶. Con su aplicación del programa fenomenológico a la obra literaria, sienta las bases de la «estética de la recepción» que desarrollarán Iser y Jauss, cuyos conceptos fundamentales – indeterminación y concretización, lector implícito y horizonte de expectativas – aparecen conectados con la fenomenología husserliana y la hermenéutica de Gadamer, en cuanto conciben la obra literaria como “dependiente de un acto de conciencia”⁵⁷.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁹ EICHENBAUM, B., “La théorie du méthode formel”, en TODOROV, T. (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris: Seuil, 1965.

⁵⁰ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p., p. 77.

⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 81.

⁵² *Ibid.*, p. 84.

⁵³ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 83-84. Véase MUKAŘOVSKIJ, J., “El arte como hecho semiológico”. *Escritos de estética y semiótica del arte*, ed. LLOVET, J., Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

⁵⁶ *Ibid.* INGARDEN acuña este concepto en *Das litterarische Kuntswerk* (1931), traducida al francés: INGARDEN, R. *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

⁵⁷ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 87.

Otros *medios* distintos aun dentro de la misma tendencia *pragmatista* son los que proceden del marxismo y el psicoanálisis, “desde los que se han construido unas teorías con perfiles propios, ligados a dos métodos de análisis: la sociología literaria y la psicocrítica”⁵⁸. En el primer caso, los medios que buscan vincular literatura y sociedad se orientan en dos direcciones: las sociologías empíricas, que pretenden “hacer «sociología de campo», con métodos objetivos de análisis de aquello que rodea socialmente a la literatura (producción editorial, librerías, premios literarios, etc.)”⁵⁹; y las sociologías dialécticas, que se fundamentan en la teoría marxista y “comparten los conceptos fundamentales del materialismo histórico”⁶⁰. En el segundo caso, los conceptos vertidos por el psicoanálisis de Freud han sido fundamentales en el estudio de la figura biográfica del autor e incluso de la configuración del proceso creador⁶¹. Pero además de la crítica psicoanalítica del autor, la psicocrítica se ha orientado también a “indagar los mundos temáticos del texto como reflejo de grandes temas arquetípicos”⁶² partiendo de otras aportaciones como la del «inconsciente colectivo» de Jung.

La heterogeneidad de fuentes y metodologías se justifica por la inclusión de corrientes muy distintas bajo la denominación de *pragmatismo*, entendido como opuesto al inmanentismo del texto y que tiene como rasgo común, por tanto, postular que la literatura tiene “una función no sólo estética, sino cognitiva, gnoseológica, que modela a su vez la realidad, le otorga sentido pero también la refigura e interviene sobre ella”⁶³. Así pues, tomando como punto de partida el presupuesto de que “el concepto de literatura del que se parte condiciona el método que se aplica”⁶⁴ cabe examinar de qué forma el *objeto* de estudio de cada teoría es señalado por los *medios* utilizados para analizarlo y constituirlo.

Aunque la obra literaria es evidentemente el elemento central del estudio común a ambas tendencias, también aquí se puede establecer una clara diferenciación en el modo de concebir el *objeto* de análisis. De forma muy sintética cabría afirmar que para el *inmanentismo*, el texto es un conjunto de rasgos formales que lo categorizan como ‘literario’; para el *pragmatismo*, es un conjunto de signos que se descodifican en el proceso comunicativo. La distinción fundamental entre uno y otro parece ser su concepción del lenguaje literario: mientras la poética formal-estructuralista define “la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cf. *Ibid.*, pp. 93-94.

⁶² *Ibid.*, p. 95.

⁶³ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁴ MAESTRO, J. G., *op. cit.*, p. 15.

literatura como construcción de lenguaje⁶⁵ y concibe el hecho literario “como un tipo de lenguaje objetivable y describible en el análisis de las propiedades verbales de los textos”⁶⁶, las corrientes que se oponen a esta *teoría de la lengua literaria* proponen en cambio una *teoría del uso literario del lenguaje* que incida en su dimensión comunicativa. Para las poéticas *pragmatistas*, “la literatura no es tanto una estructura verbal diferenciada como una comunicación social, institucional e históricamente diferenciada”⁶⁷, que cabe estudiar, por tanto, desde una “teoría de los actos de comunicación literaria y de los objetos, estados de cosas, presuposiciones y consecuencias que tienen importancia para esa comunicación”⁶⁸.

Para ilustrar esta diferencia, resulta significativo contraponer la noción de «*literaturnost*» de Jakobson, cuando afirma que “el objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la *literariedad*, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria”⁶⁹, frente a la noción de «horizonte de expectativas» de Jauss, cuando postula que la obra “englobe a la fois le *texte* comme structure donnée [...] et sa *réception* ou perception par le lecteur ou le spectateur”⁷⁰. Frente a la pretendida objetividad y autonomía del ideal inmanentista, los análisis pragmatistas vienen a recordar la subjetividad del uso del lenguaje literario y su dependencia del contexto de producción y de recepción, que otorga significado al texto mediante la lectura del llamado «lector implícito» de Iser⁷¹.

Pero de nuevo, las corrientes agrupadas en la segunda tendencia presentan una heterogeneidad que afecta también a su consideración del *objeto* de estudio como fenómeno aislable o mediatizado por la aproximación ideológica desde la que se examina. Cabe diferenciar en este sentido las teorías de la semiótica, la pragmática y la estética de la recepción, de las diversas corrientes dentro de la sociología literaria y la psicocrítica. Las primeras tienen en común con las tesis inmanentistas, a pesar de sus diferencias internas, su concepción de la literatura “como fenómeno,

⁶⁵ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 81.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 82. SKLOVSKI lo explica a través de los conceptos de «extrañamiento» y «desautomatización» (SKLOVSKI, V., “L’art comme procédé”. *Sur la théorie de la prose*, Lausanne: L’Age d’Homme, 1973).

⁶⁷ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 82.

⁶⁸ SCHMIDT, S. J., “La comunicación literaria”, en MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco libros, 1987, p. 201, citado por POZUELO YVANCOS, J.M., *op. cit.*, p. 83.

⁶⁹ JAKOBSON, R., *La nueva poesía rusa*, 1921. Citado por POZUELO YVANCOS, J.M., *op. cit.*, p. 77.

⁷⁰ JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978, p. 212.

⁷¹ ISER desarrolla este concepto como “un constructo teórico para explicar la preestructuración del significado potencial de un texto y al mismo tiempo la personificación de ese potencial en el proceso de lectura” (POZUELO YVANCOS, J.M., *op. cit.*, p. 88). Véase ISER, W., *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

sea textual-formal, sea pragmático-situacional, metodológicamente aislable: la literatura se liga a su propia teoría por la idea de que un objeto se constituye interdependiente del discurso teórico que lo nombra⁷². Las segundas, en cambio, establecen una relación de absoluta dependencia respecto al discurso teórico, puesto que en su análisis el texto literario se presenta ideológicamente determinado por “la mirada que hacia la literatura han vertido los dos grandes sistemas de pensamiento que revolucionaron las ciencias humanas en nuestro siglo: el marxismo y el psicoanálisis”⁷³.

Esta distinción pone de manifiesto que el *objeto* de la crítica literaria no es meramente el texto considerado en su unidad, sino delimitado y redefinido por el paradigma que lo interpreta, tal como advierte Tadié: “l’oeuvre d’art [...] perd son caractère sacré, l’unité de sa signification, elle a besoin d’exégètes qui nous transmettent sens et forme: l’interprétation fait partie du texte”⁷⁴. La injerencia de la perspectiva interpretativa en la obra literaria determina finalmente el *modo* en que se lleva a cabo el análisis, esto es, el resultado de la aplicación de ciertos *medios* y de una específica concepción del *objeto* de estudio.

También en este aspecto difieren las dos grandes tendencias a la hora de analizar lo literario “como un modo de *ser* el lenguaje”⁷⁵ o bien como “un modo de producirse el lenguaje, de recibirse, de actuar en el seno de una cultura”⁷⁶. Resulta de este contraste una aproximación metodológica o bien centrada en la estructura lingüística o bien focalizada en la estructura contextual. Por un lado, las escuelas formalistas y estructuralistas descomponen el texto para descubrir “las propiedades intrínsecas o inherentes de los textos literarios”⁷⁷, para desvelar los artificios y procedimientos con que el lenguaje literario “se estructura para ser percibido como lenguaje nuevo, creativo, revitalizador del signo”⁷⁸. Por otro lado, la multiplicidad de teorías incluidas en el segundo paradigma estudian la relación del texto con diversos elementos extralingüísticos: con las condiciones del acto de comunicación literaria (pragmática)⁷⁹, con el «artefacto» o parte material del signo (semiótica)⁸⁰, con el lector y su contexto cultural e histórico (estética de la recepción)⁸¹, con la sociedad y

⁷² POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 89.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ TADIÉ, J-Y., *op. cit.*, p. 9.

⁷⁵ POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 73.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ POZUELO *Ibid.*, p. 71.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁹ Cf. POZUELO YVANCOS, J. M., *op. cit.*, p. 83.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 83-84.

⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 88.

con el proceso histórico (sociología de la literatura)⁸², o con el inconsciente del autor y el inconsciente colectivo o «arquetípico» (psicoanálisis)⁸³. En definitiva, la indagación de las relaciones entre el hecho literario y la situación en que este se produce e interpreta lleva a Pozuelo Yvancos a concluir que “la literatura se ha reencontrado así con la cultura, la historia, la ideología”⁸⁴, especialmente a través de los postulados de Bajtin, para el cual “la constitución misma de la conciencia del sujeto es lingüísticamente dialógica y por el lenguaje se materializa ideológicamente como discurso social”⁸⁵.

Esta breve exposición de los modos propios de cada corriente apunta a posibles desviaciones peligrosas que pueden derivar de su aplicación. La autonomía del signo lingüístico respecto a su contexto extralingüístico puede terminar en un reduccionismo que oscurezca el texto: así se explica, de hecho, la crisis de las poéticas *inmanentistas*, pues “fue la reducción metodológica del estructuralismo al signo en su forma verbal autónoma y sincrónica, la que sirvió de talón de Aquiles”⁸⁶. Pero el análisis focalizado en un único elemento contextual puede resultar igualmente deformador por el subjetivismo que conlleva: afirmaciones como la de que “la obra literaria existe solamente cuando es leída”⁸⁷ implican una carga subjetiva siempre dependiente de los valores, ideología, suposiciones e intereses de quienes interpretan⁸⁸.

Reducción y deformación como resultados del análisis crítico pueden parecer calificaciones excesivas, pero no es otra la visión que ofrece la deconstrucción, al considerar que “toda interpretación constituye siempre e inevitablemente una lectura equivocada”⁸⁹. Para caracterizar esta corriente crítica como la consumación y casi aniquilación de las demás, cabe retomar las preguntas iniciales: ¿qué es la literatura? y ¿cuál es la función de la crítica literaria? A ellas responde la deconstrucción con “una ampliación inaudita y sin límites de la noción de

⁸² Cf. *Ibid.*, pp. 90-92.

⁸³ Cf. *Ibid.*, pp. 94-95.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 86. La noción fundamental de *dialogismo* aparece ya desde sus primeros textos, publicados bajo el nombre de discípulos como el de Medvedev (Bajtin, 1928), *El método formal en crítica literaria*, y el de Voloshinov (Bajtin, 1929), *Marxismo y filosofía del Lenguaje*. Véase especialmente BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁹ MAESTRO, J. G., *op. cit.*, p. 74.

textualidad⁹⁰, y declarando que el cometido de la crítica es mostrar la contradicción interna de todo texto, convertido en puro juego retórico carente de sentido:

Il s'agit donc toujours de «déconstruire» l'unité formelle, la solidité structurale, et aussi la signification. Cette méfiance à l'égard de la structure relève non de la science, mais de l'hypothèse: le scepticisme est un acte de foi⁹¹.

En suma, la teoría fundada sobre los postulados de Derrida revela la profunda crisis que a lo largo del siglo XX afecta a la crítica literaria y su pretensión de erigirse en ciencia. Su síntoma más evidente es la sucesión de teorías en continua lucha, tal como muestra Tadié citando a Bloom: "l'histoire de la critique [est] celle d'une lutte perpétuelle, un "agôn", comme si chaque écrivain était dans une relation oedipienne avec ses prédécesseurs"⁹². Ante este panorama parece lícito, por tanto, proponer un nuevo método que pretenda superar el escepticismo que ahora responde a la pregunta que suscita toda obra literaria.

Sin embargo, volver al punto de partida, esto es, al concepto de *mimesis* como fundamento de la teoría de la literatura, parece igualmente problemático. En el centro de la crisis en la que está sumida la crítica contemporánea, Girard señala la desvirtualización de la idea de mimesis estética:

En un mundo literario cada vez más dominado, primero, por la idea de la originalidad y, luego, por concepciones tales como la teoría saussuriana del signo arbitrario, todos los usos estéticos de la mimesis fueron cuestionados y rechazados⁹³.

Pero a pesar de estas y otras críticas⁹⁴, nuestra propuesta metodológica de análisis literario pretende asentarse en el concepto de *mimesis* precisamente en razón de lo que Girard apunta para introducir su noción de «deseo mimético»: "Las grandes obras maestras son 'más miméticas' que otras obras en un sentido más rico y más problemático que el de la mutilada definición heredada de Aristóteles"⁹⁵. Para comprender por qué ciertas obras son universales en cuanto que, "las imiten o no

⁹⁰ MASÓ, J., "Comunidad literaria y deconstrucción. Entre el fin del relato y la archi-escritura: Blanchot, Kofman, Derrida". *Acta poética* (2009), núm. 30-2, p. 131.

⁹¹ TADIÉ, J-Y., *op. cit.*, p. 297.

⁹² *Ibid.*, p. 298. Véase BLOOM, H., *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford: Oxford University Press, 1982.

⁹³ GIRARD, R. *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona: Gedisa, 2006, p. 10.

⁹⁴ Jesús G. MAESTRO rechaza la idea de Ficción que Aristóteles opone absolutamente a la idea de Realidad, en tanto "la Ficción es una construcción mimética, reproductiva o imitativa de la Realidad [...], de un mundo indudablemente real, y también ajeno, acrítico y apriorístico" (MAESTRO, J. G., "Ficción y Teoría de la Literatura: tres falsas teorías sobre la ficción literaria", en MAESTRO, J. G. (ed.), *Necrosis de la posmodernidad...*, *op. cit.*, pp. 101-103).

⁹⁵ GIRARD, R., *op. cit.*, p. 11.

conscientemente, estas obras siempre presentan alguna semejanza con las más perfectas de los escritores antiguos⁹⁶, y además son “más ‘fieles a la vida’ que otros textos”⁹⁷, hay que retomar la noción de *mimesis*, al menos en su aplicación al análisis crítico de los textos literarios.

2. Una relectura de la *Poética* de Aristóteles

Recogiendo la última petición de Tadié, que desea una renovación de la crítica liberada de la excesiva tutela de la ciencia⁹⁸, se retoma aquí la poética mimética desarrollada por Aristóteles que “ha contribuido de forma muy especial a la configuración de determinadas condiciones que han hecho posible el desarrollo de la ciencia de la literatura tal como la conocemos en nuestros días”⁹⁹. Pese a que la vigencia de la *Poética* haya sido y continúe siendo cuestionada, no cabe duda acerca de su importancia en la teoría literaria: “La poética como disciplina encuentra sus bases fundacionales en la *Poética* aristotélica en la medida que ésta es el primer tratado sistemático a través del cual, Aristóteles aspira a la constitución de una teoría general de la literatura”¹⁰⁰. Su trascendencia como texto fundacional justifica, por tanto, una relectura de algunos de sus conceptos fundamentales para plantear una nueva propuesta metodológica. Como punto de partida, el principio vertebrador de todo el análisis lo constituye la breve definición de tragedia:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (1449b24-28)¹⁰¹.

Cada uno de los sintagmas de esta definición ha sido minuciosamente comentado por la crítica, especialmente los conceptos de *mimesis* y *catarsis*, pero a éstos cabe añadir dos elementos también contenidos aquí aunque de forma implícita: *belleza* y *espectáculo*¹⁰². Se entiende por *belleza* el “lenguaje sazonado” y ornamentado al

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ “que la critique, comme l’art, accepte d’accéder à la vérité par d’autres chemins que la science”. (TADIÉ, J.-Y., *op. cit.*, p. 299).

⁹⁹ MAESTRO, J. G., *Introducción a la Teoría de la Literatura*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁰ SUÑOL, V. *Aprendizaje y placer mimético en la Poética de Aristóteles*, La Plata: UNLP, 2004, p. 49.

¹⁰¹ ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe a cargo de GARCÍA YEBRA, V., Madrid: Gredos, 2014. Para facilitar la lectura, en este apartado las citas de la *Poética* aparecen incorporadas al cuerpo del texto.

¹⁰² Seguimos aquí la línea de investigación sugerida por M. KAZMIERCZAK en su artículo “Los conceptos de mimesis y catarsis en el análisis literario. El ejemplo de «Macbeth»”, en KAZMIERCZAK,

que se referirá después como la cuarta parte de las seis constitutivas de la tragedia, la elocución (1450b13ss). En cuanto al *espectáculo*, la mención a los “personajes que obran” puede aludir en última instancia al aparato escénico que más adelante constituirá la sexta parte de la tragedia (1450b18), así como a los “medios eficacísimos para deleitar” (1462a16) que contribuyen a producir la *catarsis*.

Para el objetivo de este trabajo, la definición queda así acotada a cuatro conceptos: *mimesis*, *catarsis*, *belleza* y *espectáculo*. Corresponden los dos primeros a la esencia y al fin propio de la poesía trágica, mientras los dos últimos se refieren más bien a su modo de transmisión. Cabe señalar, sin embargo, que pese a la centralidad de *mimesis* y *catarsis* en la interpretación de la *Poética*, ninguno de los cuatro conceptos aparece definido explícitamente sino de un modo contextual o incluso alusivo. Es cierto, por otra parte, que “all elements of the definition of tragedy except catharsis had been discussed by Aristotle in the five chapters of the *Poetics* that precede the formal definition of tragedy”¹⁰³ y, cabe añadir, son desarrollados también en capítulos posteriores, por lo que habrá que recurrir a otros pasajes de la obra para completar su exposición.

2.1. *Mimesis*

La noción de *mimesis* se presenta como el concepto más global de la *Poética*¹⁰⁴, puesto que “la imitación, para Aristóteles, constituye la naturaleza íntima de la poesía y es causa de su origen”¹⁰⁵. Partiendo de la afirmación inicial de que todas las artes “vienen a ser, en conjunto, imitaciones” (1447a16), la *mimesis* se entiende como principio generador del arte¹⁰⁶ a través de la “clasificación tripartita que propone de las artes miméticas, esto es, en función del medio, del objeto y del modo”¹⁰⁷. Esta triple distinción fundamenta toda la teorización posterior acerca del arte que imita sólo por medio del lenguaje, las diferencias entre la comedia y la tragedia según su objeto, y la oposición entre el modo dramático y el narrativo.

M. y SIGNES, M. T. *Educando a través de la palabra hoy: aportaciones sobre teoría y didáctica de la lengua y la literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 141-143.

¹⁰³ GOLDEN, L. “Mimesis and Katharsis”. *Classical Philology*, 64 (1969), 3, p. 146.

¹⁰⁴ El concepto de *mimesis* aparece también en otras obras del *corpus* aristotélico: V. SUÑOL señala las referencias en *Meteor.*, *EN*, *Protr.*, *HA*, *GC*, *Pol.*, *Rhet.*, *Met.*, *Phys.* etc. y destaca que “Aristóteles suele recurrir al vocabulario mimético para expresar relaciones de semejanza, de imitación, de correspondencia” y, en general, de “analogía”, puesto que “desde un punto de vista pedagógico, las analogías le permiten dar cuenta del objeto de estudio a través de aquello que es más conocido para los hombres” (SUÑOL, V. “La *mimesis* aristotélica más allá de los límites de la *Poética*”. *Phaos* (2005), 5, pp. 114-115).

¹⁰⁵ SÁNCHEZ PALENCIA, A., “Catarsis en la *Poética* de Aristóteles”, *Anales del seminario de historia de la filosofía*. (1996), 13, p. 131.

¹⁰⁶ MAESTRO, J. G., *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁷ SUÑOL, V., *Aprendizaje y placer mimético en la Poética de Aristóteles*, *op. cit.*, p. 41.

En la primera clasificación resulta significativo el inciso que destaca la ausencia de nomenclatura para el arte que emplea solo el lenguaje: a este arte, que “carece de nombre hasta ahora” (1447b8), le da el calificativo de poético según la costumbre de los hombres que relacionaron la composición poética con el metro (1447b15) y llaman poetas a todos los autores que componen en verso. Aparece entonces el matiz que resulta fundamental para entender la peculiaridad de la *mimesis* literaria: “también a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así. Pero nada común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso” (1447b16-18). Con esta digresión Aristóteles pretende, por tanto, “distinguir entre la producción propiamente poética [...] y otras formas discursivas que -aunque emplean el verso- no son miméticas, v.gr. la medicina, la física (1447b16)”¹⁰⁸. Aquí parece apuntar ya a un fin del arte poético – la búsqueda de un efecto sobre el receptor más allá de la mera exposición de hechos – que caracteriza propiamente a la *mimesis* mediante el lenguaje.

Esta finalidad está comprendida también en las otras distinciones dentro de las artes miméticas poéticas, la que diferencia a la tragedia de la comedia y de la epopeya según el objeto imitado – hombres que “sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud” (1448a3) – y el modo con que lo imita – “narrándolos [...] o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (1448a22ss), respectivamente. El ejemplo que sintetiza esta doble comparación y tiene como eje al poeta trágico¹⁰⁹ apunta de nuevo a cierto efecto determinado por el objeto y el modo elegidos para la imitación.

Este efecto, que en la definición formal de tragedia recibirá el nombre de *catarsis*, aparece ya implícitamente al considerar la importancia de la *mimesis* como causa del origen y desarrollo de la poesía, caracterizada casi como una inclinación natural del hombre que en cuanto imitador se convierte también en creador¹¹⁰:

El imitar, en efecto, es connatural en el hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación (1448b5-9).

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ “Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran” (1448a26-27).

¹¹⁰ Cf. SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 131-132.

Aprendizaje y placer son, pues, los efectos de la imitación, que más adelante se desarrollarán como fines propios de la *mimesis* trágica. Golden destaca en esta misma línea la estrecha relación entre *mimesis* y *catarsis* a través del placer esencial que deriva de la imitación: “the pleasure of learning”¹¹¹. Partiendo de este concepto clave, y de la aguda consideración de *catarsis* como “intellectual clarification”¹¹², concluye que si la *mimesis* artística “is an important learning experience which reaches its climax in an insight into aspects of reality itself”¹¹³, ésta encuentra su culminación en la *catarsis*, que constituye “the more common and regular learning experience that climaxes every mimetic process”¹¹⁴.

Por una parte, esta interpretación que enfatiza la dimensión intelectual permite establecer una analogía con la noción de *mimesis* en la obra de Platón que supera la contraposición habitual de la interpretación de este concepto en Aristóteles y en su maestro. Frente a la visión negativa de la *mimesis* artística que Platón expone especialmente en el libro X de la *República* – “No hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa”¹¹⁵ –, Golden evoca la perspectiva positiva que aparece en otros pasajes donde la *mimesis* es entendida como medio, “providing the necessary preliminary steps in the intellectual process that leads to the apprehension of reality itself”¹¹⁶. Los ataques a los artistas como imitadores de una imitación se dirigirían entonces a evitar la confusión entre *mimesis* y realidad y a recordar la prioridad de la realidad¹¹⁷. En cambio, usada correctamente como medio de conocimiento de lo real, la noción de *mimesis* en Platón coincide con la de Aristóteles “as a means for clarifying and apprehending reality itself”¹¹⁸.

¹¹¹ GOLDEN, L., *op. cit.*, p. 146.

¹¹² GOLDEN basa su interpretación de la *catarsis* como “intellectual clarification” en el análisis de la estructura interna de los argumentos de la *Poética*: “Since tragedy as a species of poetry and thus of *mimesis* must involve learning and since tragedy is specifically associated with pity and fear, it is clear that tragedy must involve learning about pity and fear. Thus tragedy must involve a learning process consisting of a movement from the particular to the universal in regard to pitiful and fearful situations and leading to the clarifying insight or inference which we associate with the learning process. This, then, is the goal or end of tragedy” (*Ibid.*).

¹¹³ *Ibid.*, p. 152.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ PLATÓN, *República*, edición de FERNÁNDEZ-GALIANO, M. y traducción de PABÓN, J. M. y FERNÁNDEZ-GALIANO, M., Madrid: Alianza, 1994⁵, 595b. Las críticas de Platón a la poesía imitativa se fundamentan en su apelación a la parte inferior del alma: “todas esas obras parecen causar estragos en la mente de cuantos las oyen si no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole” (595b); y en la distancia entre imitación y realidad, identificando al poeta con el pintor, que es “imitador de aquello de que los otros son artífices [...] eso será también el autor de tragedias, por ser imitador: un tercero en la sucesión que empieza en el rey y en la verdad [...] Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa” (597e-598b).

¹¹⁶ GOLDEN, L., *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁷ Cf. *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

Por otra parte, además de ahondar en el concepto buscando tales concordancias, esta interpretación de *mimesis* y *catarsis* como medio y culminación de la aprehensión intelectual de la realidad permite también comprender de qué modo la *mimesis* se constituye como “principio fundamental de la teoría de la tragedia”¹¹⁹ en la *Poética*. Más allá de su significación general como esencia de la poesía, el concepto de *mimesis*, según señala Paul Ricoeur, “aparece definido contextualmente y en uno solo de sus usos [...] Sólo se define expresamente la imitación o la representación de la acción propia de la tragedia”¹²⁰.

Por eso, la aproximación más precisa a la noción de *mimesis* aparece al desarrollar el sintagma inicial de la definición de tragedia, *mimesis praxeos* (1450a3): en el poema trágico la *mimesis* es siempre de una acción – “sin acción no puede haber tragedia” (1450a24) – pues “la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida” (1450a16-17). Dicha y desdicha fundamentan la supremacía de la acción sobre los personajes, en tanto que

la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario (1450a17-20).

Es evidente para el autor de la *Ética a Nicómaco* que la acción no puede ser moralmente neutra, puesto que “las actividades de acuerdo con la virtud desempeñan el papel principal en la felicidad, y las contrarias, el contrario”¹²¹. Incluso cuando las acciones son involuntarias o cuando acarrear resultados accidentales no intencionados, éstas pueden ser también objeto de la *mimesis* poética en cuanto actos humanos. En este sentido cabe subrayar que en la *Poética*

el efecto casual de una acción se admite en la trama sólo cuando parece apropiada su inclusión, como si fuera una consecuencia de actos intencionados. [...] La tragedia nos sugiere que incluso las consecuencias no intencionadas de nuestras acciones son parte de un todo inteligible, que nuestras vidas encierran un sentido que trasciende nuestras intenciones¹²².

¹¹⁹ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 128.

¹²⁰ RICOEUR, P., *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, I, trad. A. NEIRA, México: Siglo XXI, 1995, p. 83-84.

¹²¹ ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, introducción por LLEDÓ, E., traducción y notas por PALLÍ, J., Madrid: Gredos, 1988, I, 10, 1100a9.

¹²² MCINERNEY, R. “La importancia de la *Poética* para entender la *Ética* aristotélica”. *Anuario filosófico*, 20 (1987), 2, p. 93.

La doble dimensión estética y ética de la *mimesis* queda, pues, asentada en la primacía de la acción trágica, donde se manifiestan la virtud o el vicio, sobre los caracteres. Esta jerarquía se explicita en las partes de la tragedia: puesto que Aristóteles identifica la *mimesis* de la acción con la ordenación de los sucesos (*mythos*), resulta evidente que la parte principal debe ser la *fábula*, esto es, “la composición de los hechos” (1450a5). Por tanto, el entramado de la acción, el modo en que ésta se organiza es “el principio y como el alma de la tragedia” (1450a38). Una vez más, la conexión de *mimesis* con *catarsis* aparece aquí para justificar la preeminencia de la *fábula* sobre las demás partes: “los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y las agniciones” (1450a33-34).

El desarrollo de estos sucesos requiere un argumento que, siguiendo con la definición, despliegue “una acción esforzada y completa, de cierta amplitud” (1449b24-25). De suerte que la obra debe constituir un todo unitario (1451a33ss) y tener una extensión apropiada “a la naturaleza misma de la acción” (1451a10), es decir, el límite de la magnitud es aquel en que “desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio” (1451a12-14). De nuevo, unidad y duración se ordenan al fin propio de la tragedia, apuntando también a la composición interna como clave del efecto catártico.

Finalmente, la *mimesis* de la acción humana se halla “ordenada y articulada mediante la palabra y el discurso, mediante el *lógos*”¹²³. Según continúa la definición de tragedia, la estructura de la acción se realiza a través “de un lenguaje sazonado” (1449b25). Se trata de un lenguaje enriquecido y ornamentado, que expresa el pensamiento mediante las palabras (1450b15). Señala Laín Entralgo que “junto al *lógos* dialéctico o convincente del *Organon* y al *lógos* retórico o persuasivo de la *Retórica* hay que poner ahora una nueva especie, el *lógos* trágico o catártico de la *Poética*”¹²⁴. Así, entendida como «*lógos* trágico», la elocución no es sólo una de las partes de la tragedia, sino el medio mismo con el que “es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas [...] poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible” (1455a22-32). Se puede hablar, por tanto, de *mimesis* de la acción a través del lenguaje. Y desde esta perspectiva, en cuanto componente expresivo y verbal

¹²³ LAÍN ENTRALGO, P. *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, Madrid: Revista de Occidente, 1958, p. 307.

¹²⁴ *Ibid.*

que estructura y embellece la trama, el concepto de *belleza* se expondrá en el siguiente apartado como uno de los medios de la *mimesis* para suscitar la *catarsis*.

2.2. Belleza

El término *belleza* no aparece directamente en la *Poética* con el significado que se postula en este apartado, sino únicamente en relación con la duración de la tragedia: “la belleza consiste en magnitud y orden” (1450b38), pues así como no puede ser hermoso un cuerpo demasiado pequeño ni demasiado grande sino que debe ser fácilmente visible en su conjunto, “así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente” (1451a5-6). Según esta analogía, “desde el punto de vista del contemplador, la memoria es a la fábula lo que la vista es a los cuerpos”¹²⁵. En todo caso, esta precisión acerca de la belleza parece referirse más bien a una condición externa que orienta la estructuración de la tragedia, pero no apunta a su esencia:

Parece que Aristóteles ha querido solamente reflejar lo externo del problema: manifestar en qué medida las nociones de las matemáticas, ciencia suprema en el agudo intelectualismo aristotélico, ejercen su influencia en las ciencias prácticas y en las meramente especulativas, como lo sería, al parecer de Aristóteles, la estética. Orden, simetría y precisión son la faz externa de algo que se encuentra adornado y realizado¹²⁶.

Sin embargo, si bien Aristóteles “no llegó a tratar directamente lo bello o los valores estéticos”¹²⁷, de su obra se trasluce que “siempre que, por acaso, se refiere a ellos, brilla esta idea: el resplandor de la verdad, de lo ideal. Lo estético es el ideal intuido, que satisface nuestro entendimiento y aquietta las pasiones”¹²⁸. En este sentido, no cabe duda acerca de la importancia del valor estético en la composición y el fin de la tragedia.

Por este motivo la *belleza* se afirma aquí en relación con el lenguaje, a partir de las diversas referencias a éste que aparecen a lo largo de la *Poética*. Particularmente se aludirá a tres afirmaciones que apuntan a la peculiar belleza del lenguaje trágico: la necesidad de que éste sea sugestivo más que explícito, la capacidad para hablar de

¹²⁵ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 134.

¹²⁶ FARRÉ, L. “Los valores estéticos en la filosofía aristotélica”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Cuyo, 1950, III, p. 1446.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 1451.

¹²⁸ *Ibid.*

lo universal más que de lo concreto, y la potencialidad de causar el efecto propio de la tragedia aun reduciendo la acción al puro discurso.

En primer lugar, Aristóteles diferencia en el lenguaje aquello que se refiere a la entonación – “lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina” (1456a34-35)¹²⁹ – de cuanto se refiere a la composición verbal del argumento:

Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo compasión, temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir. Y es evidente que también en los hechos hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud. La diferencia está en que aquí deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice (1456a36-b6).

Es decir, dejando aparte la elocución, que podría considerarse la manifestación externa del lenguaje teatral y ligada por tanto al *espectáculo*¹³⁰, la *Poética* se centra sobre todo en la función del lenguaje como articulación de la acción trágica, distinguiéndola de su función retórica. En un caso “deben aparecer sin enseñanza”, esto es, sin aclaración, sino más bien sugiriendo; mientras que en el otro caso el orador debe hacer atractivo su discurso “de acuerdo con lo que dice”, por medio de sus propias palabras.

Dicho de otro modo, se trata de “la preocupación aristotélica en torno al problema de la persuasión verbal”¹³¹, preocupación que subyace en algunas páginas de la *Ética a Nicómaco* y de la *Política* pero especialmente en las de la *Poética* pues “en cuanto palabra comunicada a otro, ¿qué otra cosa persigue la obra literaria sino persuadir de algo? Y entre todos los géneros literarios, ¿no es acaso el teatral el que de manera más directa cumple esa función persuasiva?”¹³². La belleza particular del lenguaje trágico reside, por tanto, en su poder fascinador, capaz de suscitar las pasiones propias de la tragedia.

¹²⁹ Más adelante indica que “es función propia del arte del actor [...] saber distinguir qué es una orden, qué una súplica, qué una narración, qué una amenaza, qué una pregunta, qué una respuesta, y otras nociones parecidas” (1456b10-13).

¹³⁰ “Quizá como acto audiovisual unitario, el acto discursivo ha quedado incluido en el espectáculo [...] De hecho, Aristóteles mismo reconoce que el aspecto oral material de la elocución pertenece al arte del actor y no al del poeta.” (VAISMAN, L. “Sobre el concepto de ‘espectáculo’ en el *Arte Poética* de Aristóteles”, *Revista chilena de literatura* (2008), núm. 72, p. 86, n. 40).

¹³¹ LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 245.

¹³² *Ibid.*, pp. 245-246.

En segundo lugar, la célebre comparación entre poesía e historia que establece Aristóteles remite también a la condición especial de la palabra trágica, capaz de representar lo universal. En efecto, la diferencia entre el historiador y el poeta

está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades (1451b4-11).

La belleza del lenguaje de la tragedia corresponde aquí a su capacidad para revelar la esencia del hombre. Y esto aun cuando “ponga nombres a los personajes”, esto es, incluso si se inspira en lo particular, en mitos y leyendas familiares al espectador o en vidas históricas, pues

así como la historia no contempla todo lo que ha sucedido sino aquellos hechos pasados que, por haber influido notablemente en el devenir histórico de los hombres, constituyen auténticos acontecimientos, tampoco la poesía dramática recoge todo «lo posible según la verosimilitud o la necesidad», sino aquello que posee un íntimo valor estético [...] [y que] puede, obviamente, encontrarse en lo sucedido; es decir, en lo particular, en el dominio de la historia. Vidas concretas pueden constituir tipos universales y, por ende, materia poética excelente¹³³.

De modo que es lo “valioso estéticamente”¹³⁴ la materia de la poesía trágica y su vehículo, buscando siempre el ideal como modelo. Así, Aristóteles aconseja seguir el ejemplo de los buenos pintores que imitan el original y al tiempo lo embellecen¹³⁵. De este modo, lo ideal y lo universal se identifican. En este sentido, la belleza en cuanto *mimesis* de lo universal se convierte en reflejo de la verdad, que hace resplandecer ante “nuestros sentidos, especialmente la vista, y en el entendimiento, por encima y más allá de las particularidades y manifestaciones concretas”¹³⁶. Por eso, “el artista debe olvidarse de su contingencia temporal, para convertirse en espejo que refleje la verdad-belleza imperecedera y eterna”¹³⁷.

¹³³ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 137.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ “Se debe imitar a los buenos retratistas: éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos” (1454b9-11).

¹³⁶ FARRÉ, L., *op. cit.*, p. 1447.

¹³⁷ *Ibid.*

En tercer lugar, la potencialidad del lenguaje que compone la tragedia debe ser tal que logre suscitar el efecto catártico incluso sin la intervención de los actores, sólo mediante la lectura o audición. Así, se dice en la *Poética* que

el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece (1453b1-5).

Esta característica del lenguaje trágico es en cierto modo consecuencia y manifestación de los dos puntos anteriores, pues es la fuerza de las palabras la que produce en el alma del oyente la impresión de que lo representado “podría acaecerle al espectador mismo”¹³⁸ porque se trata de una experiencia universal. La demostración de que esto ocurre se da cuando la tragedia leída es capaz de conmover. Dos conceptos enlazan con esta idea: la contemplación y el distanciamiento de la ficción. Una y otra tienen lugar en el ánimo del espectador tanto como en el del lector y guardan estrecha relación con la belleza del *lógos* trágico. Respecto a la primera, se manifiesta al comparar la tragedia ática con el rito dionisíaco original:

Quien participa en la orgía dionisíaca se confunde en ella, al paso que la representación del poema trágico se *contempla*. Espectáculo teatral y contemplación se dicen en griego *theoría*, y ésta, en el teatro y en la vida filosófica, sólo gracias al *lógos* es posible. Lo que era confluente participación directa en el entusiasmo báquico hácese en el teatro contemplación imitativa¹³⁹.

La contemplación estética está ligada entonces al distanciamiento que impone la ficción, pues es necesaria cierta

distancia de perspectiva entre la representación teatral y el espectador que permite superar la reacción de abatimiento que produciría en el espectador una situación trágica si no fuese mediatizada por la distancia que instaura la ficción mimética. [...] lo trágico es sobrecogedor; pero no es horrible para quien lo contempla. [...] Quien, desde la seguridad que ofrece un rompeolas, admira la tremenda fuerza del mar embravecido puede hacerlo estéticamente. En cambio, si es un navegante que ve amenazada su vida, la inmersión en el horror hace

¹³⁸ LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 309.

¹³⁹ *Ibid.*

imposible el goce. Es, pues, necesaria a la contemplación estética cierta *distancia*, la que requiere el desinterés que es propio de lo estético¹⁴⁰.

La importancia que se ha dado hasta aquí a la belleza del lenguaje trágico, en cuanto “condición de inteligibilidad de la imitación trágica”¹⁴¹ y motor de la catarsis, parece oponerse al concepto de *espectáculo*, en cuanto seductor del alma sin fundamento racional. Sin embargo, aun partiendo de esta idea, se expondrá en el siguiente apartado de qué modo el *espectáculo* posee también un alto valor estético y pedagógico.

2.3. *Espectáculo*

Es bien conocido que Aristóteles relega el *espectáculo* al último lugar entre las partes de la tragedia, por ser el más alejado del arte poética debido a “los medios y artes que requiere para su materialización”¹⁴²:

El espectáculo [...] es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas (1450b17-21).

Puesto que precisa de medios visuales¹⁴³, se presenta aparentemente como algo externo e incluso reductor; en cualquier caso, un medio más imperfecto para producir el efecto catártico al rebajarlo al estímulo irracional. Cabe recordar aquí que Aristóteles opone en cierto punto el *espectáculo* al *argumento*: “el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta” (1453b1-3).

Esta crítica contrasta, no obstante, con la importancia del *espectáculo* considerado como el ‘modo’ de la imitación propio de la tragedia que la distingue de la epopeya¹⁴⁴ y además la hace superior a ésta porque

¹⁴⁰ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 147.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 146.

¹⁴² VAISMAN, L., *op. cit.*, p. 77.

¹⁴³ Los medios que requiere el *espectáculo*, que no se indican explícitamente en la *Poética*, son también materia de discrepancia en la traducción: “Samaranch traduce ‘opsis’ por ‘escenografía’. Bywater, Hardy, Golden creen que se trata del vestuario. Else y Halliwell incluyen explícitamente las máscaras; para Butcher y Janko son los trucos escénicos y efectos espectaculares; para García Yebra, así como para Dupont-Roc y Lallot, son simplemente los trastos.” (*Ibid.*, p. 73).

¹⁴⁴ Según indica en la definición de tragedia antes mencionada: “actuando los personajes y no mediante relato” (1449b26).

[la tragedia] tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía, lo cual no es poco, la música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación (1462a14-18).

Precisamente en este último matiz se encuentra la clave para interpretar – y en cierto sentido revalorizar – la noción de *espectáculo*. Reaparece aquí la idea de que el efecto catártico debe producirse “en la lectura y en la representación”, aunque según lo dicho hasta ahora, los medios externos de que se sirve la escenografía parecen propios de la representación pero excluidos de la lectura. Cabe cuestionarse entonces cómo se integra el modo propio de la tragedia en su función catártica cuando ésta se realiza en la lectura y no en la representación. A este respecto, se desarrollarán los dos aspectos del *espectáculo* ya planteados: por una parte, su complementariedad en cuanto aparato accesorio del argumento, y por otra parte, su centralidad en cuanto condición intrínseca de la catarsis.

Por un lado, el texto de la *Poética* no permite dudar de que “el espectáculo debe estar sometido, como espectáculo trágico, a la tragedia como obra poética”¹⁴⁵. La supremacía del *argumento* sobre las demás partes de la tragedia ha quedado suficientemente asentada, teniendo en cuenta que

las acciones puramente espectaculares, es decir, mudas, carecen además de los fundamentos racionales –tan importantes para Aristóteles– que solamente pueden aportar el carácter y el pensamiento a través de la explicitación verbal de las motivaciones, las intenciones y los razonamientos que originan y explican esas acciones¹⁴⁶.

El papel del *espectáculo* debe ser, por tanto, complementario de esta “explicitación verbal” en que consiste el *argumento* cuando éste “en la imaginación del lector-espectador, se va constituyendo a medida que los personajes (discursivamente) actúan”¹⁴⁷. En otras palabras, la trama se desenvuelve ante los ojos del espectador o en la mente del lector a través de los actos discursivos de los personajes que, no hay que olvidarlo, actúan hablando¹⁴⁸. En el caso de la representación, el modo en que el *espectáculo* complementa al acto discursivo es evidente, pues

el espectador ve al personaje antes de escucharlo hablar. Lo ve antes, durante y después del acto de hablar; para el espectador [...] el discurso es un acto del personaje ya

¹⁴⁵ VAISMAN, L, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴⁸ Cf. *Ibid.*, p. 83-84.

visualmente encarnado en la figura del actor, que está vestido y tiene máscara y se recorta contra el fondo de una fachada y alguna escenografía pintada adicional¹⁴⁹.

Se trata, en síntesis, de hacer visible lo audible: he aquí el fundamento de la representación teatral¹⁵⁰. En cambio, en el caso de la lectura, la complementariedad del *espectáculo* no consiste en un medio material sino en un apoyo audiovisual que incide en la imaginación del lector, esto es, “la visibilidad surgida de la lectura emerge de la audiovisibilidad imaginaria de los actos discursivos propuestos por la escritura e imaginados por el lector”¹⁵¹.

Por otro lado, el *espectáculo* no puede reducirse a una función accesoria si se entiende en el sentido inicial que le da Aristóteles al glosar su definición de tragedia: “puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo” (1449b31-32). Frente al concepto más bien físico de escenografía, montaje teatral o aparato escénico que acompaña y completa la representación, esta cita remite a una noción más esencial del *espectáculo* como actuación de los personajes, realización de la trama que actualiza el conflicto dramático. Esta segunda interpretación podría referirse, por tanto, al *espectáculo* como manifestación externa y concreta de las acciones que producen la catarsis.

Esto es, los acontecimientos que suscitan temor y compasión, sea en la representación teatral o en la lectura, deben estar caracterizados por cierta espectacularidad, grandeza e intensidad dramática. En tal sentido el concepto de *espectáculo* puede ampliar su significación para designar también a la peculiar condición de los actos que constituyen el motor de la *catarsis*, entendida en su aspecto más emocional. Así, correspondería a la *belleza* del lenguaje construir el aspecto intelectual y expresivo de la *catarsis* y al *espectáculo* de la representación provocar su efecto emotivo, tal como se expondrá a continuación.

2.4. *Catarsis*

Pese a su importancia central en la interpretación de la *Poética*, el empleo del término *catarsis* en el corpus aristotélico es tan sucinto como enigmático. Aparece primero anunciado en la *Política*, cuando habla de los beneficios de la música en la

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p. 87.

¹⁵¹ *Ibid.*

educación de los jóvenes, especialmente en orden a provocar la purificación (*kátharsis*)¹⁵², y promete: “cuando tratemos de la poética explicaremos con más claridad qué queremos decir con el término purificación, que ahora simplemente empleamos”¹⁵³. Anuncia el desarrollo ulterior del concepto pero sigue utilizando el término para atribuir a la música sacra un efecto análogo al que después aplicará a la tragedia:

Es claro, por tanto, que deben utilizarse todas las armonías, pero no todas de la misma manera, sino predominantemente las éticas para la educación; y para la audición, ejecutadas por otros, también las prácticas y las entusiásticas. Pues las pasiones que en algunas almas revisten mucha fuerza, se dan en todas con diferencias de grado, como la compasión, el temor y el entusiasmo. Algunos incluso tienen propensión a dejarse dominar por este último, y así vemos que cuando usan las melodías que arrebatan el alma, la música sagrada les afecta como si encontrasen en ella curación y purificación (*kátharsis*). Esto mismo tienen que experimentar necesariamente los que están poseídos de compasión y terror, o en general de cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por esos sentimientos, y así en todos se producirá cierta purificación (*kátharsis*) y alivio acompañado de placer¹⁵⁴.

Se encuentran aquí varios de los elementos relacionados con la *catarsis*: compasión, temor, purificación, curación, alivio. Pero la interpretación exacta no se aclara tampoco en la *Poética*, puesto que a pesar de lo anunciado en la *Política*, el término aparece una sola vez en esta obra, en la definición de tragedia. Sin embargo, Aristóteles se refiere a este efecto en varios momentos, dando pie a interminables discusiones entre los traductores e intérpretes de la obra. Sánchez Palencia agrupa las diversas interpretaciones en tres sentidos etimológicos: el sentido fisiológico, que “pertenece propiamente al lenguaje técnico de la medicina y corresponde al español *purgamiento* o *purgación*”¹⁵⁵; el sentido religioso, que “corresponde al español *expiación* o *purificación*”¹⁵⁶ y se refiere a la “liberación de ciertas impurezas y culpas merced a la ejecución de ceremonias o sacrificios prescritos por la ley o la costumbre religiosa”¹⁵⁷; y el sentido psíquico, que es “análogo al sentido médico o fisiológico: así como se purgan los humores dañinos del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan las pasiones del alma para curarla de sus dolencias”¹⁵⁸.

¹⁵² Cf. LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 260.

¹⁵³ ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 7. Citado por LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 260.

¹⁵⁴ ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 7. Citado por LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, pp. 260-261.

¹⁵⁵ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 142.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 143.

Por su parte, Laín Entralgo destaca la influencia de la teoría de la *catarsis* médica de Bernays, que rompe con la tradicional interpretación moral de la definición aristotélica y entiende la «catarsis de las pasiones» como una purgación en el sentido más puramente médico, estableciendo una analogía con “la supresión o el alivio de una enfermedad mediante un remedio médico exonerativo”¹⁵⁹. De modo semejante la *catarsis* trágica actuaría como un

tratamiento con el que se pretende, no transformar o reprimir el elemento opresor, sino excitarlo y fomentarlo, para producir así un alivio del oprimido. El agente purgativo determinaría un recrudecimiento del trastorno en el humor causante de la enfermedad, y esta exacerbación del trastorno provocaría la expulsión o «descarga» de la materia pecante y restablecería el equilibrio corporal¹⁶⁰.

Así entendida, Laín Entralgo advierte que “la «catarsis de las pasiones» podría ser reducida, en último extremo, a un tratamiento «homeopático» del espectador de la tragedia”¹⁶¹. Y a pesar de evocar la discusión suscitada por la teoría de Bernays, termina su repaso a la evolución de la hermenéutica de *catarsis* concluyendo que la filología actual tiende a la interpretación en clave psicosomática: el espectáculo trágico funciona como una cura psicoterápica eficaz, pues “el sujeto paciente resulta psicosomáticamente sosegado y aliviado por obra de lo que oye y ve”¹⁶². Según la concepción de Schadewaldt, por ejemplo, el placer propio del espectáculo trágico es el alivio placentero, el bienestar físico que el espectador experimenta y que puede cumplir, incluso, ciertos fines políticos en la vida ciudadana en cuanto alivia al hombre de los trabajos y pesares del quehacer cotidiano¹⁶³. La interpretación somática se completa además al definir el temor y la compasión como “afectos psicosomáticos elementales, no pasiones «superiores»”¹⁶⁴ y al describirlos como síntomas médicos:

la «frialdad» anormal que según los médicos da lugar al *phóbos*, se concreta y realiza en el escalofrío que acomete al espectador de la tragedia ; y el *é/eos*, consecuencia de «humedad» orgánica excesiva, es a su vez la emoción que pone lágrimas en los ojos de aquél¹⁶⁵.

¹⁵⁹ LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 264.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 265.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 282.

¹⁶³ Cf. *Ibid.*, p. 278.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 275.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 279.

Sin embargo, a esta interpretación puramente fisiológica opone Laín Entralgo dos objeciones importantes: el valor moral de la *catarsis* trágica y la importancia de la palabra en su construcción. Partiendo de la argumentación de Pohlenz, que afirma que

la catarsis trágica es, desde luego, un proceso purgativo ; pero su esencia no se agota en su acción momentánea; su misión más propia consiste en ordenar la vida psíquica, de modo que los impulsos y apetitos racionales queden subordinados a lo que en el alma humana es superior, la inteligencia¹⁶⁶,

justifica la dimensión a la vez ética y estética de la *catarsis* suscitada por la tragedia. En primer lugar, el valor moral de la tragedia griega se justifica en “su esencial vinculación a las tradiciones religiosas del pueblo helénico”¹⁶⁷. Su condición religiosa y educativa deriva de la sublime función del poeta trágico, que “va expresando literariamente la conciencia religiosa e histórica de sus coetáneos; y a la vez, cumpliendo su oficio de educador, orienta y gobierna con su obra la actitud del hombre común ante su tradición y sus dioses”¹⁶⁸. Para el público, por tanto, el espectáculo trágico resulta una fuente de placeres a la vez somáticos y dianoéticos¹⁶⁹; o utilizando el léxico de la *Ética a Nicómaco*, es placentero «por accidente» porque, “actuando como un medicamento y deseado como éste, expulsa el displacer causado por el exceso de los afectos trágicos”¹⁷⁰; y es también placentero «por naturaleza» porque “provoca la actividad más natural y propia del sujeto que experimenta el placer; en este caso, el pensamiento”¹⁷¹.

En segundo lugar y en íntima relación con lo anterior, el carácter moral de la tragedia griega aparece estrechamente vinculado a la racionalidad, que es “la clave de bóveda de la teoría aristotélica de la tragedia y de la *catarsis*”¹⁷². En efecto, aun reconociendo el papel de la música en la producción del placer somático, cabe recordar que “el poder de la tragedia —dice Aristóteles— subsiste aún sin público y sin actores”¹⁷³ por lo que es necesario afirmar que “el *logos* de la tragedia, lo que en ella se dice, es el agente principal de la *catarsis* trágica”¹⁷⁴. La importancia de la palabra marca además la diferencia entre la *catarsis* de la *Política* y la *catarsis* de la

¹⁶⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 281.

¹⁶⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 288.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 289.

¹⁶⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 294-295.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 295.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 140.

¹⁷³ LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 285.

¹⁷⁴ *Ibid.*

Poética: “en aquélla actúa fundamentalmente la música; en esta otra, junto a la *melopoía*, también el *lógos*”¹⁷⁵. En definitiva, “esta articulada ordenación que la palabra imprime a la acción de la tragedia”¹⁷⁶ es fundamental para la interpretación de la *catarsis* trágica.

La función del *logos* trágico como principio estructural de la acción catártica se realiza mediante la causalidad: el nexo causal que entrelaza las situaciones que provocan temor y compasión “es la condición de posibilidad del proceso catártico”¹⁷⁷. Sánchez Palencia lo explica aludiendo a

La doble capacidad sorprendente y conmovedora de las situaciones *sorprendentes causales que inspiran temor y compasión*. Capacidad sorprendente en tanto que dichas situaciones hacen acto de presencia de manera extraordinaria y, en un primer momento, incomprensible. Capacidad conmovedora en cuanto que, transcurrido ese momento primero, se muestran lógicamente entreveradas en el desarrollo de los acontecimientos¹⁷⁸.

Este aspecto lógico de la *catarsis* en la *Poética* no aparece inmediatamente en el contexto explícito de la definición formal, cuando el concepto se presenta en relación con el temor y la compasión. En cambio, sí es evidente cuando Aristóteles se refiere implícitamente al efecto catártico al tratar los tipos de acciones – *peripecia*, *reconocimiento* y *pathos* – que provocan “situaciones que inspiran temor y compasión” (1452a2). Advierte que “éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras” (1452a3-4) y que el efecto propio de la tragedia se alcanza ante la desdicha de un personaje cuando éste nos es semejante (1453a5). Dedicó a estas cuestiones los capítulos XI y XIII, donde desarrolla uno de los temas anunciados al inicio de la *Poética*: “cómo es preciso construir las fábulas” (1447a9). Todos los consejos de composición aparecen marcados por dos preocupaciones: la verosimilitud y el efecto catártico. Ambos rasgos deben orientar la construcción de la trama, es decir, tanto las acciones como los personajes que las llevan a cabo deben ser representados de forma convincente y de modo que susciten temor y compasión. Este doble precepto debe cumplirse, en primer lugar, al componer los distintos tipos de acciones, los tres elementos de la trama que señala Aristóteles:

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 308, n. 52.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 308.

¹⁷⁷ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 140.

¹⁷⁸ *Ibid.*

Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario [...] verosímil o necesariamente (1452a22-23).

[...]

La *agnición* es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio (1452a30-32).

[...]

El *lance patético* es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes (1452b11-13).

Puesto que la acción es la parte principal entre los elementos constitutivos de la tragedia, le corresponde un papel fundamental en la producción del efecto purgativo, especialmente a través del enlace lógico de los acontecimientos. Por eso, la acción más perfecta en orden a alcanzar el fin de la tragedia es aquella en la que se produce la agnición acompañada de peripecia, “pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición. Además, también el infortunio y la dicha dependerán de tales acciones” (1452a30-b).

En segundo lugar, ya que las acciones son representadas por personajes que actúan, el mismo doble fin debe orientar la construcción de los caracteres. Por un lado, la verosimilitud, puesto que de igual modo que en la estructuración de los hechos también en los caracteres “es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo” (1454a33-35). Por otro lado, el efecto sobre el espectador está determinado por la capacidad de identificación con los protagonistas – “el sentimiento de comunidad y solidaridad con que el espectador convive la desgracia del héroe”¹⁷⁹ –, por lo que el personaje que sufre el cambio de fortuna no debe ser completamente virtuoso ni absolutamente malvado, sino “moralmente semejante a nosotros”¹⁸⁰.

Ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira simpatía, ni compasión ni temor; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que aquélla se refiere al que no merece su desdicha, y éste, al que nos es semejante; la compasión, al inocente, y el temor, al semejante. (1452b35-53a5)

¹⁷⁹ LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 311.

¹⁸⁰ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 140.

Cabe entender que la afirmación inicial acerca del objeto de la tragedia, que son precisamente los personajes “mejores que los hombres reales” (1448a18) no se contradice aquí con la caracterización del protagonista como un “personaje intermedio [...] que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro” (1453a7-10). Tal precepto se justifica tomando en consideración dos factores fundamentales en la construcción de la obra trágica: el primero, la preeminencia de la acción sobre los caracteres, pues los personajes “no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones” (1450a21-22). De este modo, la reacción ante el suceso trágico puede conducirlos a la virtud o al vicio, aunque no destaquen inicialmente en uno u otro sentido. En relación con este, el segundo aspecto a considerar es el error o *hamartía* que hace caer en la desdicha al protagonista: se trata de una acción que acarrea terribles consecuencias y es realizada por ignorancia, por lo que no depende directamente del carácter del personaje. Así pues, el sufrimiento por culpa de un error y no como resultado de alguna perversión hace que el espectador se conmueva por el que padece inmerecidamente y tema que pueda acaecerle un yerro similar.

En definitiva, el efecto catártico está siempre vinculado a la verosimilitud de la fábula en la que insiste frecuentemente Aristóteles y que apunta “a esta imaginable posibilidad del suceso trágico en el destino del espectador”¹⁸¹. En este sentido, la racionalidad y la estructuración lógica de que nace el placer trágico superan la interpretación meramente psicossomática de la *catarsis* y señalan a su concepción como “intellectual clarification”, según la define Golden. Él mismo insiste en que “central to all our experiences with tragedy and other literary genres is an act of intellectual insight elicited by verbal stimuli”¹⁸². No hay que olvidar tampoco que en la *Poética* se nombra hasta seis veces el efecto de la tragedia como «placer»¹⁸³, recordando en toda ocasión que “la *hedoné* o fruición específica del espectáculo trágico [...] debe consistir en la feliz o funesta ordenación de esa acción, imaginativa y afectivamente convivida por el público”¹⁸⁴. Por tanto, el *logos* trágico, “la palabra de los personajes [...] cumple doble menester: expresa ordenadamente esa acción y permite que el espectador la conviva como propia”¹⁸⁵.

¹⁸¹ LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 310.

¹⁸² GOLDEN, L., “*Katharsis*”. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta: Scholars Press, 1992, p. 39.

¹⁸³ Cf. LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 292.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 306-307.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 313.

Este doble efecto de la *catarsis* en el orden intelectual y en el orden afectivo se fundamenta, así pues, en los sentimientos de temor y compasión en cuanto medios que surgen preferentemente de la construcción de la trama y a través de los cuales se “lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (1447b28). El aspecto lógico se manifiesta en el curso de la acción trágica que, para suscitar temor y compasión en el espectador, “debe ser esforzada y estremecedora”¹⁸⁶ y causar además “la impresión de «sorpresa» o «maravilla» [...] cuando los sucesos, además de ser imprevistos, parecen ser intencionados”¹⁸⁷. El aspecto psíquico de la *catarsis* deriva también de este vínculo causal e inesperado que hace surgir “la conciencia de que la acción trágica contemplada es posible en la vida del que la contempla”¹⁸⁸. Y esta posibilidad de la acción trágica es el motor del temor y de la compasión, puesto que para experimentar ambos sentimientos “es necesario hallarse en situación consciente de contingencia frente al mal contemplado”¹⁸⁹.

En suma, la identificación del espectador con el héroe trágico requiere una determinada ordenación interna de la tragedia y un tipo de personaje al que se percibe como semejante. La *catarsis* se convierte entonces en medio y culminación de la *mimesis* trágica en cuanto el temor y la compasión son a la vez causa y efecto en el plano intelectual, afectivo e incluso psicossomático. Laín Entralgo subraya esta triple dimensión al afirmar que “la actividad a que otorga placer y coronación la *hédoné* trágica es un tránsito existencial —dianoético, afectivo y corporal a un tiempo— desde la confusión y el desorden al bien ordenado esclarecimiento”¹⁹⁰, y otorga un valor definitivamente moral a la *catarsis* al concluir que “el placer trágico sería el pertinente a la humana actividad de conocerse mejor a sí mismo y disponer más [...] conscientemente del propio destino”¹⁹¹.

No obstante, él mismo reconoce por otra parte la pérdida de vigencia de la *catarsis* a partir de la segunda mitad del siglo V y la primera del IV, cuando “el héroe creyente y atormentado del tiempo antiguo se trueca en el hombre ilustrado, razonador, casi despegado de la fe tradicional [...] La vivencia de una *kátharsis* trágica fué palideciendo sucesivamente”¹⁹². Por su parte, Lesky va más allá y recuerda que aunque “nuestro actual concepto de lo trágico ha nacido directamente

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 311.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 312.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 311.

¹⁸⁹ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 139.

¹⁹⁰ LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 330.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, n. 61.

de la tragedia griega”¹⁹³, se configura en realidad a partir de “las palabras que Goethe dijo el 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller: «Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna»”¹⁹⁴. Esta concepción de “lo trágico como algo incondicionalmente irremediable”¹⁹⁵ parece alejarse de la primitiva función educativa de la *catarsis*.

Pero si se debilita el sentido original del “proceso catártico en que terminaba la contemplación «ingenua» de una tragedia”¹⁹⁶, puede decirse que la «esencia de lo trágico» se mantiene al menos en un sentido: el de la universalidad, a la que se refiere Aristóteles en el capítulo IX al diferenciar la poesía que trata lo general de la historia que trata lo particular (1451b5-11). Este carácter universal de la obra poética preserva una de las condiciones que Lesky señala para que se cumpla el efecto trágico: “la *posibilidad de relación con nuestro propio mundo*”¹⁹⁷, incluso cuando este es concebido “como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores que necesariamente están en pugna”¹⁹⁸. Por eso, en un contexto a veces dominado por una “*visión radicalmente trágica del mundo*”, y donde los límites de la literatura se han ampliado, una relectura moderna de la *Poética* puede ayudar a comprender la *catarsis* como condición y a la vez consecuencia de la universalidad de la obra.

3. La lectura de la *Poética* por Paul Ricoeur

3.1. *La Poética* como marco teórico

Una de las más conocidas y sólidas relecturas de la *Poética* de Aristóteles es la que ofrece Paul Ricoeur como fundamento de su teoría de la ‘triple *mimesis*’. El autor francés, activo postulador de la filosofía hermenéutica en el ámbito literario¹⁹⁹, presenta su lectura de la *Poética* de Aristóteles y la hipótesis de la ‘triple *mimesis*’ que a partir de ella construye en los capítulos segundo y tercero de su libro *Temps et*

¹⁹³ LESKY, A., *La tragedia griega*, Barcelona: Acantilado, 2001, p. 51.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹⁶ LAÍN ENTRALGO, P., *op. cit.*, p. 330, n. 61.

¹⁹⁷ LESKY, A., *op. cit.*, p. 45. En cursiva en el original.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹⁹ RICOEUR sintetiza su labor investigadora como manifestación de “los supuestos de la tradición fenomenológica y hermenéutica a la que pertenezco, mostrando cómo mis análisis, a un tiempo, continúan, corrigen y, en ocasiones, ponen en tela de juicio esa tradición.” (RICOEUR, P. “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 25, 2000, p. 190).

Récit, publicado en 1985²⁰⁰. La relectura de Ricoeur se orienta a un fin absolutamente distinto al de la obra aristotélica: esta se anuncia como un manual sobre la tragedia, “cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien”²⁰¹; la finalidad del francés, en cambio, es mostrar de qué modo

el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo; y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”²⁰²,

es decir, se trata de mostrar la experiencia temporal articulada mediante la construcción de una trama. Dos principios distintos – *poética* y *tiempo narrado* – que parten, sin embargo, de un nexo común: el concepto de *mimesis*. Por una parte, Aristóteles utiliza el término *poética* para referirse a la actividad creadora del poeta cuyo principio constitutivo es, precisamente, la ‘imitación’, pero también como base teórica, en tanto que “en Aristóteles, *poietiké* se concibe activamente como «arte de la composición poética», mas también pasivamente como «estudio de los principios y esencia de dicho arte»²⁰³. Por otra parte, Ricoeur resuelve la vinculación entre narratividad y temporalidad gracias a la noción de *mimesis* como “mediación entre tiempo y narración”²⁰⁴. Su ensayo se consagra, por tanto, a exponer el modo en que la *mimesis* se despliega en la construcción temporal de la trama, a través de la teoría de la ‘triple *mimesis*’.

A partir de este eje central de la *mimesis* se desarrollan los otros dos conceptos que vertebran las exposiciones de ambos autores: *mythos* y *catarsis*. Los tres elementos constituyen los pilares de la *Poética* de Aristóteles, fundamentada sobre “la mimesis, principio fundamental de la teoría de la tragedia en Aristóteles; la acción, objeto de la imitación trágica; y la compasión y el temor, efectos de la poesía trágica en el contemplador”²⁰⁵. En cuanto a Ricoeur, toma las nociones aristotélicas como punto de partida²⁰⁶ y las analiza para desarrollar su potencialidad, pues considera que “la *Poética* de Aristóteles, pese a su casi exclusivo interés por la *mimesis*-invención,

²⁰⁰ En adelante, todas las citas proceden de RICOEUR, P. *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, I, trad. A. NEIRA, México: Siglo XXI, 1995.

²⁰¹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a10.

²⁰² RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 113.

²⁰³ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 128.

²⁰⁴ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 114.

²⁰⁵ SÁNCHEZ PALENCIA, A., *op. cit.*, p. 129.

²⁰⁶ “No es mi intención hacer un comentario de la *Poética*. Mi reflexión es de segundo grado” (RICOEUR, *op. cit.*, p.82).

ofrece el esbozo de la actividad mimética en toda su envergadura²⁰⁷. El autor francés basa su investigación en “dos conceptos tomados de Aristóteles: el de la construcción de la trama (*mythos*) y el de la actividad mimética (*mimesis*)²⁰⁸; en cambio, parece conceder menos importancia a la *catarsis*, que para él constituye “sólo el esbozo de la teoría de *mimesis* III”²⁰⁹.

Su análisis pone el acento en el dinamismo que la *mimesis* contiene en germen, basándose en “el carácter dinámico, impuesto por el adjetivo poético”²¹⁰. Así, el principio generador de la poesía según Aristóteles, “dígase imitación o representación”²¹¹, es redefinido como “la actividad mimética, el proceso activo de imitar o de representar. Se trata, pues, de imitación o representación en su sentido dinámico de puesta en escena, de trasposición en obras de representación”²¹².

También la noción de *mythos* recibe por parte del francés “el sello de la producción, de la construcción y del dinamismo”²¹³ que, de hecho, ya posee en la definición que da Aristóteles de la *fábula*²¹⁴, traducida por Ricoeur como “construcción de la trama”²¹⁵, “disposición de los hechos en sistema”²¹⁶. Las definiciones son prácticamente idénticas, pues también aquí Ricoeur enfatiza una potencialidad ya presente en los conceptos tradicionales: “*mythos* y *mimesis* deben tenerse por operaciones y no por estructuras”²¹⁷.

Precisamente esta unión de los dos términos, la identificación entre *mimesis* y *mythos*, es la clave de bóveda de la tesis de Ricoeur como presupuesto de la ‘triple mimesis’. Su fundamentación sigue el texto aristotélico cuando éste habla de la primacía de la *fábula* sobre las otras partes constitutivas de la tragedia²¹⁸: citando el razonamiento de Aristóteles, Ricoeur demuestra cómo la jerarquización de las partes de la tragedia, en la que “la acción aparece como la ‘parte principal’, el ‘fin buscado’, el ‘principio’ y, si se puede hablar así, el ‘alma’ de la tragedia”²¹⁹ garantiza “la cuasi

²⁰⁷ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 112.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.81.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 111.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹¹ *Ibid.*, p. 83.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p. 82.

²¹⁴ “la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a4-5).

²¹⁵ RICOEUR, P., *op. cit.*, p.81.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 82. Insiste en esta traducción para enfatizar el carácter dinámico de la trama (*Ibid.*, p. 83).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

²¹⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a15.

²¹⁹ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 84.

identificación entre las dos expresiones: imitación o representación de acción y disposición de los hechos”²²⁰. Esta definición recíproca de *mimesis* y *mythos* enriquece ambos conceptos y fija inequívocamente el significado de *mimesis*:

esta equivalencia excluye cualquier interpretación de la *mimesis* de Aristóteles en términos de copia, de réplica de lo idéntico. La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama²²¹.

En cuanto al tercer elemento, la *catarsis*, establece una relación de interdependencia con la *mimesis* y el *mythos* en la definición de Ricoeur, quien completa su significado a partir de las referencias que aparecen en la *Poética*. Retomando las citas aristotélicas, recuerda que se trata de “una purificación – o mejor [...] una purgación que tiene lugar en el espectador. Consiste precisamente en que el «placer propio» de la tragedia procede de la compasión y del temor. Estriba, pues, en la transformación en placer de la pena inherente a estas emociones”²²². Pero insistiendo también en el carácter dinámico y lógico de la *catarsis*, señala que

esta alquimia subjetiva se construye también en la obra por la actividad mimética. [...] la dialéctica de lo interior y de lo exterior alcanza su punto culminante en la *catarsis*: el espectador lo experimenta, pero se construye en la obra²²³.

En definitiva, el pensador francés desarrolla los conceptos que en la *Poética* aparecen ya estrechamente interrelacionados destacando el dinamismo de esta relación. Se puede decir, por tanto, que el resultado de confrontar ambos autores es una iluminación mutua de sus obras: a la luz de Ricoeur, Aristóteles no escribe una preceptiva, sino “el germen”, “el impulso inicial”, “la estructura melódica”²²⁴ de una reflexión cuyo desarrollo tiende a “extraer de la *Poética* el modelo de construcción de la trama que intentamos extender a toda composición que llamamos narrativa”²²⁵. A la luz de Aristóteles, Ricoeur se convierte en un interlocutor que conversa “sobre la poética [...] y las demás cosas pertenecientes a la misma investigación”²²⁶, que resuelve con una teoría globalizadora el dilema acerca de “cuál es más valiosa, la imitación épica o la trágica”²²⁷, y se pregunta cómo articula el poeta lo universal, “lo

²²⁰ *Ibid.*, p. 84.

²²¹ *Ibid.*, p. 85.

²²² *Ibid.*, p. 111.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²²⁵ *Ibid.*, p. 86.

²²⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a12.

²²⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 1461b26.

que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”²²⁸. Si la *Poética* finaliza demostrando la superioridad de la tragedia porque “consigue mejor su fin propio”²²⁹, la lectura de Ricoeur amplía el alcance de la teoría aristotélica a toda la ficción literaria y destaca su capacidad para mostrar “la organización inteligible de la narración”²³⁰.

3.2. La hipótesis de la ‘triple mimesis’

Orientado por este propósito, Ricoeur actualiza la *Poética* en una amalgama personal con la crítica contemporánea. Su aportación en este ámbito aparece sintetizada en su hipótesis de la ‘triple *mimesis*’²³¹, que constituirá “la clave para interpretar el vínculo entre tiempo y narración”²³². Esta hipótesis, que justifica citando ciertos pasajes de la obra aristotélica, le permite reconstruir “el conjunto de operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar”²³³.

Para introducir su tesis, Ricoeur parte de la identificación entre *mimesis* y *mythos* y recuerda que el punto de unión es la acción – *mimesis praxeos*. Precisamente porque la *praxis* pertenece “a la vez al dominio real, propio de la *ética*, y al imaginario, propio de la *poética*”²³⁴, tiene que existir “una referencia al ‘antes’ de la composición poética”²³⁵ al que llama *mimesis* I. Esta denominación distingue el ‘antes’ del propio momento creativo, *mimesis* II, que se distingue a su vez del ‘después’. En efecto, “la actividad mimética no encuentra el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino también en el espectador o en el lector. Hay, pues, un después de la composición poética, que llamo *mimesis* III”²³⁶. El eje central es *mimesis* II, que construye la trama uniendo el ‘antes’ y el ‘después’ del texto. Se trata de mostrar la “construcción de la mediación”²³⁷, tal como designa al “proceso concreto por el que la configuración textual [*mimesis* II] media entre la

²²⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a37-38.

²²⁹ “Si la tragedia sobresale [...] por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1462b12-15).

²³⁰ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 39.

²³¹ RICOEUR introduce la cuestión de la ‘triple mimesis’ en el capítulo II de la citada obra *Tiempo y narración*, y la desarrolla en el capítulo III.

²³² COVARRUBIAS, A., “Retórica y poética; ¿autonomía o dependencia respecto de la ética? Diálogo con Paul Ricoeur”. *Rétor*, 1 (2011), 2, p. 176.

²³³ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 118.

²³⁴ *Ibid.*, p. 103.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*, p. 104.

²³⁷ *Ibid.*, p. 113.

prefiguración del campo práctico [*mimesis* I] y su refiguración por la recepción de la obra [*mimesis* III]²³⁸. Así queda delineado “el recorrido de *mimesis* I a *mimesis* III por medio de *mimesis* II”²³⁹.

Mimesis I

Los tres conceptos que califican a estas operaciones – prefiguración, configuración y refiguración – se explicitan al definir sus funciones. *Mimesis* I se refiere a la comprensión previa del obrar humano, de los rasgos que caracterizan al mundo de la acción, “de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal”²⁴⁰. La construcción de la trama requiere “esta pre-comprensión, común al poeta y a su lector”²⁴¹, que Ricoeur ratifica con un argumento definitivo: “la literatura sería para siempre incomprendible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana”²⁴².

Además, el autor francés remite a las señales de *mimesis* I en la *Poética* para fundamentar su propuesta. Las huellas de *mimesis* I en la obra aristotélica se refieren a dos ámbitos: la *ética* y la *verosimilitud*. En ambos casos, la realidad extralingüística debe necesariamente proporcionar un espacio de comprensión común. En el primer caso, Ricoeur cita lo que él llama “un paréntesis ético” en el capítulo XV, dedicado a los caracteres:

‘(Los caracteres casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, por el vicio o por la virtud)’ (48a, 2-4). La expresión ‘todos’ (*pantes*) es la señal de *mimesis* I en el texto de la *Poética*. [...] Las calificaciones éticas vienen de lo real²⁴³.

Ciertamente, la cualidad ética de los caracteres, su diferenciación según el vicio o la virtud, requiere un acuerdo previo entre autor y receptor, que Aristóteles no pone en duda. Esta idea aparece reforzada por otra cita: al distinguir la tragedia de la comedia, se dice que “ésta tiende a representar a los personajes peores, y aquélla mejores que los hombres reales (*tou nun*) (48a, 16-18)”²⁴⁴. De nuevo, la referencia a una realidad previa a la composición – “los hombres reales” – es la clave, pues

²³⁸ *Ibid.*, p. 114.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 116.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 129.

²⁴² *Ibid.*, p. 130.

²⁴³ *Ibid.*, p. 105.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.

si la tragedia puede representarlos ‘mejores’ y la comedia ‘peores’ que los hombres actuales, es que la comprensión práctica que los autores comparten con su auditorio implica necesariamente una evaluación de los caracteres y de su acción en términos de bien y de mal. No hay acción que no suscite, por poco que sea, aprobación o reprobación, según una jerarquía de valores cuyos polos son la bondad y la maldad²⁴⁵.

En cuanto a la *verosimilitud*, la conexión con la realidad constituye el criterio de lo creíble. El ejemplo aquí se refiere al uso de nombres reales o tradicionales por parte de los autores de tragedias:

Si los poetas trágicos, a diferencia de los autores de comedia, que se permiten usar [...] nombres tomados al azar, “se atienen a nombres que han existido (*genomenon*)” (51b, 15), recibidos de la tradición, es que lo verosímil – rasgo objetivo – debe ser además convincente [...] – rasgo subjetivo. La conexión lógica de lo verosímil no puede, pues, separarse de las coacciones culturales de lo aceptable²⁴⁶.

Así pues, el caudal cultural, lo habitual, las verdades morales, conforman la realidad común a autor y receptor que exige la construcción de la trama. Sin embargo, comentando este pasaje, Covarrubias objeta a Ricoeur que “confunde innecesariamente la ética con el caudal cultural asumido por el poeta en su imitación”²⁴⁷. Para Covarrubias, “la expresión «*pántes*» (i.e. todos) perfectamente puede referirse más bien a los *éndoxa* (opiniones establecidas) y a las *písteis*” (creencias)²⁴⁸, y considera por tanto que los aspectos básicos de *Mimesis I* serían “mejor comprendidos asumiendo los *éndoxa* y las *písteis* de la comunidad, sin necesidad de aproximar tanto los aspectos éticos (i.e. los alcances de la *Ética*) a la poética”²⁴⁹.

Tal objeción reconoce en cualquier caso el acierto de destacar el momento previo a la composición literaria como un marco común a autor y receptor. En este sentido, se puede descubrir aquí la confrontación con aquellas corrientes de teoría literaria de corte inmanentista que prescinden de todo signo extralingüístico. Los presupuestos culturales y éticos, tanto como el horizonte compartido por escritor y lector, determinan inevitablemente la configuración de la trama.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 122.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 106.a.,

²⁴⁷ COVARRUBIAS, A., *op. cit.*, p. 171.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 172.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 171.

Mimesis II

Mimesis II es la función-base – la que conserva el sentido original del concepto en la *Poética* – y ocupa una posición intermedia “entre la precomprensión y [...] la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales”²⁵⁰, que une mediante la operación de configuración. El carácter dinámico de *mimesis* II determina que todas las funciones asociadas a la trama sean operaciones. Por una parte, la operación de *mediación*, por la que la trama “media entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo”²⁵¹, de tal modo que “transforma estos acontecimientos o incidentes *en una historia*”²⁵². Por otra parte, la operación de *integración*, por la que la trama “*integra* juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.”²⁵³.

Además de esta función de configuración que integra los episodios en la trama, *mimesis* II también lleva a cabo otra función esencial para “la continuidad del proceso que une *mimesis* III a *mimesis* II”²⁵⁴: se trata de la *tradición*, término con el que Ricoeur designa “no la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético”²⁵⁵. El sello del dinamismo marca incluso la dimensión diacrónica de la actividad mimética a través de la *tradición*.

En este concepto engloba a su vez dos operaciones: la de *sedimentación*, esto es, la creación de los “paradigmas que constituyen la tipología de la construcción de la trama”²⁵⁶, y por tanto “proporcionan reglas para la experimentación posterior”²⁵⁷; y la *innovación*, que aun cuando se desvía de los paradigmas tradicionales “sigue siendo una conducta regida por reglas; el trabajo de la imaginación no nace de la nada”²⁵⁸; de hecho, los paradigmas nacen a su vez de una innovación anterior. De modo que la innovación, “al hacer contrapunto con la sedimentación, hace posible la tradición narrativa”²⁵⁹. Se trata, en definitiva, de dos rasgos complementarios, propios del acto

²⁵⁰ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 131.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 132.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 135.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 136.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 138.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 139.

configurante, que exigen “el soporte de la lectura para su reactivación”²⁶⁰: *mimesis* II entra así en el ámbito de *mimesis* III, pues “los paradigmas recibidos estructuran las *expectativas* del lector [...] Proporcionan líneas directrices para el encuentro entre el texto y su lector”²⁶¹. En este aspecto, se puede reconocer la estrecha vinculación con las corrientes de teoría literaria de tipo pragmatista, particularmente las poéticas de la recepción con las que coinciden algunos rasgos de *mimesis* III.

Mimesis III

Mimesis III es exigida por el proceso poético, que adquiere su sentido cuando el recorrido de la *mimesis* se cumple en el oyente o en el lector. En palabras de Ricoeur, “*mimesis* III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega”²⁶². Tres conceptos definen esta intersección: *lectura*, *intención* y *referencia*. El acto de *lectura* es la operación que completa “la transición entre *mimesis* II y *mimesis* III [...] y concluye el acto configurante”²⁶³, puesto que se convierte en “el último vector de la refiguración del mundo de la acción bajo la influencia de la trama”²⁶⁴. Esta aptitud del texto para comunicar implica los otros dos conceptos: la *intención* del discurso, en tanto que

el acontecimiento completo no sólo consiste en que alguien tome la palabra y se dirija a un interlocutor; también en que *desea* llevar al lenguaje y compartir con otro una nueva experiencia²⁶⁵;

y la capacidad de *referencia*, que en el plano de *mimesis* III abre el texto a su prefiguración contextual en *mimesis* I tanto como a su recepción concreta en cualquier aquí y ahora:

Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte. En este sentido, el oyente o el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo²⁶⁶.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 135.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 147.

²⁶² *Ibid.*, p. 140.

²⁶³ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 149. La cursiva es nuestra.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 148.

Al tratar este último aspecto, Ricoeur entra explícitamente en diálogo con la teoría de la lectura de Wolfgang Iser y la estética de la recepción de Robert Jauss, cuya concepción del texto literario como “un conjunto de *instrucciones* que el lector individual o el público *ejecutan* de forma pasiva o creadora”²⁶⁷ concuerda con el principio fundamental de *mimesis* III: “el texto sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor”²⁶⁸. En cambio, en la obra aristotélica, el efecto sobre el auditor o lector considerado como “un componente intrínseco de la significación actual o efectiva del texto”²⁶⁹ no aparece porque, según Ricoeur, “la *Poética* no revela ningún interés explícito por la comunicación de la obra al público”²⁷⁰. Sin embargo, considerando este efecto como *catarsis*, el autor francés llega a establecer cierta analogía entre la poética mimética y la poética de la lectura, en cuanto

se podría decir que el espectador ideal de Aristóteles es un *implied spectator*, en el sentido en que Wolfgang Iser habla de un *implied reader*; pero un espectador sensible capaz de goce²⁷¹.

Este punto de conexión es posible por el dinamismo que imprime su sello en todos los conceptos de la *Poética* y permite encontrar en ella también señales de *mimesis* III: “el dinamismo (*dynamis*) de la *poiesis* se enfoca, desde las primeras líneas de la *Poética*, como exigencia de acabamiento”²⁷². Y este acabamiento, para Ricoeur, “sólo es atestiguado por el ‘placer propio’ de la tragedia”²⁷³. De modo que el carácter dinámico de la ‘triple *mimesis*’ encuentra su confirmación en el “efecto propio”²⁷⁴ de la tragedia aristotélica, y por este motivo “todos los esbozos de *mimesis* III en el texto de Aristóteles tienen relación con este ‘placer propio’ y con las condiciones de su creación”.

La continuidad con *mimesis* II queda asegurada con la afirmación de que “este placer se construye en la obra y se efectúa fuera de la obra a la vez”²⁷⁵. Para demostrar esta relación de lo interior con lo exterior Ricoeur remite a la doble articulación del ‘placer’, que aparece desdoblado en la *Poética* entre ‘el placer de aprender’, “el primer componente de placer en el texto”²⁷⁶, y el que lo causa, el

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 107.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 110.

²⁷² *Ibid.*, p. 107.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452b30.

²⁷⁵ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 108.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 108.

verdadero 'placer propio de la tragedia', que es "el placer engendrado por el temor y la compasión"²⁷⁷.

Respecto al primero, basado en el gozo que provoca la imitación, lo define como el "placer del reconocimiento [que] es el fruto del placer que el espectador siente en la composición según lo necesario y lo verosímil"²⁷⁸. Estos "criterios lógicos"²⁷⁹, objetivos, son la huella de *mimesis* II en *mimesis* III, pues unen la construcción de la trama con su efecto sobre el espectador. Pero esta dialéctica resulta mucho más evidente en el segundo caso, puesto que las emociones trágicas propias de la *catarsis* deben "surgir de (ex) la disposición de los hechos"²⁸⁰, según indica Aristóteles, "de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece"²⁸¹. Ricoeur asimila esta afirmación dentro de su hipótesis y sintetiza: "lo que experimenta el espectador debe construirse antes en la obra"²⁸². En definitiva, como parte de *mimesis* III, la *catarsis* culmina el proceso de la 'triple *mimesis*' gracias a su función de enlace lógico, por la que "la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible"²⁸³.

Finalmente, mediante su personal relectura de la *Poética* que fundamenta la hipótesis de la 'triple *mimesis*', Ricoeur establece también un diálogo con las corrientes de teoría literaria contemporáneas. Se declara cercano a la estética de la recepción de Jaus²⁸⁴ y rechaza las teorías formalistas y estructuralistas que cercenan la dialéctica de lo exterior con lo interior "en nombre de una supuesta prohibición lanzada por la semiótica contra todo lo que es tenido por extralingüístico"²⁸⁵. Frente a la semiótica, para la cual "el único concepto operativo sigue siendo el del texto literario"²⁸⁶, fija como marco teórico de sus tesis la hermenéutica, que "en cambio, se preocupa de reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores"²⁸⁷. Por tanto, la clave de su análisis fundamentado en la filosofía hermenéutica es la operación de *mediación* que abarca todo el recorrido desde *mimesis* I hasta *mimesis* III a través de *mimesis* II.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 110.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 109.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 110.

²⁸¹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1453b4-6.

²⁸² RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 110.

²⁸³ *Ibid.*, p. 101.

²⁸⁴ Cf. *Ibid.*, p. 108, n. 39.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 108.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 114.

Podría decirse en el mismo sentido que su propia hipótesis *media* también entre la teoría literaria del siglo XX y la *Poética* de Aristóteles. Con su búsqueda de las señales de la ‘triple *mimesis*’ en la obra aristotélica, permite responder con pasajes de la *Poética* a los presupuestos más reduccionistas o deformadores de la teoría literaria. Así, frente a la tendencia *inmanentista*, recuerda la importancia de la realidad extralingüística, que es la referencia necesaria de la imitación: la respuesta se encuentra en *mimesis* I y en los conceptos de ética y verosimilitud de la *Poética*. Respecto a la tendencia *pragmatista*, cabe señalar que su coincidencia al destacar que el efecto sobre el espectador es esencial, aunque la interpretación del receptor no puede ser criterio absoluto porque el efecto viene construido y orientado por el texto: la teoría de la lectura “constituye sólo el primer paso en el camino de *mimesis* III”²⁸⁸, a la vez que fundamenta el desarrollo del concepto de *catarsis* a partir de la *Poética*.

La *mimesis* releída por Ricoeur, transformada en potente instrumento de análisis literario, proporciona uno de los pilares de la propuesta metodológica que se plantea en este trabajo. Pero los otros tres conceptos de *catarsis*, *belleza* y *espectáculo* pueden ser releídos también desde su hipótesis, que a pesar de orientarse a un fin distinto puede servir como fundamentación de una *Poética* revisada y aplicada de nuevo a la obra dramática. Por tanto, tras exponer el concepto de la ‘triple *mimesis*’ de Ricoeur en conexión con la obra de Aristóteles, y tras señalar la interpretación de la *catarsis* en ambos autores, es el momento de plantear nuestra metodología de análisis literaria que puede considerarse así neoaristotélica. Las nociones que se han desarrollado como marco teórico servirán, por tanto, como herramientas de interpretación del texto literario. De forma muy sintética se puede decir que la ‘triple *mimesis*’ permitirá estudiar el contexto de la obra y su composición formal y temática; además, complementará a la *catarsis* en la interpretación del sentido de la obra y su trascendencia e influencia posterior.

4. Propuesta neoaristotélica a la luz de la ‘triple *mimesis*’ de Ricoeur

A la hora de proponer una metodología literaria neoaristotélica construida sobre la relectura de Ricoeur, hay que hacer una advertencia previa: la hipótesis de la ‘triple *mimesis*’ de Ricoeur parte de las limitaciones que observa en la *Poética* y que él

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 148.

convierte en germen del desarrollo teórico posterior. Sin embargo, su propia exposición se puede tomar a su vez como punto de partida para una nueva relectura, de modo que las “constricciones”²⁸⁹ que señala y los conceptos que amplía pueden ponerse en relación con las cuatro categorías destacadas en la definición de tragedia que fundamentan la propuesta de este trabajo. La construcción teórica que erige Ricoeur para explicar la articulación temporal de la trama narrativa puede revertir en el análisis de la obra dramática manteniendo el esquema de la ‘triple *mimesis*’ en algunos de sus rasgos esenciales.

En primer lugar, Ricoeur identifica *mimesis* y *mythos* a partir de un presupuesto central para su hipótesis: la definición de *mimesis* como una ‘operación’ o un ‘proceso’. Esta consideración es de igual forma crucial para la propuesta neoaristotélica que aquí se plantea: el dinamismo configurante de *mimesis* II es ampliable también a *mimesis* I, de modo que se puede observar que el contexto en que la obra se compone aparece siempre directa o indirectamente traspuesto en el texto²⁹⁰. Cabe recordar aquí el matiz que Covarrubias señala al desarrollo de *mimesis* I en Ricoeur: “en *Mimesis* I [...], se da un contexto dominado por los *éndoxa*, las *písteis*, los presupuestos más amplios de una cultura, lo que permite abrir más el punto de arranque de la mimesis”²⁹¹. Es necesario afirmar, por tanto, que el ámbito de *mimesis* I incluye los datos biográficos del autor, las ideas predominantes de su época y las propias fuentes literarias: aspectos todos ellos que se pueden rastrear en la obra y determinan su comprensión.

En segundo lugar, partiendo de la identificación anterior Ricoeur amplía la noción de *mythos* al discurso narrativo. También en este caso la definición de *mythos* como ‘disposición de los hechos en la trama’ permite fundamentar en este concepto dos aspectos que en la *Poética* aparecen menos desarrollados: la *belleza* y el *espectáculo*. Para Aristóteles son los medios de la imitación propia de la tragedia, y como tales los cuenta entre sus partes²⁹². Ricoeur, por su parte, no alude directamente a los que podrían llamarse medios poéticos, pero cabría considerar que se incluyen como parte de *mythos* en cuanto son los medios que instauran la

²⁸⁹ RICOEUR señala ciertas constricciones respecto a los géneros y advierte que “hay que suprimirlas para extraer de la *Poética* el modelo de construcción de la trama que intentamos extender a toda composición que llamamos narrativa” (RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 86).

²⁹⁰ Los conceptos de “mimesis directa o literal” y “mimesis indirecta o figurada” están tomados de KAZMIERCZAK, M. “Los conceptos de mimesis y catarsis en el análisis literario. El ejemplo de «Macbeth»”, *op. cit.*, pp. 138-139.

²⁹¹ COVARRUBIAS, A., *op. cit.*, p. 177.

²⁹² ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b32-34.

literalidad y universalidad de la obra²⁹³. Conjugando ambas posturas, se puede destacar la belleza y expresividad del lenguaje poético como base de la estructura dramática, y la estructura de la trama como base de los acontecimientos espectaculares – la agnición, la peripecia, el lance patético – que en su concatenación verosímil y necesaria producen la *catarsis*. Así pues, el carácter dinámico imprimido en *mythos* permite destacar la dimensión lógica y estructural de la *belleza* y el *espectáculo* en el ámbito de *mimesis* II, presentándolos como los medios para la construcción de la *catarsis* en la trama.

En tercer lugar, Ricoeur responde a la que considera una constricción de la *Poética*, la subordinación de los caracteres a la acción: “la constricción parece limitativa si se considera el desarrollo moderno de la novela [...] que otorga al desarrollo del carácter igual derecho, si no superior, que al de la trama”²⁹⁴. No obstante, esta jerarquía se justifica porque “establece el estatuto mimético de la acción”²⁹⁵, otorgando un sentido distinto al *êthos*²⁹⁶ en el plano de la *Ética* y en el de la *Poética*:

En ética, el sujeto precede a la acción en el orden de las cualidades morales (Cfr. *Ética a Nicómaco*, II, 1105a, 30s.). En poética, la composición de la acción por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres²⁹⁷.

Para el autor francés, este criterio ético de la acción, que explica su preeminencia sobre los caracteres, sencillamente confirma la identificación inicial entre *mimesis* y *mythos*²⁹⁸. Pero la distinción que marca Ricoeur al diferenciar el *êthos* de la *Poética* frente al del tratado moral permite también fundamentar la dimensión esencialmente ética de la *catarsis*. Según la definición de Aristóteles – “los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario”²⁹⁹ –, la virtud y el vicio que se representan en la obra se encarnan en las acciones, y son las acciones virtuosas o viciosas las que hacen a los personajes felices o infelices. De

²⁹³ “El creador de palabras [...] inventa el como-si. En este sentido, el término aristotélico de *mimesis* es el emblema de esta desconexión, que, con palabras de hoy, instaura la literalidad de la obra literaria” (RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 103).

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 90.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Cf. COVARRUBIAS, A., *op. cit.*, p. 165.

²⁹⁷ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 91. COVARRUBIAS matiza esta distinción recordando que “el perfil del héroe trágico no coincide con el del *spoudaios anér* (hombre virtuoso) de la *Ética a Nicómaco*, puesto que lo que se ha de imitar son varones que, sin distinguirse particularmente por su virtud y justicia, se les cambia la suerte en mala por un error, siendo de aquellos que disfrutaban de gran prestigio y prosperidad. [...] Esto sólo podría tener, pensamos, una relación muy lejana con el «justo medio» propio de la ética” (COVARRUBIAS, A., *op. cit.*, p. 161-162).

²⁹⁸ “La subordinación del carácter a la acción [...] confirma la equivalencia entre las dos expresiones: «representación de acción» y «disposición de los hechos». Si se debe acentuar la disposición, entonces la imitación o la representación debe serlo de acción más que de hombres” (RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 91).

²⁹⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a19-20.

modo que la identificación entre virtud y felicidad, y entre vicio e infelicidad, constituye una verdadera afirmación moral que articula la *catarsis* mediante la preeminencia de la acción. Las consecuencias de los actos de los personajes en la trama son, por tanto, vehículo de cierta enseñanza moral más o menos explícita en el ámbito de *mimesis* III.

Finalmente, Ricoeur incluye la *catarsis* dentro de *mimesis* III pero extiende el concepto al acto de lectura, conjugando el efecto catártico con la teoría de la recepción. Por un lado, al destacar la lectura como refiguradora de la acción dramática permite un análisis centrado en la construcción de la trama que un lector atento puede percibir mejor que un espectador sometido a la impresión sensible. Permite, esto es, reconducir la *catarsis* a la trama para mostrar cómo la *belleza* del lenguaje poético y la ordenación de los acontecimientos – *espectaculares* en cuanto dramáticos – suscitan con mayor o menor conciencia literaria el temor y la compasión. La focalización en ciertas expresiones o detalles que podrían pasar desapercibidos en la representación teatral, por ejemplo, se justifica en este análisis que enfatiza la refiguración de *mimesis* III a través de la lectura.

Por otro lado, la reconocida deuda con la estética de la recepción de Jauss³⁰⁰ confirma la continuidad entre *mimesis* I y *mimesis* III no solo respecto a la articulación de la temporalidad en la trama, que centra el análisis de Ricoeur, sino especialmente respecto a la dimensión antropológica que la obra literaria vehicula:

La reconstrucción del horizonte de expectativas en el que tuvo lugar la creación y recepción de una obra en el pasado permite [...] formular preguntas a las que daba respuesta el texto y deducir así cómo pudo ver y entender la obra el lector. [...] Muestra claramente la diferencia hermenéutica entre la comprensión de ayer y de hoy de una obra³⁰¹.

La tesis de Jauss completa de este modo la refiguración que constituye para Ricoeur la operación propia de *mimesis* III al destacar la diferencia y al mismo tiempo la fusión de horizontes de interpretación del texto. La potencialidad de la obra para dar respuesta a preguntas ‘de ayer y de hoy’ abre entonces la posibilidad de un análisis neoaristotélico como eje de un proceso que la ‘triple *mimesis*’ explica solo estructuralmente. Así, el sentido de la obra literaria se puede completar examinando su eco incluso en referencias contemporáneas: su carácter universal se manifiesta,

³⁰⁰ Cf. RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 108, n. 39.

³⁰¹ JAUSS, H. R. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. *La historia de la literatura como provocación* (trad. J. Godo y J. L. Gil). Barcelona: Península, 2000, p. 171.

por tanto, en su capacidad de refiguración en cualquier horizonte, entendida esta capacidad como culminación de la *catarsis* en el ámbito de *mimesis* III.

En definitiva, las observaciones de Ricoeur a la obra aristotélica establecen un marco teórico sobre el que reformular las cuatro categorías extraídas de la definición de la tragedia; esto es, su relectura de la *Poética* articulada en la hipótesis de la 'triple *mimesis*' puede servir como herramienta de análisis de las nociones de *mimesis*, *belleza*, *espectáculo* y *catarsis* en las obras dramáticas que se presentan a continuación. Concordando ambos planteamientos resultan las siguientes correspondencias: *mimesis I* se refiere a la que podría considerarse como el momento previo de *mimesis* del autor y de su época en cuanto contextualización de la obra; *mimesis II* estudia la *belleza* y el *espectáculo* en la composición de la acción dramática; y *mimesis III* se ocupa del efecto catártico. Además, gracias a la ampliación del concepto de *mimesis* se pone de manifiesto cómo la estructura de la trama (*mimesis II*) que enlaza los presupuestos (*mimesis I*) con la recepción (*mimesis III*) tiene en realidad como objeto principal la preparación del efecto catártico. Por tanto, la 'triple *mimesis*' permite abordar una propuesta de análisis literario determinado por la *catarsis* y, a través de ella, revelar el potencial epistemológico y pedagógico de la obra.

II. APLICACIÓN DEL MÉTODO DE ANÁLISIS NEOARISTOTÉLICO

1. *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca

La importancia de *La vida es sueño* dentro de la producción de Calderón y en el panorama del teatro barroco es el más claro testimonio de su originalidad, de la especial peculiaridad que la convierte en universal. Se trata ahora de descubrir la universalidad de esta obra a partir de la propuesta de análisis neoaristotélico que aquí se plantea. Esto implica examinar en primer lugar *La vida es sueño* a la luz de la teoría aristotélica acerca de la naturaleza y fin de la poesía trágica, tomando de la *Poética* los conceptos de *mimesis*, *catarsis*, *belleza* y *espectáculo* que se han desarrollado en los apartados anteriores.

A pesar de que esta obra calderoniana no es una tragedia, la conocida definición de Aristóteles se puede reformular como síntesis de la interpretación que aquí se ofrece acerca del drama: *La vida es sueño* es la imitación del anhelo, abuso y reconquista de la libertad por parte del protagonista, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos de la retórica barroca; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso de la piedad y el terror, muestra que la verdadera libertad se adquiere mediante la virtud.

Se plantean así las cuatro cuestiones en juego: la *mimesis* de la libertad, entendida problemáticamente y alcanzada de forma conflictiva; plasmada en la *belleza* del lenguaje barroco, de gran potencia expresiva, “forma que es puro sentido”³⁰²; y representada a través del *espectáculo*, construido en la trama en torno al motivo del sueño, que tiene como fin la *catarsis* que se produce en el mismo protagonista y por supuesto en el lector o espectador en forma de enseñanza moral.

El desarrollo de este planteamiento se articula mediante la ‘triple mimesis’ que propone Paul Ricoeur en su relectura de la *Poética*. Aplicando esta metodología a *La vida es sueño*, la representación de la libertad que constituye el tema central de la obra se examina desde una triple perspectiva: *mimesis I* se refiere a las fuentes del tópico y al contexto histórico y cultural que rodea a la composición de la pieza;

³⁰² CASALDUERO, J. “Sentido y forma de «La vida es sueño»”. *Estudios sobre el teatro español*, Madrid: Gredos, 1972³, p. 163.

mimesis II estudia la construcción de la trama y la plasmación de los símbolos y conceptos prefigurados en *mimesis I*, analizándolos como configuración de “la estructura esencial del mundo en el Barroco”³⁰³; finalmente, *mimesis III* se ocupa del potencial educativo de la obra y de su interpretación antropológica, refigurada incluso en el pensamiento contemporáneo de autores como Sigmund Freud o René Girard.

1.1. *Mimesis I*

1.1.1. Prefiguración de la acción: las fuentes

La génesis de la obra ocupa un lugar destacado en el ámbito de *mimesis I* especialmente en casos en que, como ocurre con *La vida es sueño*, resulta problemático fijar la versión definitiva³⁰⁴. Sin la pretensión de entrar en la discusión acerca de la doble redacción de la comedia³⁰⁵, cabe destacar aquí sus fuentes argumentales y temáticas, investigadas ampliamente por la crítica³⁰⁶. La abundante bibliografía centrada en este aspecto gira en torno a los dos núcleos temáticos de la obra: la libertad y el sueño³⁰⁷; y rastrea sus antecedentes en dos direcciones, que Ángel Cilveti clasifica como “la fábula y el drama-fuente” y “la idea-fuente”³⁰⁸. En algunos casos, los estudios apuntan a los antecedentes argumentales de los motivos de liberación-encierro y sueño-desengaño. En otros casos, se buscan los fundamentos filosóficos y teológicos de la cuestión del libre albedrío y el tópico de la vida como sueño.

³⁰³ *Ibid.*, p. 166.

³⁰⁴ Existen dos versiones de *La vida es sueño*: una publicada en Zaragoza en 1636 en *Parte treinta de comedias famosas de varios autores* y otra publicada en Madrid el mismo año en *Primera parte de comedias de Pedro Calderón de la Barca*. La primera “estaría emparentada más directamente con el texto que se representó en los corrales”, mientras que en la segunda versión “el texto habría sido objeto de revisión más o menos concienzuda por parte del autor” para su edición (IGLESIAS FEIJOO, L. “En el texto de Calderón: *La vida es sueño*”, en ARELLANO, I. (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional “IV Centenario del nacimiento de Calderón”*, II. Kassel: Reichenberger, 2002, p. 518).

³⁰⁵ J. M. RUANO DE LA HAZA postula en su hipótesis de la doble redacción que la impresión de Zaragoza correspondería a una primera versión escrita por Calderón entre 1627-1629, mientras que la de Madrid sería la versión corregida y preparada para la imprenta (Cf. RUANO DE LA HAZA, J. M. *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*. Liverpool: Liverpool University Press, 1992).

³⁰⁶ El examen más exhaustivo se encuentra en OLMEDO, F. G., *Las fuentes de «La vida es sueño»*, Madrid: Editorial Voluntad, 1928. Por su parte, CILVETI expone un amplio panorama de las fuentes de *La vida es sueño* en su obra CILVETI, Á. L. *El significado de «La vida es sueño»*. Valencia: Albatros, 1971, pp. 17-33. También ANTONUCCI ofrece un repaso exhaustivo y actualizado de las fuentes en la «Introducción» a su edición de *La vida es sueño*. Barcelona: Crítica, 2008, pp. 80-83.

³⁰⁷ Para VALBUENA PRAT, *La vida es sueño* es una comedia “sobre el sueño de la vida y la libertad humana” (VALBUENA PRAT, A. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona: Juventud, 1941, p. 19).

³⁰⁸ CILVETI, A., *op. cit.*, pp. 18-33.

Ejemplo del primer caso es Martín de Riquer, que en su edición de *La vida es sueño* resume la génesis de la obra a partir de los dos motivos que componen su trama: el príncipe encerrado por designios astrológicos y el durmiente al que se le hace vivir como príncipe por unas horas. Ambos argumentos, de procedencia oriental, fueron castellanizados: por un lado, “el motivo del príncipe encerrado por designios astrológicos, procedente de la leyenda de Buda se cristianizó gracias a la versión que se conocía como obra de San Juan Damasceno y que dio lugar al *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega”³⁰⁹. Por otro lado, “el tema del borracho al que se hace vivir unas horas como un príncipe, procedente de *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel, fue atribuido por Luis Vives a Felipe el Bueno de Flandes y dio lugar a ciertas escenas de *El Natural desdichado* de Agustín de Rojas”³¹⁰. Una leyenda y una anécdota parecen ser los precedentes literarios del argumento de la obra. En cualquier caso, Riquer destaca que Calderón “de estos materiales moralizadores, tradicionales y anecdóticos supo extraer un sentido filosófico y artístico”³¹¹.

Por su parte, Evangelina Rodríguez Cuadros añade a los relatos mencionados, cuya génesis también detalla³¹², otras influencias de corte doctrinal y espiritual: la filosofía hindú, que “sienta las bases del descrédito de la experiencia sensible, de su condición ilusoria a través de la imagen del sueño”; la tradición bíblica, “especialmente de los libros sapienciales y proféticos”; “la doctrina espiritualista del estoicismo senequista”; el “desarrollo teórico y pedagógico del mito de la caverna de Platón”; e incluso algunos “mitos primarios [...] como el de Urano y Edipo”³¹³. Todas estas fuentes temáticas pretenden aclarar el sentido que da Calderón a su obra. Por lo mismo, cabría matizar su importancia, como hace Cilveti al afirmar que

La vida es sueño no tiene otra fuente dramática que la inventiva de Calderón. Las ideas y comedias-fuente no pasan de precedentes literarios, que no explican la conexión y el tratamiento concreto de los diversos elementos que forman la unidad artística de la obra.

No obstante, se mencionan aquí precisamente como confirmación de este último punto: dentro del análisis de *mimesis I*, las fuentes prefiguran la acción que después

³⁰⁹ RIQUEL, M., «Introducción» a su edición de *La vida es sueño*. Barcelona: Juventud, 2004, p. 24.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² RODRÍGUEZ CUADROS, E. «Introducción» a su edición de *La vida es sueño*. Barcelona: Espasa, 2013, pp. 29-31.

³¹³ *Ibid.*, pp. 29-33. Una lectura de la obra a través de los mitos de Urano y Edipo en relación con el conflicto de poder entre Segismundo y su padre, se encuentra en RUIZ RAMÓN, F. “Mitología del poder: *La vida es sueño*”. En *torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Diputación de Almería, 1992, pp. 61-77.

mimesis II configurará en su “tratamiento concreto”. Y es justamente la reelaboración de las fuentes la que manifiesta la universalidad de Calderón, tal como señala Rodríguez Cuadros:

Es importante señalar las fuentes de *La vida es sueño*, porque sin duda pueden revelar, a su vez, distintas interpretaciones. El estro bíblico-estoico puede determinar, sin duda, una lectura moral y sapiencial; las huellas de la cuentística oriental y medieval cristalizan en un libro de educación política y las complejas interrelaciones de varios mitos platónicos implican (quíerese o no) los rudimentos de una teoría de la percepción o del conocimiento. Una interpretación amplia, universalista de la vida...³¹⁴.

Esta relación entre las fuentes literarias y las lecturas de la obra que de aquellas se derivan resulta significativa para la propuesta de este trabajo, en cuanto establece una conexión entre *mimesis I* y *mimesis III*. Entre todas ellas, sin embargo, destaca como fundamento principal de la obra “la visión barroca de la vida como sueño y como tragedia”³¹⁵, como la fuente más próximamente enraizada en su contexto compositivo. En definitiva, cabe reconocer que leyenda, anécdota y tópico, con sus sucesivas refundiciones, constituyen el sustrato de *La vida es sueño*, pero su verdadera importancia radica en que “la tónica sobre la que Calderón había construido su obra cifraba las inquietudes ideológicas de los hombres educados de aquellos tiempos”³¹⁶.

1.1.2. La mimesis del autor y de su época

Los precedentes literarios enmarcan la obra y sobre todo la sitúan en un contexto cultural determinado. La prefiguración de la obra no puede limitarse, por tanto, a un estudio filológico de los antecedentes textuales, sino que debe considerar también otras influencias, en particular, el ambiente en que se contextualiza el drama. No se trata de identificar supuestas huellas autobiográficas en el argumento³¹⁷ sino más bien el modo en que este argumento plasma una temática candente en la época de la Contrarreforma. Dentro del contexto histórico y cultural en que se inscribe *La vida*

³¹⁴ RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, p. 28.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

³¹⁶ SCHWARTZ, L. “De la imaginación onírica y *La vida es sueño*”, en ALBALADEJO, T. (coord.). *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, 2001, p. 224.

³¹⁷ PARKER rastrea en la biografía de Calderón una correspondencia con el conflicto entre padre e hijo en *La vida es sueño*: “...vida familiar debió de estar llena de tensión y tirantez. La existencia de este hijo ilegítimo perdido [...] completa el telón de fondo para la forma en la que la relación padre-hijo aparece en el drama de Calderón” (PARKER, A. “El conflicto padre-hijo”, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayo sobre las comedias*. Madrid: Cátedra, 1991, citado por RODRÍGUEZ CUADROS, *op. cit.*, p. 226).

es *sueño*, nos referimos especialmente a una circunstancia particular que acota el concepto de libertad: la polémica teológica en torno al libre albedrío.

La crítica ha señalado que la obra se inserta “dentro de un candente contexto histórico: el problema de la predestinación”³¹⁸; y se enmarca en un trasfondo teológico concreto:

El escenario se presta a la *controversia de auxiliis*: la polémica teológica entre los jesuitas (que valoraban la inteligencia, voluntad y libre albedrío del individuo con el apoyo *eficaz* de la gracia divina que, de ese modo, no le impide la libertad de elegir), y los dominicos (que, por oposición, se mostraban defensores de la total omnipotencia y justicia divinas). [...] Calderón, formado en los jesuitas, sigue, naturalmente, esta tendencia optimista que permite al hombre, a través de una peripecia o drama, enfrentarse al orden negativo del hado³¹⁹.

Sin embargo, la hipótesis de este trabajo es que más allá de ser el escenario o una posible lectura, la cuestión teológica se reelabora literariamente en *La vida es sueño* y se encarna en las palabras y acciones de sus protagonistas. La propuesta metodológica de la ‘triple mimesis’ justifica este planteamiento al poner en relación la contextualización de *mimesis I* – que revela cómo la obra mimetiza hasta cierto punto la personalidad del autor y el ambiente que lo circunda – con la configuración dramática de *mimesis II*. Así, en el ámbito de *mimesis I* que refleja las ideas y las posturas contemporáneas al autor, cabe recordar el peculiar momento religioso en que nace la obra calderoniana:

[...] el espíritu que mueve el Barroco [...] en España se extrema por evidentes razones históricas – hondura de la tradición teológica en crisis frente a la heterodoxia, y, como correlatos de esta situación anímica, decadencia del Imperio comenzando por su mismísimo centro, por la descomposición del eje de la Corte y anquilosada miseria de las estructuras sociales y económicas. Ese “sentimiento del desengaño”, como llama el poeta Luis Rosales al tono dominante del Barroco español, multiplica, pues, en la Península ibérica la difusa angustia que, en mayor o menor grado, se deja sentir en todo el continente europeo al advertir los conflictos y terrores que sucedían al optimismo renacentista³²⁰.

³¹⁸ RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, p. 36. Cf. también VALBUENA BRIONES, A. “Un preludeo y tres interpretaciones de «La vida es sueño». *Atlántida*, II (1964), 12, p. 623, citado por CILVETI, A., *op. cit.*, pp. 59-60.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

³²⁰ RÍQUER, M. y VALVERDE, J. M. *Historia de la literatura universal*, vol. I. Madrid: Gredos, 2010, pp. 771-772.

Calderón no era ajeno a la ebullición cultural y espiritual del momento que le tocó vivir: esta “hondura de la tradición teológica en crisis frente a la heterodoxia” que caracteriza al Barroco español se manifiesta también en el que ha sido llamado “poeta de la teología”³²¹. Entre las cuestiones cruciales de la época destaca la ya mencionada polémica teológica en torno a la predestinación y la libertad. La doctrina del libre arbitrio había sido reafirmada por el Concilio de Trento en 1547³²² frente al siervo arbitrio postulado por la Reforma³²³. Este tema debió de preocupar a Calderón a lo largo de toda su trayectoria vital y literaria, puesto que reelaboró ‘a lo divino’ la comedia de 1635³²⁴ en dos autos sacramentales homónimos, el más conocido de 1673. En este sentido se puede afirmar que la concepción de *La vida es sueño* “revela la obsesión ideológico-teatral de Calderón [...] concretamente, el autor dio tres versiones diversas del asunto: una en comedia y dos en autos sacramentales”³²⁵. De modo que no sólo el ambiente que lo circunda, sino también la misma personalidad del dramaturgo puede explicar este interés por la cuestión del libre albedrío.

La “biografía del silencio”, en expresión de Ángel Valbuena Prat³²⁶, revela a un poeta que encierra en su amplia trayectoria vital y literaria la síntesis de la dramaturgia barroca en España. Su figura se contrapone a la de Lope de Vega, cuya obra continúa, renueva y lleva a la madurez³²⁷. Su sólida formación escolástica³²⁸ destaca brillantemente al verter conceptos teológicos en la trama literaria de los autos sacramentales, y destaca también en el drama filosófico de *La vida es sueño*. Es cierto que, aparentemente, Calderón no concibe su obra en términos teológicos, de ahí la multiplicidad de interpretaciones filosóficas, políticas, morales³²⁹, e incluso la posibilidad de “una lectura laica”³³⁰. Sin embargo, parece lícito sostener que una

³²¹ VALBUENA PRAT, V. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 32.

³²² En la sesión VI (13 de enero de 1547), Can. 4 y 5 (DENZINGER, H. – HÜNERMANN, P. *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Barcelona: Herder, 1999, n. 1554-1555).

³²³ Particularmente en la carta de Martín LUTERO a Erasmo, *De servo arbitrio*, publicada en 1525, y en el tratado de Juan CALVINO, *Institutio Christianae Religionis*, publicado en 1536.

³²⁴ ANTONUCCI reseña la discusión en torno a una fechación más temprana de la comedia en su «Introducción» a *La vida es sueño*, *op. cit.*, pp. 86-88.

³²⁵ VALBUENA PRAT, A. “El orden barroco en «La vida es sueño»”, en DURÁN, M. y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976, p. 249.

³²⁶ VALBUENA PRAT, A. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 11.

³²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 17-18.

³²⁸ “Formado en la escolástica y la postescolástica de los teólogos españoles, es a la vez el gran sintetizador del orden de la naturaleza y de la gracia, conforme al vasto panorama de la dogmática, y el analizador minucioso y detallista” (*Ibid.*, p. 62).

³²⁹ CILVETI reseña las diversas interpretaciones que ha suscitado *La vida es sueño* en la crítica moderna, en CILVETI, A., *op. cit.*, pp. 35-70.

³³⁰ “Una lectura laica es igualmente posible” (ANTONUCCI, F., *op. cit.*, p.30). ANTONUCCI propone una lectura “sin esos prejuicios que muchas veces constituyen un lastre para la interpretación enriquecedora del teatro áureo: es decir, para el receptor que no decida ver en *La vida es sueño* la plasmación sin residuos de esa visión del mundo trascendente, inmovilista, reaccionaria que sería

lectura teológica y no únicamente moral es la clave interpretativa de *La vida es sueño*: “Aunque aquí no se emplee el lenguaje teológico, notamos, por debajo de las palabras del drama humano, la acción de la gracia y el poder del libre albedrío”³³¹. De este modo, *mimesis* I enlaza con *mimesis* II: la plasmación en la obra de la siempre polémica cuestión en torno a la libertad humana es prefigurada por las controversias religiosas de la época, que se reelaboran literariamente.

El análisis de *mimesis* I, por tanto, proporciona un anclaje teórico a la identificación de ciertos presupuestos teológicos – la predestinación y el libre albedrío – en la trama de *La vida es sueño*. Esta afirmación se basa en la concepción de *mimesis* I como *mimesis* del autor y de su época, pero retomando estrictamente la noción de Ricoeur – que la define como “pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos”³³² –, *mimesis* I ofrece también un esquema argumental que mimetiza las relaciones humanas: el vínculo paterno-filial, la rivalidad sentimental, el conflicto con la autoridad... Este entramado de relaciones propias del hombre que vive en sociedad son dramatizadas en la obra, que se estructura en dos movimientos: conflicto y conversión³³³.

La configuración de esta dialéctica, que se produce en todos los personajes principales en mayor o menor grado³³⁴, pertenece ya al ámbito de *mimesis* II, pero los dos elementos – conflicto y conversión, o sueño y desengaño – sirven aquí para sintetizar la prefiguración de la acción a través de la *mimesis* de la época y de la dramatización de las relaciones humanas. Según esto puede afirmarse que la predestinación es la causa del conflicto, y las violentas relaciones entre Segismundo y los demás personajes, su manifestación; respecto a la conversión, se da en el protagonista a través de la adquisición de la virtud – dicho de otro modo, la salvación por las obras –, y acaba restaurando las relaciones entre los personajes. Así pues, la

la típica del Barroco español y de una cultura cuyo vértice eran el trono y el altar” (ANTONUCCI, F., *op. cit.*, p.38).

³³¹ VALBUENA PRAT, A., *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 136. También WARDROPPER define *La vida es sueño* como “a compactly Catholic work of art, even though it is, deliberately, projected onto a secular background” (WARDROPPER, B. W., “Apenas llega cuando llega a penas”. *Modern Philology*, 57 (1960), 4, p. 244).

³³² RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 116.

³³³ CILVETI parece expresar esta misma idea al hablar del “horóscopo” y la “emancipación” o liberación de aquél (Cf. CILVETI, A., *op. cit.*, p. 121). Toma esta idea de WILSON, que por su parte habla de “orgullo” y “desengaño” (Cf. WILSON, E.M. “«La vida es sueño»”, en DURÁN, M. y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976, p. 318).

³³⁴ Tanto CILVETI como WILSON demuestran de qué modo la experiencia dramática de Segismundo anticipa y refleja la de los otros personajes: “el horóscopo no se circunscribe a Segismundo. [...] Adopta el modo de pensar y sentir de los personajes y así inspira su conducta: el sueño particular de cada uno hasta que despierta al sentido cristiano de la vida” (CILVETI, A., *op. cit.*, p. 142). “La confianza de Segismundo en lo que ve y toca y el desengaño que experimenta se ven reflejados en otros personajes que también confían en sus propias fuerzas o en su poder. El orgullo les lleva a caer y la caída les sirve de lección” (WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 318).

construcción de la trama parece reelaborar literariamente en primer lugar el postulado protestante del siervo albedrío para ofrecer después la respuesta católica del libre albedrío.

1.2. *Mimesis II*

1.2.1. La reelaboración de *mimesis I* en *mimesis II*

En su teoría de la 'triple mimesis', Ricoeur señala que el "paso de lo paradigmático a lo sintagmático constituye la transición misma de *mimesis I* a *mimesis II*"³³⁵. Según la propuesta de aplicación de esta metodología que aquí se presenta, el paso de *mimesis I* a *mimesis II* opera del siguiente modo: en primer lugar, la doctrina protestante de la predestinación aparece implícitamente en las palabras del rey Basilio, mientras que la doctrina del siervo albedrío parece fundamentar sus decisiones. Segismundo, por su parte, confirma aparentemente con su actuación los augurios deterministas que pesaban sobre él.

La respuesta de la doctrina católica acerca del libre albedrío aparece entonces representada a partir del soliloquio que cierra la segunda jornada. En las palabras de los personajes y especialmente en la actuación del protagonista se manifiesta el ejercicio de la verdadera libertad mediante la sujeción de las pasiones a la razón y con el auxilio de la gracia. La trasposición teológica en esta segunda parte se confirma al comparar *La vida es sueño* comedia con el auto sacramental homónimo, pues en el auto el papel de Rosaura lo cumple el personaje alegórico de la Gracia³³⁶: en ambos casos, se trata de una figura femenina que resulta clave en la conversión del protagonista. No obstante, más allá del paralelismo con el auto sacramental que al fin y al cabo es muy posterior, cabe examinar de qué modo los conceptos que más tarde devienen "alegoricoteológicos en el auto"³³⁷ constituyen los principales ejes dramáticos de la comedia.

La predestinación y el siervo albedrío

³³⁵ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 132.

³³⁶ Los paralelismos entre comedia y auto aparecen desde la primera alusión a los dos personajes en la acotación que los presenta en el auto sacramental: «*Descúbrese un peñasco y EL HOMBRE, vestido de pieles, y LA GRACIA, con un hacha*» (CALDERÓN DE LA BARCA, P. «La vida es sueño». *Autos sacramentales*. Barcelona: Iberia, 1965, p. 77).

³³⁷ RIQUER, M. «Introducción» a su edición de *La vida es sueño*, *op. cit.*, p. 28.

El factor desencadenante del drama es la confianza ciega de Basilio en el cumplimiento del hado, que lo lleva a privar de libertad y de educación a su hijo. Siguiendo la hipótesis planteada, podría considerarse que el padre de Segismundo se rige por principios análogos a las tesis luterana y calvinista respecto a la predestinación, al menos en cuanto a la visión determinista del destino de su hijo. Una breve referencia a las afirmaciones de los dos teólogos permitirá cotejar sus enseñanzas con los juicios de Basilio. Lutero funda su doctrina de la predestinación en la voluntad inmutable de Dios, que sin permitir la más mínima contingencia hace imposible el libre albedrío humano:

La presciencia de Dios no es tal que deje juego libre a la contingencia, sino que él prevé, se propone y hace todas las cosas con voluntad inmutable, eterna e infalible. Mediante este rayo fulminante es echado por tierra y totalmente aniquilado el libre albedrío³³⁸.

Calvino sostiene la doble predestinación, que ordena a unos para la vida eterna, y a otros para la condenación perpetua:

Llamamos predestinación al eterno decreto de Dios, por el que ha determinado lo que quiere hacer de cada uno de los hombres. Porque Él no los crea a todos con la misma condición, sino que ordena a unos para la vida eterna, y a otros para condenación perpetua. Por tanto, según el fin para el cual el hombre es creado, decimos que está predestinado a vida o a muerte³³⁹.

En cuanto al astrólogo Basilio, capaz de leer los “cuadernos de zafiro” (v. 635) donde escribe “el cielo nuestros sucesos / ya adversos o ya benignos” (vv.638-639), afirma la predestinación de Segismundo, leída en los signos de los cielos:

Yo, acudiendo a mis estudios,
en ellos y en todo miro
que Segismundo sería
el hombre más atrevido,
el príncipe más crüel
y el monarca más impío,
por quien su reino vendría
a ser parcial y diviso,
escuela de las traiciones

³³⁸ LUTERO, M. “La voluntad determinada”, en *Obras de Martín Lutero*. Buenos Aires: Paidós, 1976, tomo IV, cap. IV.

³³⁹ CALVINO, J. *Institución de la religión cristiana*. Madrid: Visor, 2003, vol. III, cap. XXI, art. 5.

y academia de los vicios (vv. 708-717)³⁴⁰.

Con esta funesta predicción, el determinismo más absoluta marca el futuro del príncipe, que aparece destinado al mal y condenado antes de su nacimiento. La doctrina acerca de la predestinación negativa parece actualizarse en el hado que pesa sobre Segismundo. Hay, sin embargo, un matiz significativo: mientras Lutero apoya su enseñanza en la omnipotencia divina de la que no se puede dudar³⁴¹, el rey astrólogo en cambio basa su vaticinio en la certeza de su propia ciencia, “en su estudio, donde hace / el amor propio su oficio” (vv. 728-729). La plasmación de las ideas de *mimesis I* en la configuración de *mimesis II* produce este cambio: la tesis se encarna en un personaje dramático, un personaje además con un rasgo predominante, el orgullo³⁴².

Se puede considerar entonces que el error de Basilio ha sido anteponer su saber astrológico, que le ha merecido “el sobrenombre de docto” (v. 606), a su condición de rey y padre³⁴³. Por eso es especialmente grave la conclusión a la que su ciencia lo conduce: la creencia en la predestinación – “Pues, dando crédito yo / a los hados...” (vv. 730-731) – lo lleva a negar la libertad a su hijo – “determiné de encerrar / la fiera que había nacido” (vv. 734-735) –. En la justificación de esta medida – “por ver si el sabio tenía / en las estrellas dominio” (vv. 736-737) – no se puede dejar de percibir cierta arrogancia imprudente³⁴⁴, aquel rasgo de orgullo que se ha destacado como matiz diferenciador entre la afirmación teológica y su dramatización literaria.

En cualquier caso, se puede afirmar que la resolución de Basilio, de algún modo, traduce a la práctica la doctrina protestante del siervo albedrío, puesto que la causa del encierro es la convicción de que el príncipe no será nunca capaz de elegir

³⁴⁰ CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño*, ed. ANTONUCCI, F., Barcelona: Crítica, 2008. En lo sucesivo citaremos de la presente edición.

³⁴¹ “Si abrigas dudas o desprecias el saber que Dios pre-sabe y quiere todas las cosas no de una manera que deje libre juego a la contingencia, sino de modo que no podrían ocurrir en otra forma, e inmutablemente, ¿cómo podrías creer sus promesas, y confiar y apoyarte en ellas con certeza?” (LUTERO, M. “La voluntad determinada”, *op. cit.*, tomo IV, cap. IV).

³⁴² La complejidad del personaje de Basilio queda de manifiesto en las opiniones a menudo discrepantes de la crítica: mientras WILSON sostiene que el orgullo lo lleva a “confiar demasiado en sus propias fuerzas” (WILSON, *op. cit.*, p. 321), para CILVETI, que destaca su “honradez intelectual”, su error está “en el ‘modo’ apriorista de ver las cosas y comportarse” (CILVETI, A., *op. cit.*, p. 125-127).

³⁴³ Ciriaco MORÓN señala que “como padre y como rey tenía una obligación cierta y absoluta de educar a su hijo y príncipe. Frente a este saber indubitable, la astrología era una ciencia insegura y «conjetal», como decían los escolásticos. La transgresión de Basilio consiste en haber elegido el camino inseguro frente a la obligación cierta” (MORÓN, C. “Calderón y Shakespeare: la vida como sueño”, en ARELLANO, I. (ed.). *Calderón 2000...*, *op. cit.*, p. 575).

³⁴⁴ MORÓN recuerda que Basilio practica una “ciencia insegura, seguida con vanidad” (*Ibid.*, p. 576).

voluntariamente lo bueno. Esta certeza respecto a la maldad intrínseca de su hijo establece cierta analogía con la doctrina de Calvino cuando afirma que el pecado original ha corrompido la entera naturaleza humana hasta el punto de esclavizar su libertad:

La tiranía del pecado, después de someter al primer hombre, no solamente consiguió el dominio sobre todo el género humano, sino que domina totalmente en el alma de cada hombre en particular, [...] después de haber caído en este cautiverio, hemos perdido toda la libertad que teníamos³⁴⁵.

Podría considerarse entonces que el pecado original aparece representado en la obra por el hado adverso, la “ley del cielo” (v. 322) que expresa a través de la profecía la perversión de la naturaleza humana en Segismundo³⁴⁶. En consecuencia, “este cautiverio” se traduce en una prisión real que ha sufrido Segismundo desde el mismo momento de nacer. Además de sus posibilidades dramáticas, el encierro sirve también como metáfora explicativa del siervo arbitrio. Así, se puede decir que en la decisión de Basilio la negación del libre albedrío es a la vez condición y efecto del encierro. Por una parte, es *condición* en el sentido de que la desconfianza en la facultad de Segismundo para actuar libre y responsablemente lleva a su padre a prevenir toda actuación aislándolo desde su nacimiento. Por otra parte, es también *efecto* del encierro, no sólo porque le impide la libertad física, sino especialmente porque lo priva de educación. A pesar de que ha recibido una cierta instrucción a través de Clotaldo, que “[...] le ha enseñado ciencias / [...] en la ley [católica] le ha instruido” (vv. 756-757), el aislamiento le ha impedido recibir una verdadera educación que lo haga dueño de sí mismo³⁴⁷.

Además, esta segunda carencia es especialmente grave por cuanto se trata de un futuro rey, puesto que el buen gobernante debe ocuparse ante todo de la virtud para hacer virtuosos a los ciudadanos, según señala Aristóteles: “el verdadero político se esfuerza en ocuparse, sobre todo, de la virtud, pues quiere hacer a los ciudadanos buenos y sumisos a las leyes”³⁴⁸. En palabras del mismo Basilio, su hijo será un

³⁴⁵ CALVINO, J. *Institución de la religión cristiana*, op. cit., vol. II, cap. II, art. 1.

³⁴⁶ A este respecto, WARDROPPER afirma que Segismundo “is a slave, not simply to original sin, like all men, but also to mortal sin” (WARDROPPER, B., op. cit., p. 243).

³⁴⁷ En este sentido, VALBUENA PRAT habla de Segismundo como un “hombre no enseñado para la lucha de la vida” (VALBUENA PRAT, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, op. cit., p. 135). En cambio, RODRÍGUEZ CUADROS sostiene que “esa educación recibida de Clotaldo [...] le hace inferir de una moral positiva y natural, de un conocimiento de un cosmos ordenado que intuye en su entorno [...], la conciencia de reconocerse víctima de una sinrazón. La violencia de Segismundo [...], lejos de explicarse por el puro instinto, se origina también en el propio saber o, por mejor decir, en el no tener derecho a saber” (RODRÍGUEZ CUADROS, E., op. cit., pp. 40-41).

³⁴⁸ ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, I, XIII, 1099b.

monarca digno de sus vasallos si es “prudente, cuerdo y benigno” (v. 809), adornado con las virtudes morales que él mismo le ha impedido adquirir. Tres virtudes que se oponen a otros tantos vicios que había vaticinado a Segismundo: “...atrevido...cruel...impío” (vv. 711-713). No habiendo sido educado en aquéllas, cabe esperar que lo aboquen a éstos su instinto y el trato que ha recibido. La expresión dramática de esta situación se condensa en la imagen del animal: “tal género de vivir / tal linaje de crianza” (vv. 3182-3183) lo han convertido en “un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres” (vv. 211-212), tal como el protagonista se refiere a sí mismo desde el inicio.

De hecho, todas las alusiones a Segismundo a lo largo de la primera jornada – “monstruo en forma de hombre” (v. 672), “víbora humana” (v. 675), entre otras – destacan esta condición híbrida de hombre y animal en quien apenas quedan rasgos de naturaleza humana. También aquí aparece cierta analogía con la doctrina del siervo arbitrio en cuanto éste es definido como “la verdadera naturaleza del hombre, el que le esclaviza al mal y al pecado”³⁴⁹. Para demostrarlo, cabe recordar que el hado que pesa sobre Segismundo es el correlato dramático del pecado original. Según esto, en el protagonista de *La vida es sueño* se encarna la imagen del hombre de quien Calvino afirma que el pecado original ha corrompido hasta las facultades naturales de la razón y la voluntad:

En la naturaleza humana [...] brillan ciertos destellos que demuestran que el hombre participa de la razón y se diferencia de las fieras brutas puesto que tiene entendimiento; pero, a su vez, que esta luz está tan sofocada por una oscuridad tan densa de ignorancia, que no puede mostrar su eficacia. Igualmente la voluntad, como es del todo inseparable de la naturaleza humana, no se perdió totalmente; pero se encuentra de tal manera cogida y presa de sus propios apetitos, que no puede apetecer ninguna cosa buena³⁵⁰.

Así, aunque Segismundo razona y desea como hombre – muestra de ello es el conmovedor “Ay, mísero de mí...” (v. 102...) ³⁵¹ –, a lo largo de la obra se manifestará cómo el encierro y la falta de educación han ofuscado su entendimiento y encadenado su voluntad. Lo han convertido en el hombre “en el traje de fiera” que se presenta al inicio ante los ojos de Rosaura y Clarín. Y como “un compuesto de

³⁴⁹ MARTÍNEZ VALLE, C. *Anatomía de la libertad: el libre arbitrio y el fundamentalismo protestante, el antirrigorismo escolástico y el republicanismo humanista, 1559-1649*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 43.

³⁵⁰ CALVINO, J. *Institución de la religión cristiana, op. cit.*, vol. II, cap. II, art. 12.

³⁵¹ WILSON señala que a pesar de que Segismundo es “un hombre en quien lo animal domina del todo a lo racional [...] no ha dejado al mismo tiempo de revelar sentimientos que muestran la posibilidad de su redención”, y pone como ejemplo el primer monólogo. (WILSON, E. M., *op. cit.*, pp. 307-308)

hombre y fiera” (v. 1547) se revela durante la segunda jornada, cuando la súbita liberación oscurece aún más su entendimiento y esclaviza su voluntad a los instintos.

En efecto, la decisión de Basilio de restituirlo a su condición real supone en realidad una nueva confirmación de la predestinación y el siervo albedrío que marcan el sino de Segismundo. Es cierto que el rey rectifica al final de la primera jornada su determinismo anterior al hablar del cumplimiento del hado:

pues, aunque su inclinación
le dicte sus principios,
quizá no le vencerán,
porque el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío (vv. 784-791),

y cabe reconocer que Basilio se atiene aquí al dogma católico respecto a la adivinación por los astros³⁵² y conforma su juicio con la enseñanza del Concilio de Trento respecto al libre arbitrio, afirmando con el Magisterio que a pesar del pecado original – “el planeta más impío” en el lenguaje de la obra–, “de ningún modo [estaba] extinguido el libre albedrío, aunque sí atenuado en sus fuerzas, e inclinado al mal”³⁵³. Pero las medidas que toma para la liberación de su hijo desmienten sus palabras. Aunque considera la posibilidad de que Segismundo, al recuperar su honor y su libertad, se comporte de modo virtuoso “desmintiendo en todo al hado” (vv. 810), estima mucho más probable que su actuación sea la contraria, justificando entonces el encierro:

[...] si él,
soberbio, osado, atrevido
y crüel, con rienda suelta
corre el campo de sus vicios,

³⁵² “Se sustraen a la causalidad de los cuerpos celestes los actos del libre albedrío, *facultad de la voluntad y la razón*, y es que el entendimiento o la razón no son cuerpos ni actos de un órgano corpóreo y, en consecuencia, tampoco lo puede ser la voluntad, que radica en la razón, [...]. Y, en efecto, ningún cuerpo puede ejercer presión directa sobre un ser incorpóreo. [...] Luego si alguien se sirve de la astrología para pronosticar [...] lo que van a hacer los hombres, su comportamiento procederá, en este caso, de una opinión falsa y vana. Y así viene a mezclarse en todo esto la acción del demonio, por lo que tal adivinación resultará supersticiosa e ilícita” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1994, II-II, q.95, a.5, in c.).

³⁵³ CONCILIO DE TRENTO. *Decreto sobre la justificación*, sesión VI, cap. I (DENZINGER, H. – HÜNERMANN, P. *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum...*, *op. cit.*, n. 1521).

habré yo piadoso entonces
con mi obligación cumplido;
y luego en desposeerle
haré como rey invicto,
siendo el volverle a la cárcel
no crueldad, sino castigo (816-825).

Sus disposiciones dejan entrever cuáles son sus expectativas reales: el artificio de traerlo dormido a palacio anticipa el resultado negativo del experimento del rey. Previendo que deberá devolverlo a sus cadenas, le prepara un cierto consuelo, “pues, aunque ahora se vea / obedecido, y después / a sus prisiones se vuelva, / podrá entender que soñó” (vv. 1134-37 / 1143-46).

Además de introducir aquí el motivo del sueño, que será objeto de análisis más adelante, la configuración de *mimesis II* remite de nuevo a *mimesis I* si se establecen como ejes temáticos la predestinación y el siervo albedrío. No sólo el encierro sino también la liberación condicionada a su comportamiento presuponen que, en opinión del monarca, el hado – figura literaria del pecado original – incapacita a Segismundo para el bien. La decisión de liberarlo, que constituye el motor de la acción dramática, se convierte en demostración de la falta de libre arbitrio en el protagonista. La actuación de Segismundo tras despertar en palacio pone de manifiesto que el hado y la prisión, al encadenar su razón y su voluntad³⁵⁴, lo han hecho esclavo del pecado.

El comportamiento del protagonista – tan bien reflejado en la alegoría del auto sacramental cuando arroja de sí al Entendimiento³⁵⁵ tal como en la comedia despeña al criado que pretende aconsejarle – confirma los pronósticos del rey. Basta recordar aquí que su actitud desenfrenada se rige por el lema “Nada me parece justo / en siendo contra mi gusto” (vv. 1417-1418), que pronuncia precisamente antes de arrojar al criado por la ventana. El libertinaje de Segismundo a lo largo de la segunda jornada corrobora el horóscopo adverso y muestra cómo su albedrío es arrastrado por los instintos.

³⁵⁴ CASALDUERO señala que en la torre Segismundo sufre un encadenamiento que no es solo físico: “Las cadenas son materiales [...] pero en realidad está aherrojado en una cadena moral. Es una obsesión sin reposo, un debatirse continuo que le lleva a desesperarse” (CASALDUERO, J., *op. cit.*, p. 168).

³⁵⁵ Cuando el Entendimiento se interpone para impedir que el Hombre coma la manzana que le ofrece la Sombra, el Hombre lo amenaza:
“HOMBRE. – [...] desde ese muro / puedo arrojarte a esas duras peñas.
ENTENDIMIENTO. – No podrás, sin que / a ti mismo te destruyas.
HOMBRE. – ¿Cómo que no podré? Pero / las fuerzas lo dificultan, / no el valor. – Llega, Albedrío; / tú a despeñarle me ayuda” (CALDERÓN DE LA BARCA, P. «La vida es sueño». *Autos sacramentales*, *op. cit.*, pp. 93-94).

Mayor será así el contraste con la transformación del protagonista en la tercera jornada. En este último acto, siguiendo con el estudio de *mimesis I* como prefiguración de la trama, se responde a las cuestiones de la predestinación y el siervo albedrío. Según esta hipótesis Basilio adopta, en sus juicios y en sus decisiones, tesis deterministas que se han relacionado con ciertas doctrinas protestantes: tal afirmación se justifica concibiendo la obra como mimesis de la época en que fue compuesta. Corresponde ahora, por tanto, considerar la respuesta católica a aquellas cuestiones y su plasmación literaria en *La vida es sueño*.

La gracia y el libre albedrío

Frente a la oposición excluyente entre la gracia y la libertad que afirma el siervo arbitrio y fundamenta la doble predestinación, el magisterio del Concilio de Trento refuta la negación del libre albedrío³⁵⁶ y afirma en cambio, contra la doctrina protestante, la cooperación de la libertad del hombre a la moción de la gracia, en el canon 4 sobre la justificación:

Si alguno dijere que el libre albedrío del hombre, movido y excitado por Dios, no coopera en nada asintiendo a Dios que le excita y llama para que se disponga y prepare para obtener la gracia de la justificación, y que no puede disentir, si quiere, sino que, como un ser inánime, nada absolutamente hace y se comporta de modo meramente pasivo, sea anatema³⁵⁷.

En su correlato dramático, esta doctrina se puede ver reflejada en la conversión de Segismundo que tiene lugar a lo largo de la tercera jornada³⁵⁸: su “metamorfosis cristiana”³⁵⁹ supone la refutación del hado determinista que pesaba sobre él porque se manifiesta a través del ejercicio de la verdadera libertad como asentimiento a la moción de la gracia, según se demostrará a continuación.

³⁵⁶ El canon 5 sobre la justificación declara: “Si alguno dijere que el libre albedrío del hombre se perdió y extinguió después del pecado de Adán, o que es cosa de sólo título o más bien título sin cosa, invención, en fin, introducida por Satanás en la Iglesia, sea anatema.” (DENZINGER, H. – HÜNERMANN, P. *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum...*, op. cit., n. 1555).

³⁵⁷ DENZINGER, H. – HÜNERMANN, P. *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum...*, op. cit., n. 1554.

³⁵⁸ Frente a la objeción de MENÉNDEZ PELAYO, que critica la excesiva rapidez en la conversión de Segismundo: “Hay un cambio de carácter violentísimo, y no bastante motivado, en el momento en que vuelve a su prisión y a su estado antiguo” (MENÉNDEZ PELAYO, M., “Calderón y su teatro”. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Santander: E.N., 1941, tom. III, p. 223) afirma WILSON “que las escenas en el palacio nos prepararon para este cambio y que su desarrollo en el tercer acto está cuidadosamente graduado” (WILSON, E. M., op. cit., p. 317).

³⁵⁹ “Segismundo nos hará vivir la metamorfosis cristiana: la conversión” (CASALDUERO, J., op. cit., p. 173).

En primer lugar, si el pecado que marca el destino de Segismundo es representado por el hado que lo esclaviza al vicio, su remisión consistirá en desmentir este vaticinio. Por tanto, será la virtud la que le permita triunfar sobre la predestinación y liberarse al fin de sus cadenas. Así lo había apuntado ya el mismo Basilio al inicio de la segunda jornada, cuando afirma que “el influjo de su estrella” (v. 1099) puede ser “vencido / con valor y con prudencia” (vv. 1108-1109). También Clotaldo se refiere a la virtud la primera vez que se dirige a Segismundo en palacio para recordarle que “a un magnánimo varón” (v. 1287) le es posible vencer las estrellas. Finalmente, el propio Segismundo confirmará el triunfo de la virtud sobre el hado con las palabras que rubrican su victoria:

[...] quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser
con prudencia y con templanza (vv. 3217-3219).

Se ha trazado aquí un fugaz recorrido por la transformación del protagonista, con el fin de anticipar de qué modo se refuta la predestinación negativa que pesaba sobre él y se afirma su libre albedrío. Se trata ahora de determinar qué motivo literario desempeña el papel de la gracia en la liberación de Segismundo, concretada en la adquisición de la virtud. En el camino hasta su conversión tiene un papel principal la reflexión a partir del sueño, verdadero maestro de Segismundo según confiesa al final de la obra – “fue mi maestro un sueño” (v. 3306). Y en cuanto agente de la conversión del protagonista, se podría considerar que el sueño representa también la inspiración de la gracia. De este modo, siguiendo con el análisis de la reelaboración de *mimesis I* en *mimesis II*, la moción de la gracia tendría su correlato literario en el motivo del sueño.

Para justificar esta hipótesis, cabe recordar que el fenómeno del sueño como vehículo de la gracia es, por una parte, un motivo bíblico³⁶⁰, y como tal aparece también en el auto sacramental *La vida es sueño*³⁶¹, donde el sueño es una “vía de

³⁶⁰ El sueño aparece en la Biblia como el medio del que Dios se sirve para comunicarse a los profetas – en el conocimiento profético la abstracción de los sentidos puede darse por una causa natural, como el sueño (Cf. TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, II-II, q. 173, a. 3, in c.) – y para revelar Su voluntad a San José (Mt 1, 20-21; 2, 13-14.19-22).

³⁶¹ Al despertar de nuevo vestido de pieles y acompañado de la SOMBRA de su culpa, el HOMBRE manifiesta no obstante su esperanza de salvación (“Si de miserias pasé / a dichas, si luego de ellas / a las miserias volví [...] / Bien / puede ser de las miserias / volver a cobrar las dichas, / pues dulces voces me alientan”) y su deseo de conversión (“Pues la Sombra se retira, / sin proseguir en mi ofensa, / ¿quién duda que nueva aurora / con nuevo sol amanezca? / Llega, Entendimiento tío: / tú, Albedrío, llega, llega; desatadme estas prisiones”) (CALDERÓN DE LA BARCA. «La vida es sueño». *Autos sacramentales, op. cit.*, pp. 93-94).

contemplación [...], un sueño de la fe, en el que se contempla el misterio de un Dios en tres personas”³⁶². Y por otra parte, esta dimensión teológica del sueño tiene al menos un precedente literario en la época. Se trata del *Guzmán de Alfarache*, que en un conocido episodio presenta su conversión como fruto del sueño³⁶³; sin embargo, la posible analogía con la novela de Mateo Alemán presenta una objeción fundamental: el sueño sigue a la reflexión del protagonista y ejerce una función auxiliar, más bien como el momento que favorece la maduración posterior de una decisión que como verdadero objeto de la meditación; además, la sinceridad de la conversión del personaje es objeto de polémica por parte de la crítica³⁶⁴.

En cuanto a la obra de Calderón, es indiscutible la importancia capital del sueño en la conversión de Segismundo y la radicalidad de su transformación. No obstante, la complejidad del símbolo del sueño exige una aclaración previa antes de proponerlo como vehículo de la gracia. El sueño como tópico literario tradicional, que en la producción calderoniana “recibe varias y variadas interpretaciones trascendentales, tanto filosófico-éticas como teológicas, ofrecidas sobre todo en los dramas mitológicos y los autos sacramentales. [...] también como personaje dramático y recurso teatral, [...] abarca el mundo del amor y de la fe”³⁶⁵, multiplica especialmente sus posibilidades dramáticas en la comedia de *La vida es sueño* y presenta al menos tres niveles de interpretación.

En primer lugar, aparece en la expresión que da título a la obra, ‘la vida es sueño’, como reflexión acerca de la vanidad de las pompas humanas. El significado del sueño en este caso es el desengaño de las riquezas y honores del mundo, pues los hombres no sueñan su existencia, sino su apariencia³⁶⁶: “sueña el rey que es rey” (v. 2158) y soñó Segismundo una majestad que se ha desvanecido, enseñándole

³⁶² SABIK, K. “La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII”. *Acti del XVII Convegno “Sogno e scrittura nelle culture iberiche”*, 1, 1998, p. 116.

³⁶³ “Ya con las desventuras iba comenzando a ver la luz de los que siguen la virtud [...]. De donde vine a considerar y díjeme una noche a mí mismo: «¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás arriba y para dar un salto en lo profundo de los infiernos o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo. [...] Vuelve y mira que, aunque sea verdad haberte traído aquí tus culpas, pon esas penas en lugar que te sean de fruto». En este discurso y otros que nacieron dél, pasé gran rato de la noche, no con pocas lágrimas, con que me quedé dormido y, cuando recordé, halléme otro, no yo ni con aquel corazón viejo que antes” (ALEMÁN, M. *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, ed. MICÓ, J.M., Madrid: Cátedra, 1987, II, III, 8, p. 505).

³⁶⁴ Cf. MICÓ, J.M., «Introducción» a ALEMÁN, M., *Guzmán de Alfarache*, I, Madrid: Cátedra, 1987; CAVILLAC, M., “Les trois conversions de Guzmán de Alfarache (regard sur la critique récente)”. *Bulletin Hispanique*, 95, 1, 1993, pp. 149-201; y BRANCAFORTE, B., *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?* Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980.

³⁶⁵ SABIK, *op. cit.*, p. 121.

³⁶⁶ WARDROPPER afirma que “when we are told that life is a dream, or a sleep, it is meant that physical existence is unsubstantial like a dream or sleep” (WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 242). También en WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 314; CILVETI, A., *op. cit.*, p. 83.

que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son. (vv. 2186-2187)

Significativamente, esta expresión aparece como meditación puramente ascética solo en boca de Basilio y de Segismundo: “todos los que viven sueñan” (v. 1149), asevera el rey; “sé bien que la vida es sueño” (v. 2343), constata Segismundo. Los demás personajes, en cambio, utilizan la palabra ‘sueño’ uniendo a esta dimensión moral el sentido más propiamente literal.

Este segundo sentido, el significado literal del sueño, se refiere al estado de somnolencia a que Segismundo es inducido en dos ocasiones, al principio y al final de la segunda jornada. En este aspecto, la crítica destaca que la composición de las bebidas que adormecen a Segismundo puede influir en el estado en que despierta cada vez: primero, con la mezcla de opio, adormidera y beleño, “sufrió una alucinación que trastornó totalmente su visión y comprensión de lo que le rodeaba”³⁶⁷; mientras que después “la oportuna dosis de lotos (planta del olvido)” lo sume en “un vago recuerdo”³⁶⁸. Además, las advertencias de Clotaldo contienen siempre cierta amenaza real en que se funden la significación moral y física del sueño: “¡Ay de ti, / que soberbia vas mostrando, / sin saber que estás soñando!” (vv. 1316-1318); “no, por verte ya de todos dueño, / seas crüel, porque quizá es un sueño” (vv. 1658-1659)³⁶⁹. Incluso su último consejo, que sintetiza los anteriores, encierra esta ambivalencia, y precisamente por esto es útil a Segismundo, puesto que apela a su experiencia pasada:

...aun en sueños
no se pierde el hacer bien (vv. 2146-2147)³⁷⁰.

Esta experiencia será el primer paso³⁷¹ en la conversión del protagonista gracias al sueño entendido en su tercer sentido, como oposición a la vigilia. El contraste entre

³⁶⁷ ARA, J. A. “Estructuras iterativas en *La vida es sueño*” en *Criticón*, núm. 45, 1989, p. 104.

³⁶⁸ RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, p. 57.

³⁶⁹ También Basilio lo avisa la primera vez en este mismo sentido: “*que seas humilde y blando, / porque quizá estás soñando, / aunque ves que estás despierto*” (vv. 1529-1531). Sin embargo, el discurso del rey a lo largo de toda la obra está embebido del primer significado señalado, que reaparece la segunda vez que se dirige a Segismundo: “*volverás a dormir adonde creas / que cuanto te ha pasado, / como fue bien del mundo, fue soñado*” (vv. 1721-1723).

³⁷⁰ WILSON señala cómo “el consejo de Clotaldo no puede aplicarse a los sueños verdaderos, en los que el hombre no es responsable de sus acciones, aunque puede aplicarse al de Segismundo; la respuesta de éste nos deja ver que ha comprendido bien a Clotaldo” (WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 312-313).

sueño y vigilia, que Segismundo empieza a percibir al despertar en la torre, le permite comprender el contraste entre apariencia y realidad, metaforizado en la expresión “la vida es sueño”:

la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar (2155-2157).

Pero la toma de conciencia es progresiva, y conducirá a la definitiva transformación interior del príncipe “sólo en el momento en que se dé cuenta de que no ha soñado”³⁷². Este momento de la revelación ha sido identificado unánimemente por la crítica con el encuentro entre Segismundo y Rosaura en la tercera jornada³⁷³. La figura de Rosaura es sin duda clave en la conversión del protagonista: ella le descubre, a través del amor que despierta en él – “Sólo a una mujer amaba / que fue verdad, creo yo, / en que todo se acabó, / y esto solo no se acaba” (vv. 2134-2137) – y de sus propias palabras – “Tres veces son las que ya / me admiras, tres las que ignoras / quién soy, pues las tres me has visto / en diverso traje y forma” (vv. 2712-2715) –, la verdad acerca de su condición. Ella constituye lo permanente en medio de la fugacidad de las experiencias de Segismundo. Ella es también el bien que le inspira y al que aspira. Por este motivo, es ella la que ratifica la reflexión del famoso soliloquio, uniendo en sus versos los tres sentidos del sueño: “...fue la pompa / de tu majestad un sueño” (vv. 2721-2722).

Esto la convierte, por tanto, en portadora de la gracia – así aparece alegorizada en el auto sacramental homónimo –, en el sentido de que es su mediadora: Rosaura aclara y sintetiza en su persona la multiplicidad de significados del sueño, iluminando el entendimiento del príncipe y guiando su voluntad. Además, en su relación con Segismundo se manifiesta de qué modo el protagonista asiente

³⁷¹ CILVETI aclara que Segismundo, aún no convertido, “decide evitar el mal por temor [inspirado por el consejo de Clotaldo] a la muerte representada en la torre, y esto lo prepara para su conversión” (CILVETI, A., *op. cit.*, p. 107).

³⁷² WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 313.

³⁷³ Esta tesis centra los estudios de SLOMAN, A. E. “The Structure of Calderon’s «La vida es sueño»”. *The Modern Language Review*. Vol. 48 (1953), núm. 3, pp. 293-300, y de WHITBY, W. A., “Rosaura’s role in the structure of «La vida es sueño»”. *Hispanic Review*, XXVIII (1960), pp. 16-27. Por su parte, CILVETI desarrolla ampliamente la influencia de Rosaura en la conversión de Segismundo: “la permanencia del amor ‘a una mujer’ le induce a aceptar la realidad del amor; la identidad del amor con la triple imagen de Rosaura provoca el reconocimiento de la realidad de su vida propia, pasada y presente, con todas las circunstancias y la crisis definitiva de su razón respecto a la distinción entre sueño y realidad. Así la conversión de Segismundo está condicionada por su experiencia con Rosaura” (CILVETI, A., *op. cit.*, p. 118). También RODRÍGUEZ CUADROS destaca de qué modo Rosaura “cumple ese papel ancilar, de gozne o bisagra entre lo ilusorio y lo inteligible: la verdad” y cómo representa “el amor mimetizado en el símbolo de la luz o de la belleza como fuerzas educadoras y controladoras del destino” (RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, pp. 45-46).

libremente a la moción de la gracia y adquiere así la virtud y con esta la verdadera libertad: al respetar a Rosaura, el príncipe demuestra con su gesto que “la virtud es el buen uso del libre albedrío”³⁷⁴.

En definitiva, se puede concluir que en primera instancia, el sueño es metáfora de la vanidad de las pompas mundanas, tópico convertido en lema que Segismundo acepta como norma de conducta – “que aun en sueños / no se pierde el hacer bien” (vv. 2146-2147) –, tras lo cual es verdaderamente transformado, tal como manifiestan sus actuaciones al final de la obra. Asimismo, el sueño es aquel elemento externo, causado en el príncipe por su padre – aunque materialmente producido por Clotaldo, su “padre espiritual”³⁷⁵ –, que hace entrar a Segismundo en sí mismo e iluminando su razón lo mueve a comportarse virtuosamente. Finalmente, el sueño es la experiencia educadora que, mediatizada por Rosaura, se convierte en motor de la conversión del protagonista. Definido de estos tres modos, podemos afirmar que el sueño es el correlato literario de la gracia en la justificación del pecador³⁷⁶: infundida por Dios en el alma del hombre, que asintiendo y cooperando libremente a su impulso es regenerado.

Según esta propuesta, la cuestión de la cooperación del libre albedrío a la moción de la gracia, prefigurada en *mimesis I*, aparece configurada en *mimesis II* a través del motivo del sueño. Siguiendo el magisterio del Concilio de Trento, que enseña que la justificación

no es sólo remisión de los pecados, sino también santificación y renovación del hombre interior, por la voluntaria recepción de la gracia y los dones, de donde el hombre se convierte de injusto en justo y de enemigo en amigo, para ser heredero según la esperanza de la vida eterna³⁷⁷,

se puede afirmar que también en Segismundo se cumple esta conversión: no sólo es perdonado y acogido por su padre – “otra vez en mis entrañas / te engendra” (vv. 3249-3250), sino que es aclamado como verdadero príncipe. Advertido por el sueño, “se convierte de injusto en justo y de enemigo en amigo” cuando repara con sus

³⁷⁴ TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I-II, q. 55, a. 1, ad 2.

³⁷⁵ Cf. VALBUENA PRAT, A. “El orden barroco en «La vida es sueño»”, *op. cit.*, pp. 253-254.

³⁷⁶ “La justificación del pecador es producida por Dios, que impulsa al hombre al estado de justicia. Pero [...] el impulso que Dios le comunica para conducirlo a la justicia no se produce sin el ejercicio del libre albedrío humano, sino que de tal manera infunde el don de la gracia justificante, que mueve a la vez el albedrío del hombre para que acepte la gracia” (TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*, I-II, q. 113, a. 3, in c.).

³⁷⁷ CONCILIO DE TRENTO. *Decreto sobre la justificación*, sesión VI, cap. VII, en DENZINGER, H. – HÜNERMANN, P. *El Magisterio de la Iglesia. Enchiridion symbolorum, definitionum...*, *op. cit.*, n. 1528.

actos de virtud cada una de las ofensas anteriores. Y finalmente alcanza la verdadera libertad cuando obtiene “la más alta [victoria] / vencerme a mí” (vv. 3257-3258).

Así culmina *La vida es sueño* la reelaboración literaria de algunos de los temas más candentes de la época. Los conceptos teológicos de la predestinación y el siervo albedrío postulados por el protestantismo se dramatizan en el hado que determina el destino de Segismundo y el encierro que lo incapacita, física y moralmente, para el ejercicio de la verdadera libertad. En cuanto a la doctrina católica respecto a la cooperación del libre albedrío a la moción de la gracia, se encarna en la obra en el motivo del sueño, la aceptación de su enseñanza gracias a la intervención de Rosaura, y finalmente la actuación virtuosa que libera definitivamente al protagonista.

1.2.2. La configuración de *mimesis* II a través del lenguaje poético: la *belleza*

Sin embargo, podría objetarse a este análisis que se limita a los núcleos temáticos de la comedia descuidando su desarrollo en la trama. Tal objeción secundaría la conocida crítica de Menéndez Pelayo a los personajes de Calderón, a los que considera faltos de carácter y reducidos a símbolos³⁷⁸. En efecto, la recreación dramática en *mimesis II* de los conceptos prefigurados en *mimesis I* parece dar razón a este argumento, pero sólo en cuanto constituye el fundamento que introduce y cimienta la configuración de la trama, el objeto de estudio más propio de *mimesis II*. Habiendo establecido los puntos de inflexión de la intriga y su significación simbólica, cabe examinar los caminos que los enlazan: la evolución de Segismundo y la de los demás personajes.

Se ha señalado ya cómo el príncipe se entrega impetuosamente al libertinaje en la segunda jornada, mientras que conquista trabajosamente la libertad en el tercer acto. Se trata de un camino bidireccional, entre el vicio y la virtud, que Segismundo recorre en ambos sentidos, un trayecto de descenso y ascenso si se considera desde la perspectiva moral. En cuanto a la perspectiva poética de su transformación, la centralidad de Segismundo en la obra³⁷⁹ aglutina en su conversión los diversos

³⁷⁸ En varias ocasiones considera la creación de caracteres como el punto débil de Calderón frente a otros dramaturgos de la época como Lope o Tirso (Cf. MENÉNDEZ PELAYO, M. “Calderón y su teatro”, *op. cit.*, p. 91). Respecto a *La vida es sueño*, considera que “quizá sea éste el único lunar importante de la obra”, pues “en un arte que estudiase, profundizase y ahondase más los caracteres, el de Segismundo sería incompleto” (*Ibid.*, p. 223).

³⁷⁹ VALBUENA PRAT demuestra cómo, según la ley de subordinación y contraste característica del Barroco, Segismundo es el personaje absolutamente central de *La vida es sueño*, que se

elementos de la trama, incluida la trama secundaria y “pegadiza”³⁸⁰. En este sentido, siguiendo a Ricoeur cuando afirma que la configuración de *mimesis II* “integra juntos factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.”³⁸¹, se puede considerar que el protagonista integra en torno a su persona el despliegue de la acción y la caracterización de los demás personajes. Así pues, la actuación de Segismundo constituye la clave de *mimesis II* y el punto de partida del análisis propuesto en este ámbito.

Cabe advertir que la actuación del protagonista, como la de los otros personajes, se mide por sus palabras, en una obra que “se compone básicamente de monólogos y de discursos largos, siendo relativamente escasos los pasajes de teatro efectivo, con réplicas cortas e intercambio vivaz”³⁸². El objeto de estudio de *mimesis II* será, por tanto, el lenguaje poético cuyo uso, marcado por la polimetría, caracteriza el pensamiento y la acción de los personajes. En cuanto “rasgo al mismo tiempo estructural y expresivo”³⁸³, los cambios de forma métrica definen un estilo propio para cada personaje y hasta cierto punto distinguen las diversas situaciones³⁸⁴. De modo que la polimetría remite, por un lado, a la noción de *belleza* que aparece implícita en la *Poética* bajo la denominación de “lenguaje sazonado”³⁸⁵; y por otro lado, a la estructura dramática que conforma el *espectáculo*.

Ambos conceptos neoaristotélicos se unen de forma paradigmática en las famosas décimas de Segismundo al inicio de la primera jornada y al final de la segunda: su dimensión intensamente lírica, potenciada por la poderosa retórica barroca – arte de la metáfora y el oxímoron, arte preciso que sensualiza lo abstracto³⁸⁶ –, se funde con su dimensión intensamente dramática, que marca dos momentos álgidos en la evolución del protagonista. El tercer momento psicológico que consuma la transformación de Segismundo se expresa también en el largo aparte de la tercera

construye precisamente en torno al eje de sus dos monólogos o soliloquios (Cf. VALBUENA PRAT, A. “El orden barroco en «La vida es sueño»”, *op. cit.*, p. 252).

³⁸⁰ MENÉNDEZ PELAYO, M. “Calderón y su teatro”, *op. cit.*, p. 223.

³⁸¹ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 132.

³⁸² ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 55.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ “Otra función estructural de la métrica [...] es la de establecer correspondencias entre momentos distintos de la acción; aunque se trata de un rasgo que se percibe mejor cuando se lee el texto, mientras que cabe cierta duda acerca de la capacidad efectiva de un espectador para captarlo” (*Ibid.*, p. 56).

³⁸⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b25.

³⁸⁶ “El oxymoron en el arte de esta época no es una de tantas figuras retóricas: expresa la unidad de lo opuesto, la síntesis. Arte de un gran rigor, de una gran precisión, que goza del mundo de los sentidos al situarlo en una zona mental y sensualiza el mundo moral y el abstracto. Es siempre un traslado continuo, una constante metáfora” (CASALDUERO, J., *op. cit.*, pp. 165-166).

jornada. De modo que estos tres discursos – monólogo, soliloquio y aparte –, repartidos a lo largo de los tres actos, articulan la trama en torno a la conversión del príncipe³⁸⁷, y además caracterizan a los otros personajes en relación con él.

El monólogo de la primera jornada

En este sentido, el primer monólogo es el único que tiene testigos; significativamente, los dos personajes que abren la representación y los únicos ajenos, al inicio, a la Corte de Polonia. Los caracteres de Rosaura y Clarín ya se habían delineado en la apertura, desde los primeros versos de Rosaura que mediante la imagen del “Hipógrifo violento” que abre la obra, “nos habla del estado físico y moral en que se encuentra: [...] sangrando (sangre de sus dos caídas), «ciega y desesperada»”³⁸⁸. En cuanto a Clarín, “como el gracioso que es, su función consiste en trasladarnos del noble nivel humano al más bajo”³⁸⁹. Este contraste inicial entre los dos personajes – “Rosaura se ha mantenido en el plano del asombro, de la admiración, viviendo sus penas y tormentos. Clarín desde el primer momento se coloca en el plano del temor”³⁹⁰ –, se va perfilando en relación a Segismundo al escuchar sus quejas, especialmente cuando las reflejan en otros discursos monológicos anteriores y posteriores a esta escena.

El gracioso Clarín reproducirá este mismo discurso, adaptándolo al tono paródico que le es propio, al inicio de la tercera jornada³⁹¹, cuando se encuentre en una situación análoga a la de Segismundo que ahora contempla: “En una encantada torre, / por lo que sé, vivo preso. / ¿Qué me harán por lo que ignoro, / si por lo que sé me han muerto? [...]” (vv. 2188-2227). En cierto modo, Clarín se convierte así en el antihéroe, en una réplica del príncipe³⁹² más completa que la del rival Astolfo: comparte la suerte de Segismundo en palacio y en el encierro; e introduce a Rosaura en la presencia del príncipe en cada uno de los actos, aunque en cada

³⁸⁷ “Los monólogos de Segismundo no son sólo mera ostentación estética, sino complejos discursos retóricos de gran profundidad psicológica. Estas demostraciones deben ser valoradas [...] en relación con los otros discursos monológicos que forman parte de un constante desarrollo dramático” (LAUER, A. R. “Los monólogos de Segismundo en «La vida es sueño» de Calderón”, en ARELLANO, I. (ed.). *Calderón 2000...*, *op. cit.*, p. 545).

³⁸⁸ CASALDUERO, J., *op. cit.*, p. 167.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 168.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ “[Clarín] parodia toscamente (pero con gran efectividad) los solemnes y espectaculares soliloquios de Rosaura (vv. 1-22) y de Segismundo (vv. 102 y sigs.)” (RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, p. 61).

³⁹² ANTONUCCI habla de “la construcción de Clarín como doble degradado de Segismundo” (ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 47).

ocasión la abandona a su merced³⁹³. Ya desde las primeras intervenciones – “Yo soy sordo, y no he podido / escucharte” (vv. 186-187) se hace patente la condición de este personaje cobarde y acomodaticio, imagen invertida de la fuerza del primer monólogo y sobre todo del valor y la intransigencia que mostrará Segismundo ante el arresto de sus dos testigos. Sin embargo, nada anuncia aún el papel trágico que acabará asumiendo el bufón en la tercera jornada.

Sí se presenta, en cambio, como una figura trágica el personaje de Rosaura, que también se convierte en testimonio especular del protagonista, en su caso anticipando el famoso lamento en sus primeras quejas. Si Clarín parodia el monólogo hacia el final de la obra, Rosaura se adelanta a él en los versos iniciales. “Apenas llega, cuando llega a penas” (v. 20) presagia el dolor de la condición humana desde el mismo nacimiento³⁹⁴ que Segismundo expresa como “el delito de nacer” (v. 116), mientras que su desesperada interrogación final – “¿dónde halló piedad un infelice?” (v. 22) –enlaza con la primera exclamación del discurso – “¡Ay mísero de mí! Y ¡ay infelice!” (v. 102)³⁹⁵.

De este modo, Rosaura se anticipa a las palabras de Segismundo a la vez que se perfila como protagonista de la trama secundaria. Sus “quejas” la convierten en alter ego del príncipe³⁹⁶, con quien forma “la pareja humana unida en el dolor metafísico”³⁹⁷; aunque en segundo plano respecto a él³⁹⁸, puesto que la revelación de sus motivos y de su identidad queda sucesivamente interrumpida por el monólogo de Segismundo y por la irrupción de Clotaldo. No obstante, la complementariedad de Rosaura y su papel clave en la transformación del protagonista quedan ya fijados desde este primer encuentro, precisamente porque permite a Segismundo desvelar los dos aspectos que ella oculta de sí misma: el motivo de su lamento y su identidad.

³⁹³ Aunque es cierto que forzosamente permanece a su lado cuando Segismundo los descubre en el primer acto y pretende dar muerte a Rosaura, su silencio y su pasividad reflejan también esta actitud.

³⁹⁴ WARDROPPER afirma comentando este verso que “The immigration entry, written with blood on sand, and the “penas” themselves turn out to allude to labor pains and hardship of human birth” (WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 244).

³⁹⁵ Cf. SLOMAN, A., *op. cit.*, p. 294.

³⁹⁶ Jesús A. ARA expone los paralelismos que enlazan las figuras de Segismundo y Rosaura: “La busca de honor/vida por parte de Rosaura tiene un reflejo en el príncipe encarcelado. [...] al enfrentarse con su padre en palacio le dice: «y pedirte cuentas puedo / del tiempo que me has quitado / libertad, vida y honor» (III, 1514-1516)” (ARA, J., *op. cit.*, p. 99). Además, destaca también que “uno de los vínculos más fuertes que ligan a Rosaura y Segismundo, y que de forma totalizadora controla su vida, es la falta de amor paterno” (*Ibid.*, p. 103).

³⁹⁷ CASALDUERO, J., *op. cit.*, p. 167.

³⁹⁸ Según “una ley esencial de todo el arte barroco: la de la subordinación. Segismundo es un coloso, al lado del cual quedan eclipsadas las restantes figuras del drama” (VALBUENA PRAT, A. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 134).

Estrechamente relacionados entre sí, ambos aspectos aparecen en los versos con que Rosaura describe la primera impresión del protagonista³⁹⁹. La causa de su dolor se anuncia en las palabras de la mujer cuando vislumbra al habitante de “una prisión oscura / que es de un vivo cadáver sepultura” (vv. 93-94). En esta figura el público empieza a intuir los motivos de aquel primer gemido escuchado unos versos antes: “¡Ay mísero de mí! Y ¡ay infelice!” (v. 78). En cuanto a la identidad del prisionero, aunque más adelante será revelada por Basilio, se descubre por primera vez a través de los ojos de Rosaura y de la expresión que ella utiliza: “en el traje de fiera yace un hombre” (v. 96). Esta imagen del hombre-fiera, que tiene aquí un sentido literal, será retomada después en sentido alegórico por el mismo Segismundo y por el propio Basilio. Pero en boca de la mujer tiene un matiz de compasión que apunta a la posibilidad de redención – es el hombre quien yace, y el traje de fiera el que lo cubre⁴⁰⁰ –, matiz que no aparece, en cambio, en las expresiones casi idénticas del propio Segismundo y de Basilio – “monstruo humano” (v. 209) y “monstruo en forma de hombre” (v. 672).

Esta deshumanización del protagonista se articula en gran parte el discurso poético a lo largo de las dos primeras jornadas. El análisis de *mimesis II* pone de manifiesto que la imagen de Segismundo como híbrido de hombre y fiera recorre toda la obra como metáfora del instinto y la pasión desenfadada en una gradación ascendente: “lo que hay de hombres a fieras / hay desde un monte a palacio” (vv. 1434-1435), le advierte Astolfo; “sé que soy / un compuesto de hombre y fiera” (vv. 1546-1547), proclama Segismundo ante su padre; e incluso Rosaura corrige su primera apreciación rechazando a “un hombre / que de humano no tiene más que el nombre” (vv. 1654-1655). Hasta que esta misma expresión marca finalmente el punto de inflexión en la evolución del protagonista al término de la segunda jornada: “pues reprimamos / esta fiera condición” (vv. 2148-2149).

Por eso resulta significativo que esta imagen aparezca ya implícita en el primer monólogo del protagonista. La concatenación de metáforas, en la que destaca “no sólo la violencia caótica de los elementos, [...] sino, a la vez, la violencia específica de los entes asociados con estos elementos”⁴⁰¹, demuestra que “el privilegio de la

³⁹⁹ La acotación posterior (*Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles*) refuerza la visión que ya ha anticipado Rosaura en sus versos (Cf. ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 116, n. 101).

⁴⁰⁰ WARDROPPER afirma que en el verso de Rosaura “sólo de una luz acompañado”, la luz significa “the very spark of almost extinguished life, the trace of redeemable humanity in the bestialized prince” (WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 243).

⁴⁰¹ LAUER, A. R., *op. cit.*, p. 543.

libertad que desea, por lo tanto, se refiere precisamente a lo que valora en el mundo salvaje y que él mismo indica que posee aun más como hombre: alma, instinto, albedrío, vida⁴⁰². De modo que la idea del hombre-fiera aparece sugerida ya en esta protesta contra los “cielos”, en esta demostración en la que “se muestra la evidencia, con pruebas, de la injusticia de los cielos sólo contra Segismundo en cuatro décimas paralelísticas⁴⁰³. Además, a los cuatro elementos de la naturaleza que aparecen en su argumentación, añade un quinto al que ya no envidia sino que se identifica con él:

En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón (vv. 163-166).

La imagen del volcán condensa y amplía el significado de las estrofas paralelísticas anteriores: no se trata de otro término de comparación por la libertad de que goza como elemento natural, sino de la alegoría del mismo Segismundo por la violencia que lo desborda. Tras esta explosión se produce en la última estrofa la recolección de los elementos diseminados en las décimas anteriores⁴⁰⁴, y el monólogo se cierra con un nuevo reproche al interlocutor por el “privilegio tan süave” (v. 169) que le es negado: mediante la figura de la *frequentatio*, según demuestra Robert Lauer, el protagonista construye “una larga y elocuente vituperación contra los cielos”⁴⁰⁵

Pero más allá de la perfección retórica de este lamento, el análisis de *mimesis II* permite observar cómo se configura, a través de la *belleza* del lenguaje poético, la imagen del hombre-fiera. Desde el primer monólogo, la fiereza que será la seña de identidad de Segismundo aparece relacionada con la condición animal pero también con la violencia del volcán, de modo que al instinto irracional une conscientemente la pasión desbordada. Tal es la imagen que el protagonista construye de sí mismo a través de sus palabras, y así se mostrará inmediatamente ante Rosaura – a quien se presenta como “un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres” (vv. 211-212) – y ante Clotaldo – a quien, en referencia a la metáfora del volcán en los citados versos 163-166, amenaza con “despedazarme / con las manos, con los dientes” (vv. 314-315) y con ser “contra vosotros gigante” (v. 332).

⁴⁰² *Ibid.*, p. 544.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 542.

⁴⁰⁴ “El último estribillo [...] en su función de antistrofa, cierra la décima, y remacha en forma cuatrimembre lo que le falta a Segismundo por causa de la injusticia de los cielos (libertad, libertad, libertad, libertad)” (*Ibid.*, p. 543).

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 541.

Este último verso, sin embargo, no tiene como interlocutor a Clotaldo sino a los “cielos”, a quienes había acusado en el monólogo de privarlo de libertad y que aquí vuelven a aparecer como destinatario de su protesta. De esta forma, el mismo Segismundo distingue a su alcaide, el “tirano dueño” (v.309) en quien reconoce al agente material de su encierro, de la “ley del cielo” (v. 322), causante de su infortunio. En esta distinción se perfila el personaje de Clotaldo en relación al protagonista: la variedad de funciones que el mismo Segismundo le atribuye – único confidente “que aquí mis desdichas siente” (v. 205), maestro “por quien las noticias sé / de cielo y tierra” (vv. 206-207) – dibujan una figura ambigua entre el carcelero leal al rey y el padre, “porque en fin lo he criado” (v. 1619). Pero su papel fundamental se revelará al final de la segunda jornada, al inspirar en cierto modo el soliloquio del protagonista.

En cambio, el verdadero destinatario del primer monólogo de Segismundo es precisamente el padre al que aún desconoce, ejecutor de la “ley, justicia o razón” (v. 167) que le ha negado la “excepción tan principal, / que Dios le ha dado a un cristal, / a un pez, a un bruto y a un ave” (vv. 170-172). Los juicios y actuaciones de Basilio aparecen ya anticipados en los primeros versos de su hijo, estableciendo una significativa correspondencia entre el lamento del prisionero y el discurso del rey ante la Corte – correspondencia que se completará con el discurso análogo de Segismundo en la tercera jornada.

La primera de estas coincidencias entre los parlamentos de padre e hijo se refiere al delito de nacer: la sentencia de que “el delito mayor / del hombre es haber nacido” (vv. 111-112) que abre el monólogo de Segismundo halla su eco en la máxima de Basilio según la cual “el nacer / y el morir son parecidos” (vv. 666-667). Ambos universalizan este aforismo, y coinciden después al singularizarlo en el protagonista, en quien al delito de nacer se suma una culpa particular: él mismo pregunta a los cielos “qué mas os pude ofender, / para castigarme más” (vv. 117-118), y el rey ofrece en su discurso la respuesta, “pues dio la muerte a su madre” (v. 704), manifestando su fiereza desde el nacimiento.

Esta condición del príncipe es reducida en el encierro a un estado de postración que el mismo rey reconoce al confesar que “allí Segismundo vive / mísero, pobre y cautivo” (vv. 752-753). Por eso, las acusaciones de “justicia y rigor” (v. 110) que el prisionero dirige a los cielos en su primer monólogo se convierten, en el encuentro con su padre, en una serie de recriminaciones de gran potencia retórica. Cuando halla al fin al interlocutor de aquel lamento inicial, el “privilegio tan sùave” (v. 169) del

que fue privado se concreta entonces en expresiones de intenso dramatismo: “me has quitado / libertad vida y honor” (vv. 1515-1516), y aún más, “el ser de hombre” (v. 1487).

Pero todas estas protestas y ansias del prisionero estaban contenidas ya en el monólogo de la primera jornada, expresadas en la imagen del volcán y condensadas en su condición de hombre-fiera, de la que se enorgullecerá cuando goce de libertad en la segunda jornada. Por eso, cabría esperar que al despertar por segunda vez en la torre su reacción ante el encierro fuera aún más violenta. El mismo Basilio teme esta posibilidad⁴⁰⁶ y pretende evitarla mediante el sueño, entendido en este caso como instrumento a la vez físico y moral al servicio de los intereses del rey⁴⁰⁷. Resulta, por tanto, aún más sorprendente el tono meditativo del famosísimo soliloquio que cierra la segunda jornada. Se ha comentado ya brevemente como primera etapa en la conversión de Segismundo, pero conviene ahora examinar qué rasgos del lenguaje poético permiten reconocer esta transformación, en especial respecto al monólogo del primer acto.

El soliloquio de la segunda jornada

La comparación entre el monólogo y el soliloquio permite analizar, dentro del ámbito de *mimesis II*, cómo el lenguaje lírico disemina los indicios de la evolución del protagonista a lo largo de los versos. La primera señal se encuentra en el motor que provoca cada discurso: a diferencia del primer monólogo, cuando Segismundo cree estar solo – “¡Ay mísero de mí...!” (vv. 102...) –, el soliloquio empieza como una respuesta al consejo final de Clotaldo – “Es verdad...” (vv. 2148...). Mientras que la primera queja tiene dos testigos involuntarios y un interlocutor ausente, la segunda reflexión es suscitada por un interlocutor pero requiere de la soledad para ser interiorizada.

Aquí es fundamental el papel de Clotaldo, convertido de nuevo en confidente y única compañía del prisionero, que repite por última vez la advertencia que bajo distintas formas⁴⁰⁸ ha expresado a lo largo de la segunda jornada. Pero sólo en este momento Segismundo acepta la enseñanza de que “aun en sueños / no se pierde el hacer bien” (vv. 2146-2147). Más aún, el protagonista cumple literalmente las

⁴⁰⁶ “Si él supiera que es mi hijo / hoy, y mañana se viera / segunda vez reducido / a su prisión y miseria, / cierto es de su condición / que desesperara en ella” (vv.1126-1131).

⁴⁰⁷ “Y así he querido dejar / abierta al daño esta puerta / del decir que fue soñado / cuanto vio” (vv. 1134-1137).

⁴⁰⁸ En los vv. 1316-1318 y vv. 1658-1659.

expectativas de Basilio, en este caso no respecto al horóscopo sino al resultado final de su experimento, pues el rey espera que cuando

a sus prisiones se vuelva,
podrá entender que soñó,
y hará bien cuando lo entienda,
porque en el mundo, Clotaldo,
todos los que viven sueñan (vv. 1145-1149).

Significativamente, Segismundo repite de forma casi exacta estas mismas palabras – que sin embargo nunca ha escuchado directamente de boca de su padre sino en forma de amenaza⁴⁰⁹ –, añadiendo el matiz que completa su reflexión:

el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar (vv. 2156-2157).

Este “despertar”, que aparecerá en la tercera jornada como sinónimo del despertar a la vida eterna⁴¹⁰, orienta aquí la meditación del protagonista, marcada todavía por el temor: como fruto de una reflexión aún incipiente “comprende que es necesario evitar el mal por temor a sus consecuencias”⁴¹¹. Así, el segundo encierro en la torre despierta en él la conciencia de que “ha de despertar / en el sueño de la muerte” (vv. 2166-2167), y el consejo de Clotaldo, aunque asimilado aún de forma imperfecta, suscita el primer razonamiento ético de Segismundo al convencerlo de la realidad permanente del acto moral⁴¹².

Las palabras del anciano enlazan dos discursos de Segismundo, el diálogo anterior con Clotaldo y el soliloquio presente, en torno al recuerdo de la experiencia pasada en la Corte. Un mismo adjetivo coincide en ambos: “¡qué crueldad tan lisonjera!” (v. 2113), exclama al relata su efímera vivencia en palacio; “en otro estado / más lisonjero me vi” (vv. 2180-2181), rememora en la soledad de la torre. El adjetivo remite en sus dos acepciones según el Diccionario de la Real Academia Española al deleite y a la adulación, sinónimos en este contexto de la vanidad de los bienes y

⁴⁰⁹ “*mira bien lo que te advierto: / que seas humilde y blando, / porque quizá estás soñando, / aunque ves que estás despierto*” (vv.1528-1531).

⁴¹⁰ VALBUENA PRAT afirma respecto a este tema que “la vida será un sueño pero la muerte es el ‘despertar’ segura a una vida eterna, en la que no hay engaño alguno” (VALBUENA PRAT, A. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, op. cit., p. 136). También WARDROPPER habla de “inescapable awakening [...], the spirit’s life beyond the grave” (WARDROPPER, B., op. cit., p. 242).

⁴¹¹ WILSON, op. cit., p. 313.

⁴¹² Ciriaco MORÓN explica de qué modo Segismundo se persuade de que “el bien, aunque se haga en sueños, es siempre realidad” (MORÓN, C., op. cit., p.580). También CILVETI afirma que el protagonista acepta el valor moral del acto por su condición de permanente (Cf. CILVETI, A., op. cit., pp. 117-118).

placeres en que se fundamentó su vida en la Corte, y que descubre ahora que no son más que “una ilusión, / una sombra, una ficción” (vv. 2183-2184).

Esta coincidencia entre el soliloquio y los versos anteriores de Segismundo permite examinar, a través del análisis de la retórica del personaje, cómo su transformación da nuevo sentido a sus palabras. Pero no es ésta la única correspondencia: retomando la comparación con el monólogo de la primera jornada, se pueden observar otros paralelismos que evidencian esta evolución. Los más notorios son las construcciones anafóricas y paralelísticas que articulan ambos discursos y a la vez los diferencian: en el primero, la estructura cuatrimembre introducida por el verbo “Nace...”⁴¹³ expresa el agravio comparativo frente a la libertad de que gozan los seres animados e inanimados, contraponiéndolos a él mismo; mientras en el segundo, la construcción análoga con la anáfora “Sueña...”⁴¹⁴ alude al desengaño de la existencia terrena de todos los hombres, incluido él mismo.

La misma distinción aparece en la última décima del monólogo y del soliloquio, una peroración⁴¹⁵ con la misma estructura en los dos casos: la identificación personal con las imágenes anteriores y una pregunta retórica que cierra la estrofa. Respecto a la imagen con que se identifica, en el discurso inicial utiliza la metáfora del volcán como imagen del hombre natural⁴¹⁶ e instintivo, mientras que en el segundo discurso la imagen del sueño abarca el encierro presente “destas prisiones cargado” (v. 2179) y la experiencia pasada “en otro estado” (v. 2180), revelando al hombre moral consciente del desengaño de la condición humana. Pero más significativa es la pregunta que remata la estrofa: la interrogación queda sin respuesta en el primer caso y, en cambio, es contestada por el propio Segismundo en el segundo caso. Esto da lugar a un efecto patético distinto en cada situación: el dolor del prisionero que ignora el motivo de su condena conmueve a Rosaura, mientras que reconocer su condición le procura cierto consuelo resignado. El objeto de las preguntas varía en el mismo sentido: el clamor por la libertad que le ha sido negada será respondido a lo largo de la segunda jornada, que culminará con la pregunta repetida dos veces acerca de “¿Qué es la vida?” (vv. 2182-2183). Con la respuesta, se universaliza el que había sido dolor particular de Segismundo en la primera jornada, en cuanto se extiende a todo el género humano.

⁴¹³ “Nace el ave... Nace el bruto... Nace el pez... Nace el arroyo...” (vv. 123 / 133 / 143 / 153).

⁴¹⁴ “Sueña el rey... Sueña el rico... Sueña el pobre... Sueña el que...” (vv. 2158 / 2168 / 2170 / 2172-2174).

⁴¹⁵ “La última décima contiene la peroración, que se plantea como pregunta con cóngeres trimembres” (LAUER, A. R., *op. cit.*, p. 543).

⁴¹⁶ La distinción entre “hombre natural” y “hombre moral” aparece en WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 242.

La extensión a todos los hombres de esta verdad – “todos sueñan lo que son” (v. 2176) – incluye también a los demás personajes de *La vida es sueño*. El desarrollo de la trama demuestra que en sus conflictos e intereses particulares cada personaje “ha estado soñando a su manera”⁴¹⁷, de modo que la transformación que sigue al despertar de Segismundo se reflejará también en aquellos que lo rodean. Clarín, Basilio y Astolfo despertarán del sueño de su ambición y orgullo a una nueva realidad⁴¹⁸ en la tercera jornada, e igual que el protagonista, sus palabras pondrán de manifiesto la conciencia de su desengaño, sintetizada en la lección póstuma de Clarín: “que no hay seguro camino / a la fuerza del destino / y a la inclemencia del hado” (vv. 3089-3091).

Únicamente Rosaura y Clotaldo “no despiertan a otro orden de realidades”⁴¹⁹ puesto que su sentido de la vida, fundamentado sobre el honor y la lealtad, los hace poseedores de un “ideal concept of life and death, against which Segismundo can measure his progress from natural man to moral man”⁴²⁰. Quizás es precisamente por este motivo que las palabras de cada uno introducen los parlamentos en que el protagonista revela el proceso de su conversión: el consejo de Clotaldo da pie al soliloquio analizado en este apartado, mientras la petición de Rosaura suscitará el largo aparte (vv. 2921-2993) que supone la transformación definitiva de Segismundo en la tercera jornada.

Los apartes de la tercera jornada

La conversión del protagonista se manifiesta líricamente mediante los ecos y reiteraciones de ciertas imágenes y conceptos. Así, el análisis del lenguaje poético en el ámbito de *mimesis II* permite descubrir el hilo conductor que une los discursos de Segismundo para revelar su evolución⁴²¹. Cada uno de los apartes que hilvanan las intervenciones del protagonista en la tercera jornada supone un paso más hacia el esclarecimiento de la verdad moral que ha empezado a intuir al despertar de

⁴¹⁷ WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 318.

⁴¹⁸ WILSON explica el “despertar” de cada uno: a Clarín “sólo la muerte le pudo enseñar que no era tan listo como se creía; podríamos decir que se soñó discreto y que, al morir, despertó de su sueño”; por su parte, Basilio “vivió soñando su poder y ciencia, pero se despierta al ser derrotado”; incluso Astolfo, “demasiado seguro de sí mismo”, al ser obligado a casarse con Rosaura “despierta a una realidad en la que no podemos eludir las consecuencias de nuestras acciones” (*Ibid.*, pp. 321-324).

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 325.

⁴²⁰ WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 242.

⁴²¹ ARA expone de qué modo el tercer acto “será dedicado a la recuperación física, espiritual e intelectual del príncipe; a lo largo del desarrollo, los ecos de palabras, ideas, escenas, acciones, servirán tanto de contraste como de comprobación de lo ya dramatizado” (ARA, J., *op. cit.*, p. 97).

nuevo en la torre. Por eso, el proceso de conversión del príncipe a lo largo del tercer acto se manifiesta en el desarrollo gradual de las nociones contenidas en el soliloquio anterior, hasta que ‘sueño’ y ‘despertar’ adquieren su verdadero significado en el encuentro con Rosaura.

Las primeras palabras de Segismundo ante los vítores de los soldados que le ofrecen la libertad repiten y amplifican las metáforas que remataban aquel soliloquio: “sombra” e “ilusión” se personifican – “idos, sombras, que fingís / hoy a mis sentidos muertos / cuerpo y voz” (vv. 2322-2323) – y toman cuerpo – “Fantásticas ilusiones / que al soplo menos ligero / del aura han de deshacerse / bien como el florido almendro...” (vv. 2328-2332). La vanidad del poder humano, que en aquella meditación condensaba en una sola imagen – “...en el viento escribe / y en cenizas...”⁴²² –, se manifiesta aquí en una profusión de expresiones en torno al desengaño de las “grandezas / que ha de deshacer el tiempo” (vv. 2308-2309), de “la majestad y la pompa / desvanecida del viento” (vv. 2312-2313). Evocando su experiencia pasada, cuando “otra vez vi aquesto mismo” (v. 2349), y recordando cómo despertó de nuevo encadenado para descubrir que todo había sido un sueño, no puede sino dudar de sus sentidos que le engañan fingiendo un cambio de fortuna tan parecido a aquel primer despertar. Es un Segismundo escarmentado y aún incrédulo el que rechaza la oportunidad que se le presenta,

que, desengañado ya,
sé bien que la vida es sueño (vv. 2342-2343).

Pero el temor a despertar del sueño de la vida en la muerte o en el castigo de la cárcel no puede bastar a sujetar la condición fiera del protagonista cuando se le ofrece de nuevo la majestad. Sin cambiar las palabras pero sí adaptando su significado, Segismundo da un nuevo sentido al sueño y al desengaño al aceptar la lealtad de los soldados. El tono ascético de la reflexión en torno a “la vida es sueño” se convierte en el tono belicoso que recuerda al Segismundo de palacio, “sensual y soberbio”⁴²³, al exclamar aquí: “atrevámonos a todo” (v. 2372). El desengaño se mantiene como “prevención / de que, cuando fuese cierto, / es todo el poder prestado / y ha de volverse a su dueño” (vv. 2368-2371). Aunque la certeza del despertar y la conciencia de este “poder prestado” remiten aún al soliloquio, no cabe duda de que la vieja pasión reaparece en la referencia a la profecía que precisamente motivó su segundo encierro:

⁴²² “este aplauso que recibe / prestado, en el viento escribe, / y en cenizas le convierte / la muerte” (vv. 2161-2164).

⁴²³ CASALDUERO, J., *op. cit.*, p. 174.

Contra mi padre pretendo
tomar armas y sacar
verdaderos a los cielos;
presto he de verle a mis plantas (vv. 2379-2382).

Pero el eco de la amenaza con que Segismundo había concluido su estancia en la Corte – “...aun éstas [canas] podría / ser que viese a mis plantas algún día” (vv. 1716-1717) –, es corregido en el primer aparte que pronuncia a continuación:

(Mas si antes desto despierto
¿no será bien no decirlo
supuesto que no he de hacerlo?) (vv. 2383-2385).

El combate interior en que “el viejo Segismundo lucha con el nuevo”⁴²⁴ se explicita aún más en este inciso: se trata del primero de una serie de apartes marcados por la anáfora “Mas...” que articulan todas las intervenciones del protagonista moderando su vehemencia verbal, hasta culminar en el discurso que supondrá su victoria moral ante Rosaura. Es en estos apartes donde se hace patente de qué modo la razón de Segismundo, avanzando progresivamente en el entendimiento de que “la vida es sueño”, es capaz de guiar su voluntad hacia el buen obrar⁴²⁵. De forma aún imperfecta lo comprende en este primer aparte, en que lo refrena todavía el temor a las consecuencias. El orgullo que acababa de mostrar con la alusión al horóscopo es matizado por cierto grado de prudencia. Y no es ésta la única analogía con la segunda jornada, tanto el análisis estructural como el poético evidencian los paralelismos entre las diversas situaciones a las que se enfrenta el protagonista.

El encuentro con Clotaldo resulta significativo en este sentido, en cuanto a su construcción casi simétrica respecto a la primera conversación en palacio. Aquí es el príncipe quien se adelanta a honrar al anciano: “levanta, padre, del suelo [...] Dame los brazos” (vv. 2393-2398), en una escena en que se puede observar el paralelismo con la situación inversa en la segunda jornada: “Vuestra Alteza, gran señor / me dé su mano a besar...” (vv. 1260-1263). Y, tal como Clotaldo había hecho en aquella ocasión – “...has, señor, de saber / que eres...” (vv. 1274-1291) –, el mismo Segismundo le revela su nueva condición: “que estoy soñando, y que quiero / obrar

⁴²⁴ WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 315.

⁴²⁵ “A través de todo el acto III, cada tentación, de soberbia, de injusticia, de amor en desorden, produce una íntima lucha en el alma del libertado. En cada soliloquio parcial, vemos a Segismundo luchando entre el instinto y el deber” (VALBUENA PRAT, A. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, pp. 135-136).

bien, pues no se pierde / obrar bien, aun entre sueños” (vv. 2399-2401). Repite en este momento las palabras exactas del consejo que su antiguo carcelero le diera al final del segundo acto, evidenciando que aparentemente ha asimilado la lección. Sin embargo, ante la respuesta de Clotaldo, repite también la acusación de traición – “¡Villano, / traidor, ingrato!” (vv. 2410-2411) – que ya en la segunda jornada le había dirigido por guardar lealtad al rey – “vil, infame y traidor” (v. 1295). Es en este instante cuando el aparte funciona como verdadero freno de la razón sobre la ira:

Mas ¡cielos!
reportarme me conviene,
que aún no sé si estoy despierto (vv. 2411-2413).

En estas palabras, que cambian la expresión del consejo anterior pero profundizan en su significado, se demuestra cómo, enfrentado a la realidad, es capaz de llevarlo a la práctica⁴²⁶. Al perdonar la vida a Clotaldo, por primera vez convierte en acto la reflexión moral que, partiendo del soliloquio, va desarrollando en los sucesivos apartes. Éste es, por tanto, el momento adecuado para proclamar el lema que va a regir ahora su actuación:

A reinar, fortuna, vamos;
no me despiertes, si duermo,
y si es verdad, no me duermas.
Mas, sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa.
Si fuere verdad, por serlo;
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos (vv. 2420-2427).

Corrigiendo aquel “Nada me parece justo / en siendo contra mi gusto” (vv. 1417-1418) de la segunda jornada, establece aquí como norma la virtud, “obrar bien es lo que importa”. Este criterio moral, firme en medio de la confusión que aún le impide distinguir si lo que vive es verdad o sueño, se fundamenta en una “ética práctica”⁴²⁷ en que el despertar sigue teniendo el sentido del repentino cambio de fortuna⁴²⁸ aunque empieza a apuntar ya al “sentido de la providencia y de la responsabilidad

⁴²⁶ Cf. ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 44.

⁴²⁷ RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, p. 50. También en VALBUENA PRAT aparece una referencia a la “solución pragmáticomoralista” (CARRERAS ARTAU, T. “La filosofía de la libertad en «La vida es sueño» de Calderón”, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla*, tomo I, Madrid, 1927, p. 176, citado por VALBUENA PRAT, A. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 143).

⁴²⁸ Cf. ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 44.

moral”⁴²⁹. Pero antes de que Segismundo descubra la verdadera vida moral en su encuentro con Rosaura⁴³⁰, una escena más, paralela a ésta, ahonda en la lucha interior recreada en los apartes: el discurso del príncipe que precede a la llegada de Rosaura: “Si este día me viera / Roma en los triunfos de su edad primera...” (vv. 2656-2671).

Enlazando con el tono triunfal del breve monólogo anterior, Segismundo prorrumpo en una exclamación de orgullo que recuerda su arrogancia en el segundo acto. La reminiscencia de la jornada anterior es además especialmente evidente porque el príncipe se presenta “*vestido de pieles*” según la acotación y vuelve a referirse a sí mismo como “una fiera” (v. 2660). Con esto, se establece cierta analogía con las escenas de la segunda jornada en que, en la rivalidad con Astolfo y en el enfrentamiento con su padre, el protagonista muestra su soberbia. El contraste es así mayor cuando tal actitud es refrenada en una nueva reflexión que retoma precisamente las metáforas del soliloquio: “No así desvanecemos / a questo aplauso incierto” (vv. 2665-2666). A la cabeza del ejército, el significado de “Pero el vuelo abatamos, / espíritu” (vv. 2664-2665) parece indicar que Segismundo, consciente de que todo el poder es prestado, sin renunciar a la valentía empieza a adquirir el dominio de sí mismo.

Pero no será por completo dueño de sí hasta vencerse a sí mismo con la renuncia a Rosaura. Esta renuncia, momento culminante del desenlace de *La vida es sueño*, es anticipada en el largo aparte – “(Cielos, si es verdad que sueño... Huyamos de la ocasión, / que es muy fuerte)” (vv. 2922-2993) – que pronuncia en presencia de ella, y en que se completa la conversión de Segismundo revelando el significado definitivo del ‘sueño’ y del ‘despertar’. Ya se ha señalado el papel crucial de Rosaura en la transformación del protagonista, por lo que corresponde examinar ahora de qué modo su influencia se hace explícita en las palabras de Segismundo en esta escena.

Cabe destacar en primer lugar que, por tratarse de un aparte en que dialoga consigo mismo, estos versos guardan estrecha relación con el soliloquio del acto anterior y con el monólogo inicial, especialmente en cuanto a la forma. Las exclamaciones y las interrogaciones retóricas que se enlazan en construcciones paralelísticas estructuran el discurso de Segismundo en los tres casos, como característica del

⁴²⁹ Cf. VALBUENA PRAT, A. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 135.

⁴³⁰ “Segismundo will discover life, the moral life, in unselfishly giving up Rosaura, in recognizing that life for him consists of giving life to her” (WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 241).

“sistema deliberativo y trágico”⁴³¹ del protagonista. Sin embargo, a diferencia de los otros dos momentos, en esta ocasión el príncipe se encuentra en libertad, y en posesión de un poder del que hasta ahora no había gozado. En este sentido, se puede observar cierto paralelismo con el despertar en palacio, cuando su reacción se expresa también mediante exclamaciones anafóricas⁴³². Además de poner de manifiesto la “estructura lógico-poética”⁴³³ que da unidad a los diversos discursos de Segismundo, esta serie de correspondencias muestran de qué modo todos los razonamientos anteriores se condensan en este aparte.

El aspecto fundamental que determina su argumentación es el ya referido papel de Rosaura, que le revela su identidad tras haberse presentado ante él tres veces “en diverso traje y forma” (v. 2715). De la larga presentación que ella hace de sí misma y de sus motivos, es ésta la revelación que suscita toda la reflexión posterior de Segismundo, al descubrir por boca de ella que “fue la pompa / de tu majestad un sueño, / una fantasma, una sombra” (vv. 2721-2723). La coincidencia con las imágenes tan recurrentes de ‘sueño’ y ‘sombra’ destaca el matiz diferenciador que tales símbolos tienen en esta escena: Rosaura esclarece la verdadera dimensión metafórica de estas imágenes al utilizarlas en el contexto de lo real⁴³⁴.

Por eso, el silogismo en que se ha basado toda la reflexión de Segismundo desde el final de la segunda jornada llegará al fin a una solución, al confrontarse con el criterio de la realidad. Los dos términos que confundían al protagonista ya no son intercambiables, la hipótesis “si es verdad que sueño” (v. 2922) es refutada por las “señas tan notorias” (v. 2933) del relato de Rosaura, confirmando entonces la hipótesis contraria, en una especie de retruécano: “Luego fue verdad, no sueño” (v. 2934).

Aunque esta nueva conciencia da lugar a una perplejidad aún mayor, expresada en las tres estrofas paralelísticas que siguen⁴³⁵, la conclusión a la que llega el protagonista recuerda al *carpe diem* de la segunda jornada. También en aquella situación Segismundo dedujo, fiado de sus sentidos, “bien sé que despierto estoy”

⁴³¹ RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, p. 54. También CILVETI destaca el lenguaje lógico como medio que usan los personajes para manifestar sus experiencias (CILVETI, A., *op. cit.*, pp. 79-80).

⁴³² “¡Válgame el cielo [...]! / ¿Yo en palacios suntuosos? / ¿Yo entre telas y brocados? / ¿Yo...?” (vv. 1224-1238).

⁴³³ CILVETI, A., *op. cit.*, p. 73.

⁴³⁴ CILVETI explica cómo al revelar Rosaura su identidad “el sueño dogmático ha sido roto desde fuera del sueño y de la hipótesis paterna que lo alojaba” (*Ibid.*, p. 114).

⁴³⁵ “¿tan parecidas [...]? ¿Tan poco hay de unas a otras [...]? ¿Tan semejante es la copia [...]?” (vv. 2938-2949).

(v. 1237) y determinó: “Dejarme quiero servir, / y venga lo que viniere” (vv. 1246-1247). Idéntica idea expresa aquí al exclamar:

Pues si es así, y ha de verse
desvanecida entre sombras
la grandeza y el poder,
la majestad y la pompa,
sepamos aprovechar
este rato que nos toca,
pues sólo se goza en ella
lo que entre sueños se goza.
Rosaura está en mi poder,
su hermosura el alma adora.
Gocemos, pues, la ocasión (vv. 2950-2960).

Lo peculiar de este clímax que precede a la definitiva transformación de Segismundo es el modo en que esta vez utiliza la metáfora del sueño al servicio de su pasión. Mientras en cada uno de los anteriores apartes el despertar constituía el freno de la razón que moderaba el ímpetu del príncipe, aquí se ha convertido en el límite temporal que lo espolea: “Esto es sueño; y pues lo es, / soñemos dichas agora, / que después serán pesares” (vv. 2964-2966). El sueño propicia, mientras dura, la ocasión para gozar del placer y la gloria antes de que éstos se desvanezcan.

Esta concepción es, en realidad, la misma que subyace en la intervención de Segismundo al inicio de la tercera jornada, cuando se decide a entrar en acción: “pues que la vida es tan corta, / soñemos, alma, soñemos” (vv. 2358-2359). Y así como en aquella escena la prudencia – “pero ha de ser / con atención y consejo / de que hemos de despertar / deste gusto al mejor tiempo” (vv. 2360-2363) – refrena la tentación del poder militar que se le ofrece, también en esta situación el razonamiento lo mueve a reprimir la lujuria:

Mas con mis razones propias
vuelvo a convencerme a mí (vv. 2967-2968).

Estas “razones” entienden de nuevo el sueño como desengaño, en el sentido metafórico que Rosaura le ha enseñado; la interrogación retórica “¿Qué pasado bien no es sueño?” (v. 2972) tiene significado afirmativo: son vanagloria todas las “dichas heroicas” (v. 2973) cuando uno “las revuelve en su memoria” (v. 2975). Segismundo retoma las imágenes de las “cenizas” y el “viento” del soliloquio de la segunda

jornada para expresar también aquí la condición efímera y voluble de los bienes mundanos:

...si sé
que es el gusto llama hermosa
que le convierte en cenizas
cualquiera viento que sopla (vv. 2978-2981).

Pero esta vez su reflexión halla un fundamento sólido sobre el que asentar su razonamiento: “¿quién por vanagloria humana / pierde una divina gloria?” (vv. 2970-2971). La mención explícita a la trascendencia supone la definitiva aceptación de la vida moral⁴³⁶ por parte del príncipe, cuyo lema a lo largo de esta tercera jornada, “obrar bien es lo que importa”, encuentra al fin un criterio permanente⁴³⁷ que lo sostiene:

acudamos a lo eterno,
que es la fama vividora
donde ni duermen las dichas,
ni las grandezas reposan (vv. 2982-2985).

Los ecos manriqueños⁴³⁸ de estos versos indican que Segismundo ha descubierto al fin el significado último del sueño de la vida y el despertar a la eternidad. A partir de este momento no vacilará más y en sus actos demostrará haber asimilado la ética cristiana que manifiesta en su nuevo lema⁴³⁹. Su actuación ante Rosaura responde a la aplicación de este principio, que hace explícito con su habitual lenguaje aseverativo: “Rosaura está sin honor: / más a un príncipe le toca / el dar honor que quitarle” (vv. 2986-2988). A este sacrificio⁴⁴⁰, que anticipa la renuncia definitiva al término de la obra, se suma la prudencia, que anticipa sus decisiones al final de la

⁴³⁶ Lo que WARDROPPER llama “the heroic view of life”, que consiste en “obedience to eternal moral laws outside the self” (WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 242).

⁴³⁷ CILVETI señala que la permanencia de las buenas obras en la “fama vividora” de “lo eterno” distingue el “gusto” de la verdadera realidad e induce a Segismundo a aceptar el bien moral (Cf. CILVETI, A., *op. cit.*, pp. 117-118). También CASALDUERO afirma: “De lo incierto de los sentidos por el puente de la fe pasa a una realidad estable, permanente” (CASALDUERO, J., *op. cit.*, p. 180).

⁴³⁸ “[Jorge Manrique] en sus *Coplas a la muerte del padre* conecta dos de los temas centrales de la pieza calderoniana, el de la vida que «se va... apriesa como sueño», y el de la fama que hace duraderas las acciones del hombre en esta tierra” (ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 47).

⁴³⁹ “De ahora en adelante va a realizar el ideal del príncipe cristiano. El *acudamos a lo eterno* va a ser su lema” (WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 317).

⁴⁴⁰ *Ibid.*

jornada, demostrada aquí al concluir su aparte: “Huyamos de la ocasión, / que es muy fuerte” (vv. 2992-2993)⁴⁴¹.

La conversión de Segismundo queda así consumada con este largo aparte, que culmina la serie de monólogos interiores que a lo largo de la obra evidencian la evolución del protagonista. Tras esta victoria íntima sobre sí mismo, su “condición tan mudada” (v. 3303) se pone de manifiesto de forma pública: a partir de este momento Segismundo no intervendrá más con apartes ni soliloquios, sino que concluirá la obra con un parlamento ante la Corte. En la construcción casi simétrica respecto a la jornada anterior, a los encuentros con Clotaldo y Rosaura debe seguir el encuentro con el rey; ante él pronuncia un discurso explícitamente paralelo al del propio Basilio en el primer acto: con un apóstrofe a la “corte ilustre de Polonia” empieza cada uno su parlamento. La confrontación entre ambas alocuciones, en las que es afirmada con igual fuerza la certeza del horóscopo que “nunca miente, nunca engaña” (v. 3169), destaca públicamente a Segismundo como vencedor del hado. A aquel “determiné de encerrar / la fiera que había nacido, / por ver si el sabio tenía / en las estrellas dominio” (vv. 734-737), el príncipe responde con la lección que la experiencia y la reflexión le han enseñado:

la fortuna no se vence
con injusticia y venganza,
porque antes se incita más.
Y así, quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser
con prudencia y con templanza (vv. 3214-3219).

El perdón y la humillación ante su padre se condensan significativamente en el verso que alude a la profecía: “rendido estoy a tus plantas” (v. 3247). De modo que es a través del lenguaje poético y sus particularidades estilísticas como se expresa el itinerario de conversión de Segismundo, así como el de otros personajes, especialmente Basilio y Clarín. La transformación de estos últimos, en la que con gran efecto dramático “Basilio se aprovecha de una lección que Clarín recibe demasiado tarde”⁴⁴², puede ser considerada como un elemento de la trama especialmente dirigido a la producción del *espectáculo* que se examinará a continuación. La desesperación del monarca – “yo mismo, yo mi patria he destruido”

⁴⁴¹ ANTONUCCI señala el “paralelismo antitético: «Huyamos de la ocasión», dice el protagonista en el v.2992, mientras antes había dicho «Gocemos, pues, la ocasión» (v. 2960)” (ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 46).

⁴⁴² WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 322. También en ARA, *op. cit.*, pp. 105-106.

(v. 2459) – y la muerte violenta del bufón son momentos de intenso dramatismo que contribuyen al efecto catártico de la obra, provocado principalmente por la actuación del protagonista.

Así pues, la configuración de la trama puede ser examinada dentro del ámbito de *mimesis II* a través de la *belleza* del lenguaje poético que plasma la evolución de los personajes. El “vendaval de imágenes barrocas”⁴⁴³ despliega ante el lector o el oyente, además de una grandiosa escenografía⁴⁴⁴ exterior, el panorama interior de Segismundo y quienes lo rodean. La relación entre ellos, ya apuntada en este apartado al analizar los monólogos del protagonista, destaca en su potencialidad espectacular al examinar la estructura de la obra.

1.2.3. La integración de los elementos de la trama en *mimesis II*: el *espectáculo*

Retomando la explicación de Ricoeur acerca de *mimesis II* según la cual “la trama *integra* juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.”⁴⁴⁵, cabe analizar ahora la interacción de los personajes entre sí y respecto a Segismundo como claves de la dimensión catártica de *La vida es sueño*. Esto implica dos afirmaciones: por una parte, la integración de la doble trama, lo cual constituye una opinión ya consolidada entre la crítica⁴⁴⁶; por otra parte, la hipótesis de que el desarrollo argumental conmueve al espectador mediante las dramáticas secuencias de encierro y liberación del protagonista.

Ambos aspectos pueden sintetizarse a su vez en la cuestión de la libertad, esto es, en el paso del libertinaje a la virtud⁴⁴⁷ por parte del protagonista. Por un lado, este cambio se manifiesta especialmente en relación a Rosaura, en cuya persona se unen las dos tramas⁴⁴⁸. Por otro lado, los sucesivos encierros y liberaciones

⁴⁴³ VALBUENA PRAT, A. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁴⁴ “La clave lírico-retórica del texto encierra asimismo la función, que ella misma desempeña de una espectacular escenografía, de la sustancia visiva del escenario” (RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, p. 63).

⁴⁴⁵ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 132.

⁴⁴⁶ WILSON afirma que “la acción secundaria se justifica artísticamente por ser el reflejo y al mismo tiempo por su contraste con la principal” (WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 327). También SLOMAN sentencia: “plot and subplot are perfectly blended” (SLOMAN, A., *op. cit.*, p. 299). ARA recoge las opiniones críticas en favor de la unidad del drama que superan las tesis contrarias de Menéndez Pelayo y Arturo Farinelli (ARA, J., *op. cit.*, pp. 95-96).

⁴⁴⁷ WILSON lo sintetiza de la siguiente forma: “Segismundo es víctima de las pasiones, hasta que se ve obligado a dominarlas [...]. Entonces trata de regirse por normas morales, al principio por interés, luego por motivos infinitamente más elevados” (WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 327).

⁴⁴⁸ “La acción principal y la secundaria [...] están unidas por el papel que Rosaura tiene en la conversión de Segismundo” (WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 328). SLOMAN precisa aún más este

evidentemente condicionan y son determinados por la actuación de Segismundo. Puesto que la libertad es uno de los motivos centrales de la obra, cabe analizar también su faceta espectacular a través del desarrollo de la trama, concretado en los dos elementos mencionados.

Para ello, se tomarán como herramienta de análisis las dos clases de acción que la *Poética* de Aristóteles indica como propias de la tragedia, y que según nuestra hipótesis constituyen por tanto los componentes del *espectáculo* que produce la *catarsis*. En efecto, se puede observar que cada uno de los aspectos anteriores se corresponde con uno de estos elementos dramáticos: la *agnición* en el primer caso, puesto que la doble intriga se articula en torno a las identidades ocultas y las revelaciones de los distintos personajes; la *peripecia* en el segundo caso, pues Segismundo sufre los cambios de fortuna a lo largo de la obra. Además, los otros personajes padecen también situaciones trágicas, derivadas generalmente del reconocimiento⁴⁴⁹, que acentúan el dramatismo y su efecto catártico en *La vida es sueño*.

Agnición

Se podría considerar que uno de los motivos comunes a la trama principal y a la secundaria es el reconocimiento, ligado particularmente al tema del honor⁴⁵⁰. Esto es especialmente evidente en la intriga amorosa, donde el descubrimiento de las identidades de Rosaura, Clotaldo y Astolfo se articula en torno al eje de la honra. En un desarrollo perfectamente trabado con la acción principal, los reconocimientos se suceden en un orden que asegura su impacto dramático, además de revelar la condición de los personajes a través de sus reacciones.

aspecto: "Rosaura not only makes possible the conversion of Segismundo, but she provides the supreme proof of his conversion; Segismundo, in turn, is responsible for the clearing of Rosaura's honour" (SLOMAN, A., *op. cit.*, p. 299). WHITBY demuestra que "it is precisely Rosaura's role which explains the apparent rapidity of Segismundo's transformation" (WHITBY, W., *op. cit.*, p. 16). Véase respecto a la complementariedad del personaje de Rosaura: GENDREAU MASSALOUX, M., "Rosaura en *La vida es sueño*: significado de una dualidad". *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1983, II, pp. 1039-48.

⁴⁴⁹ En este sentido cumplen, por tanto, el consejo de la *Poética*: "La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia" (ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a33).

⁴⁵⁰ WARDROPPER alude a la función del honor en el desarrollo temático de la obra: "Honor is chosen to illustrate the moral life because the persistence of honor after the soul leaves the body is a matter of everyday experience: through the honor principle – considered to be a secular reflection of the divine law – man can understand symbolically, even if imperfectly, eternal life, since the honor of the father is transmitted to the son and to succeeding generations; like eternal life itself, it survives the fragile, corruptible body" (WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 242).

En la primera jornada tiene lugar el descubrimiento por parte de Clotaldo de la identidad de su hija: se trata de un reconocimiento gradual dividido en dos episodios, que se produce a partir de una señal⁴⁵¹ y de las enigmáticas palabras de Rosaura. El instante de la *agnición* sume al personaje en una confusión agravada por el dilema al que se enfrenta: “De una parte el amor propio, / y la lealtad de otra parte” (vv. 433-434). La angustiada situación de Clotaldo, expresada en el largo aparte retrospectivo⁴⁵², desvela la característica principal de su carácter – la lealtad absoluta del vasallo⁴⁵³ –, cuyas consecuencias en la trama pueden intuirse ya desde este momento:

¿La lealtad al Rey no es antes
que la vida y que el honor? (vv. 436-437)

La inquebrantable fidelidad del anciano consejero destaca de forma aún más dramática cuando, tras el alivio de ver salvada la vida de Rosaura, descubre que “mi honor es el agraviado / poderoso el enemigo, / yo vasallo, ella mujer” (vv. 978-980). Las circunstancias que rodean al encuentro de Clotaldo con su hija, en el que se unen la historia pasada y el conflicto presente⁴⁵⁴, crean una “tensión dinámica interna”⁴⁵⁵ manifestada en la voz trágica del anciano al final de la primera jornada:

cuando en tan confuso abismo
es todo el cielo un presagio,
y es todo el mundo un prodigio (vv. 983-985).

En contraste con la confusión de Clotaldo, que sin embargo permanecerá firme en su lealtad incluso por encima del honor de su hija, la reacción de Astolfo ante el reconocimiento de Rosaura revela la ambición y el orgullo que definen su personalidad⁴⁵⁶. Esta conducta se anticipa en el aparte que precede al momento de la *agnición*, cuando el galán justifica su deslealtad: “Perdona, Rosaura hermosa, /

⁴⁵¹ El reconocimiento “que se produce por señales” (*Poética*, 1454b20) es el menos artístico según Aristóteles.

⁴⁵² “Hay una retrospectiva evocativa de un pasado que afecta tanto a Rosaura como a Clotaldo [...] Calderón, que desde el comienzo quiere crear un ambiente sombrío y trágico, empieza por levantar el velo del pasado y proyectarlo violentamente sobre el presente” (RULL, E. “Tiempo y sentido en la composición de «La vida es sueño»”. *Homenaje al profesor Francisco Ynduráin, Príncipe de Viana*, Anejo 18 (2000), p. 345).

⁴⁵³ Cf. WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 325; CILVETI, A., *op. cit.*, p. 134. Cabe recordar que en su lealtad a Astolfo queda obligado doblemente después de que éste le salva la vida.

⁴⁵⁴ “Hay dos historias (y dos tiempos): la que transcurre en el escenario ante el espectador y otra anterior que sabemos amenazante y que puede determinar el curso de este presente” (RULL, E., *op. cit.*, p. 345).

⁴⁵⁵ RULL, E., *op. cit.*, p. 348.

⁴⁵⁶ CILVETI señala como rasgos del carácter de Astolfo “la irresponsabilidad de un Don Juan” y “la ambición política” (CILVETI, A., *op. cit.*, p. 140). También en WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 324.

este agravio, porque ausentes, / no se guardan más fe que ésta / los hombres y las mujeres” (vv. 1774-1777). La ligereza con que se excusa ante sí mismo marca también el diálogo con Rosaura-Astrea, quien impide que el reconocimiento se consume al constatar la infidelidad de su amante, dispuesto a “llevar al fin el engaño” (v. 1924) por salvar su interés. El desencuentro entre ambos resalta aún más el carácter voluble de Astolfo frente a la firmeza de Rosaura:

ASTOLFO.- Ya basta, Rosaura mía.

ROSAURA.- ¿Yo tuya, villano? Mientes (vv. 1954-1955).

Pero como en el caso de Clotaldo, la *agnición* no desvela únicamente los rasgos dramáticos del personaje sino que funciona como motor de la acción preparando el desenlace. En esta serie de reconocimientos se refleja la “gravitación esencial del pasado sobre [el presente], e igualmente sobre el futuro”⁴⁵⁷, que culmina al término de la obra con la revelación pública de la identidad de los tres personajes. También este descubrimiento final pone en evidencia el sentido de la honra de cada uno: las “ideas de honor de sangre y razón de estado” que dictan el razonamiento de Astolfo – “Aunque es verdad que la debo / obligaciones, repara / que ella no sabe quién es; / y es bajeza y es infamia / casarme yo con mujer...” (vv. 3262-3266) –, frente a la sólida jerarquía de los principios de Clotaldo⁴⁵⁸, que no descubre su secreto mientras es incompatible con su lealtad: “Que yo hasta verla / casada, noble y honrada, / no la quise descubrir” (vv. 3272-3274).

Así pues, la *agnición* ligada a la restauración del honor constituye el elemento dramático que conduce y concluye la intriga secundaria. De igual modo se puede observar en la acción principal, donde la transformación de Segismundo viene marcada por dos reconocimientos: el de la identidad de Rosaura en su tercer encuentro y el descubrimiento de la propia identidad en presencia de su padre⁴⁵⁹. Esta última situación tiene lugar en dos momentos distintos, de intenso dramatismo, que reflejan la evolución del protagonista en su dimensión más espectacular y pública frente a la conversión íntima expresada en sus apartes.

⁴⁵⁷ RULL, E., *op. cit.*, p. 350.

⁴⁵⁸ WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 325-326.

⁴⁵⁹ Si bien es cierto que, tal como recuerda ANTONUCCI, Segismundo sabe “ya, desde el comienzo mismo de su experiencia palaciega, que el rey Basilio es su padre” (ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 34), nos referimos aquí a la *agnición* en cuanto reconocimiento, por parte del padre, de Segismundo como su hijo y príncipe heredero.

Se trata, en primer lugar, del conflictivo encuentro entre padre e hijo en la Corte, cuando Segismundo responde a la acusación del rey – “Bárbaro eres y atrevido; / cumplió su palabra el cielo” (vv. 1520-1521) – proclamando orgullosamente:

sé quién soy, y no podrás,
aunque suspires y sientas,
quitarme el haber nacido
desta corona heredero (vv. 1538-1541).

A esta escena se contraponen claramente el segundo encuentro entre Basilio y Segismundo, cuando el gesto de sumisión del protagonista – “Señor, levanta, / dame tu mano; [...] / humilde aguarda / mi cuello a que tú te vengues” (vv. 3241-3246) – merece la consideración del padre, que lo reconoce al fin como hijo y como príncipe:

Hijo, que tan noble acción
otra vez en mis entrañas
te engendra, príncipe eres.
A ti el laurel y la palma
se te deben. Tú venciste;
corónente tus hazañas (vv. 3248-3253).

De modo que también en la intriga principal el reconocimiento que implica a los tres personajes – Rosaura frente a Segismundo y éste frente a Basilio – concluye la trama en torno al cumplimiento del hado restituyendo al protagonista la “libertad, vida y honor” (v. 1516) que gana con sus actos⁴⁶⁰. Así como la cuestión del honor es el eje de la acción secundaria, esta misma cuestión aparece también en la acción principal como sinónimo de la dignidad que Segismundo arrebató primero y restaura después a los demás personajes⁴⁶¹, y que él mismo pierde y reconquista con su actuación “plenamente digna de un príncipe”⁴⁶².

Sólo uno de los personajes escapa a este esquema: se trata de Clarín, personaje sin honor, que cumple un “doble papel de gracioso y de prototipo de la imprudencia”⁴⁶³.

⁴⁶⁰ La *agnición* cumple, por tanto, una función distinta respecto a la definida en la *Poética*: “la gran diferencia de la pieza de Calderón [respecto a la tragedia clásica] [...] consiste en hacer que el final feliz no proceda de una casualidad afortunada, como siempre lo es el reconocimiento, sino que sea el fruto exclusivo de un acto de voluntad del protagonista, de una libre decisión que vence sobre los decretos del hado” (ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 24).

⁴⁶¹ “El Segismundo de la segunda jornada quita honor a sus vasallos, en todas sus acciones y gestos [...] El Segismundo de la tercera jornada, en cambio, repara una a una las afrentas perpetradas durante su breve experiencia palaciega, dando honor donde antes lo había quitado o puesto en peligro” (ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 25).

⁴⁶² ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 25.

⁴⁶³ WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 320.

En él confluye el juego de identidades que complica la doble trama, pues conoce los secretos y pretende utilizarlos en su provecho, incluso al punto de suplantar a Segismundo ante los soldados al inicio de la tercera jornada. De hecho, ha acompañado al protagonista como testigo de sus *peripecias* a lo largo de cada encierro y liberación, y cuando se separa de él huyendo de la batalla parece usurpar también el papel de héroe trágico⁴⁶⁴ con su muerte. Es en este instante cuando se produce el verdadero reconocimiento de Clarín, que de bufón se convierte en personaje trágico cuando le es revelada la verdad:

que no hay seguro camino
a la fuerza del destino
y a la inclemencia del hado.
Y así, aunque a libraros vais
de la muerte con huir,
mirad que vais a morir,
si está de Dios que muráis (vv. 3089-3095).

Sus últimas palabras son como una lección póstuma de la que Basilio se hace eco, y que enseña al rey “que son diligencias vanas / del hombre cuantas dispone / contra mayor fuerza y causa” (vv. 3105-3107)⁴⁶⁵. La función dramática de “este cadáver que habla / por la boca de una herida” (vv. 3101-3102) resulta esencial en la construcción del *espectáculo*: su muerte es una de las escenas “más intensas del drama y de las que más certeramente apuntan al desenlace”⁴⁶⁶, puesto que su enseñanza final anticipa en parte la advertencia de Segismundo de que “la ocasión [...] no hay camino de estorbarla” (vv. 3226-3227).

Esta “ocasión”, que tantas veces aparece a lo largo de la obra, se puede analizar dentro de la configuración de *mimesis II* como equivalente a las *peripecias* que componen la trama. En efecto, cada reconocimiento tiene lugar en una ocasión que significa para los personajes cierto cambio interior y tiene consecuencias en el desarrollo dramático. Aunque es cierto que no se pueden considerar todos los acontecimientos trágicos de la obra como *peripecias* en el sentido estricto de la

⁴⁶⁴ “Clarín, as servant of Rosaura, belongs, strictly speaking, to the secondary action; but his role of *gracioso* has here given way to a tragic role of particular relevance to the main theme” (SLOMAN, A., *op. cit.*, p. 298).

⁴⁶⁵ Clotaldo corregirá después esta inferencia de Basilio, que “no es cristiana determinación” (vv. 3111-3112), tal como señala SLOMAN, A., *op. cit.*, p. 298.

⁴⁶⁶ WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 320.

*Poética*⁴⁶⁷, sí se puede tomar de la definición aristotélica la función dramática que les atribuye.

Peripecias

Partiendo de las diversas referencias a la “ocasión” que aparecen a lo largo de las tres jornadas, se pueden examinar los incidentes que afectan a Segismundo y Rosaura. Es a ellos en cuanto protagonistas de la doble trama a quienes hacen alusión los diferentes contextos en que aparece la palabra, aun cuando sus *peripecias* se relacionan estrechamente con los otros personajes; en particular, con Basilio y Clotaldo, si se contempla la obra desde “un encuadre iterativo en el que el problema de Rosaura tiene su eco y reflejo en el de Clotaldo, y el de Segismundo se halla ligado al de su padre”⁴⁶⁸.

Precisamente en boca del rey aparece el término “ocasión” por primera vez, cuando éste se dirige a la Corte y pide “en la ocasión / silencio, que admiración / ha de pedirle el suceso” (vv. 597-599). Se trata de una “ocasión” fundamental en la trama, pues Basilio se dispone a revelar ante la Corte la existencia de Segismundo y la prueba⁴⁶⁹ a la que va a ser sometido. Los versos que siguen anticipan la *peripecia* del protagonista, su paso del encierro injusto a una liberación condicionada. A esta experiencia palaciega aludirá también el mismo Basilio cuando acuse al príncipe de que “la primera acción / que has hecho en esta ocasión / un grave homicidio sea” (vv. 1453-1455). Resulta evidente, por tanto, que la “ocasión” que se concede al protagonista en la segunda jornada no deja de estar determinada por el apriorismo⁴⁷⁰ del monarca.

En cambio, la segunda “ocasión” o liberación de Segismundo, por completo ajena a la voluntad del rey, aparece sólo en las palabras del príncipe. En primer lugar, cuando proclama: “¡oh, cuánto se alegrara [Roma], / viendo lograr una ocasión tan rara / de tener una fiera / que sus grandes ejércitos rigiera...!” (vv. 2658-2661).

⁴⁶⁷ ANTONUCCI recuerda que “en *La vida es sueño* mil versos separan la anagnórisis de la primera peripecia, que según indica Ruiz Ramón coincide con la irrupción de los soldados rebeldes que liberan a Segismundo de la torre. Por el contrario, en la tragedia clásica anagnórisis y peripecia colaboran en el desenlace” (ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 34).

⁴⁶⁸ ARA, J., *op. cit.*, p. 102.

⁴⁶⁹ Sobre la importancia de este momento RULL afirma: “el sentido dramático y teatral de *La vida es sueño* se fundamenta en una «prueba»” (RULL, E., *op. cit.*, p. 343), y más adelante aclara el significado de esta prueba: “de iniciación a la vida auténtica [...], paso de la inconsciencia a la reflexión, de la arbitrariedad a la prudencia [...], puerta abierta a la verdadera libertad” (RULL, E., *op. cit.*, p. 347).

⁴⁷⁰ Cf. CILVETI, A., *op. cit.*, p. 127.

Aparece en este momento embriagado del nuevo poder que le ha sido ofrecido, y esta “ocasión” tiene aquí un significado parecido al que tendrá más adelante en la exclamación “Gocemos, pues, la ocasión” (v. 2960). En ambos casos, Segismundo se refiere a la oportunidad de “aprovechar / este rato que nos toca” (vv. 2954-2955), el *carpe diem* propiciado por el sueño.

Sin embargo, esta misma “ocasión” es reconocida inmediatamente por el protagonista como el peligro engañoso que conlleva el sueño, del que se aparta al exclamar: “Huyamos de la ocasión” (v. 2992). Si bien con esto responde a la tentación frente a Rosaura, este sentido negativo aparece también en el discurso ante su padre; cuando llega se presenta ante él a la cabeza del ejército vencedor le muestra con sus palabras y sus hechos la peligrosa “ocasión” que las decisiones de Basilio han provocado:

No, antes de venir el daño,
se reserva ni se guarda
quien le previene; que aunque
puede humilde, cosa es clara,
reservarse dél, no es
sino después que se halla
en la ocasión, porque aquésta
no hay camino de estorbarla (vv. 3220-3227).

Se puede decir que en estos versos se condensa en cierto modo el significado de las *peripecias* del drama cristiano frente a la tragedia clásica⁴⁷¹: pese a que “el hado [...] sabe / todos los caminos”, (vv. 3312-3113) según demuestra la muerte de Clarín, hay que recordar también que “el prudente varón / vitoria del hado alcanza” (vv. 3118-3119). Esto es, el verdadero triunfo se obtiene “después que se halla / en la ocasión” (vv. 3225-3226), en el responsable ejercicio de la libertad ante lo que la Providencia dispone⁴⁷². La actuación de Segismundo así lo demuestra, pues aunque sus *peripecias*, marcadas por el destino, lo van llevando por continuos cambios de fortuna, ésta es finalmente vencida “con prudencia y con templanza” (v. 3219).

⁴⁷¹ A propósito de esta distinción, LESKY se pregunta “si es posible lo trágico dentro de la idea cristiana del mundo”, y responde que “en ninguna circunstancia puede compaginarse un concepto absolutamente trágico del mundo con la idea cristiana de éste [...] En cambio, la posibilidad de la situación trágica dentro del mundo cristiano se da como en cualquier otro mundo [...] Aquello que es sufrido hasta la destrucción física puede encontrar en un nivel trascendente su sentido, y con ello su solución” (LESKY, A., *op. cit.*, pp. 55-56).

⁴⁷² VALBUENA PRAT lo sintetiza al afirmar que “todo el acto III deja bien claro el sentido de la providencia, y de la responsabilidad moral” (VALBUENA PRAT, A. *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 135).

Lo que el protagonista descubre al final de la obra es una verdad que, según Edward Wilson, ya Rosaura y Clotaldo conocen desde el principio: “sólo la virtud puede ayudarnos a superar las dificultades que nos rodean”⁴⁷³. El sentido del honor de ambos personajes determina su reacción ante la “ocasión” que constituye la *peripecia* principal de la acción secundaria: la recuperación de la honra de Rosaura⁴⁷⁴. Así, aunque angustiada ante el inminente encuentro con Astolfo se dice a sí misma que

por más que lo prevenga,
que lo estudie y que lo piense,
en llegando la ocasión
ha de hacer lo que quisiere
el dolor (vv. 1870-1874),

no obstante es capaz de actuar de forma “tan atenta y tan prudente” (v. 1817) que logra salir airoso de esta “ocasión tan fuerte” (v. 1819). Su elevado sentimiento del honor parece inspirarle astucia en esta situación, así como después le infundirá arrojo frente a la negativa de Clotaldo⁴⁷⁵, e incluso temeridad poniéndose a merced de Segismundo. De modo que cuando sus caminos se cruzan, la actitud de Rosaura – para quien “the moral reality of life and death transcends purely physical life and death”⁴⁷⁶ – también se convertirá en inspiración⁴⁷⁷ para el príncipe a la hora de enfrentarse a la *peripecia* que los une en su tercer encuentro.

Este momento decisivo, cuando la *agnición* conduce a una situación que cambiará el curso de la trama, se da precisamente en un contexto en el que destaca de forma especial el tercer elemento de la intriga trágica según la *Poética* de Aristóteles: lo *patético*. El diálogo se produce entre los ecos de la guerra civil, que Estrella describe⁴⁷⁸ con gran intensidad al advertir a Basilio que “verás tu reino en ondas de escarlata / nadar” (vv. 2464-2465). Sin duda resulta ésta una “acción destructora o dolorosa”⁴⁷⁹, y constituye el clímax del conflicto que hasta entonces estaba

⁴⁷³ WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 326.

⁴⁷⁴ Así lo demuestran los versos en que Clarín recuerda a Clotaldo que “*ella se está esperando / que ocasión y tiempo venga / en que vuelvas por su honor*” (vv. 1196-1197).

⁴⁷⁵ En el rápido diálogo entre padre e hija (vv. 2631-2653), Rosaura llega a exclamar: “*Todo mi honor lo atropella*” (v. 2637).

⁴⁷⁶ WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 242.

⁴⁷⁷ Cf. *Ibid.*, p. 242.

⁴⁷⁸ Cf. ANTONUCCI, F. *op. cit.*, p. 35. ALCALÁ-ZAMORA destaca cómo el amargo parlamento de Estrella, figura nacional, contrasta con la general indiferencia de los personajes extranjeros – Rosaura, Clarín y Astolfo – ante el “estrageo y locura inherentes a la guerra civil” (ALCALÁ-ZAMORA, J. “Despotismo, libertad política y rebelión popular”, en *Cuadernos de Investigación Histórica*, 2, 1978, pp. 102-103).

⁴⁷⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452b11.

constreñido en la torre⁴⁸⁰. Dicho de otro modo, el sufrimiento interior del protagonista en la primera jornada, que en el segundo acto eclosiona en la Corte, en esta última jornada se convierte en abierta conflagración exterior.

Así pues, el lance patético conforma la representación más externa del conflicto entre los personajes, especialmente a través de gestos de intenso dramatismo tales como el homicidio del criado, los forcejeos y amenazas físicas de Segismundo y la muerte de Clarín⁴⁸¹. Pero además de estas manifestaciones violentas, también tienen un gran efecto trágico los diversos momentos en que Clotaldo, Basilio y Segismundo se arrodillan como señal de sumisión⁴⁸².

Todos estos gestos, expresión del *pathos* que acentúa el dramatismo del argumento, acompañan a los *reconocimientos* y *peripecias* en la construcción del *espectáculo*, puesto que de su desarrollo verosímil en la obra resulta la *catarsis*. Por tanto, la configuración de la trama, analizada en el ámbito de *mimesis II* a través de la *belleza* de la composición poética y del *espectáculo* producido por los elementos trágicos, produce el efecto catártico, que se examinará dentro del ámbito de *mimesis III*.

1.3. *Mimesis III*

1.3.1. La *catarsis* “por elevación”

El concepto aristotélico de *catarsis* sirve a Ricoeur para postular que “el recorrido de la *mimesis* tiene su cumplimiento, sin duda, en el oyente o en el lector”⁴⁸³. Aunque en su hipótesis de *mimesis III* abarca, más allá de la *Poética*, todas las etapas de “la interacción de texto y receptor”⁴⁸⁴, se puede considerar que en el caso de *La vida es sueño* tal interacción se sintetiza en la *catarsis*. Esta afirmación se justifica en la obra en tres niveles de concreción: en cuanto comedia barroca, se puede considerar que vehicula cierto mensaje ideológico, según la tendencia propia de la Comedia

⁴⁸⁰ En la torre “los desmanes del heredero de la Corona crecieron a la sombra de la arbitrariedad paterna [...] [Calderón] centra en la *torre* un vastísimo repertorio de temas y preguntas de índole ora teologal o filosófica, ora psíquica o política” (ALCALÁ-ZAMORA, J., *op. cit.*, pp. 69-70).

⁴⁸¹ ANTONUCCI recoge las interpretaciones de la crítica acerca de la muerte del antihéroe Clarín y la polémica en torno a su efecto catártico, e incide en que “donde hay que buscar el resorte que produce *pathos*, y por lo tanto *catarsis*, no es en la muerte del gracioso, sino en los sufrimientos de los personajes principales” (ANTONUCCI, F. *op. cit.*, pp. 35-36).

⁴⁸² ARA destaca la reiteración de este gesto de arrodillarse por parte de los tres personajes en distintos contextos (ARA, J., *op. cit.*, p. 101-102).

⁴⁸³ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 140.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 148.

Nueva⁴⁸⁵, por lo que el efecto catártico resulta especialmente útil para el propósito pedagógico. En cuanto drama calderoniano, representa la culminación del paso de lo nacional a lo nocional⁴⁸⁶ dentro de la dramaturgia de la época, por lo que la *catarsis* es esencial para encarnar la abstracción conceptual que distingue la obra de Calderón. Finalmente, dentro de la producción del dramaturgo, *La vida es sueño* se acerca especialmente a “una concepción «aristotélica» de la tragedia (donde lo que importa es sustancialmente el efecto que la acción labra en el público y la catarsis de las pasiones)”⁴⁸⁷.

Así pues, el análisis de *mimesis III* aplicado a esta obra se centrará en el efecto catártico que nace de la construcción de la trama. Se busca de este modo limitar la multiplicidad de lecturas que suscita *La vida es sueño*⁴⁸⁸, no con el fin de ofrecer una nueva interpretación o adherirse a una lección concreta, sino para ofrecer una herramienta metodológica en el último estadio del análisis literario. Dentro del ámbito de *mimesis III*, se examina el efecto propio de la tragedia como nexo entre la intencionalidad del autor y la recepción del público. En otras palabras, tal análisis pretende delimitar los temas principales de la obra, teniendo en cuenta la distinción de Alexander Parker entre acción (“lo que los incidentes del argumento son en sí mismos”) y tema (“lo que ellos significan”), que da lugar en el drama español a “un tema que puede ser sacado de la acción particular y universalizado en forma de una apreciación importante sobre algún aspecto de la vida humana”⁴⁸⁹.

La relación entre el tema y la *catarsis* plantea precisamente el recorrido metodológico a seguir: en primer lugar, cabe subrayar la dimensión moral, inherente al efecto catártico, de los temas que aparecen en *La vida es sueño*: la libertad frente al destino, el significado de la vida como sueño, el ejercicio del poder, el honor... todos ellos ligados al contexto del autor⁴⁹⁰; en segundo lugar, hay que determinar la

⁴⁸⁵ “El teatro español sobre todo después de la revolución lopesca aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva” (MARAVALL, J.A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, Col. “Hora H”, 1972, p. 21-22).

⁴⁸⁶ En la conocida frase de J. BERGAMÍN: “El teatro nacional de Lope se hace nocional en Calderón”, citada por VALBUENA PRAT, A., *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁸⁷ ANTONUCCI, F. “Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*. 42-1 (2012), p. 161.

⁴⁸⁸ CILVETI recoge las diversas interpretaciones críticas clasificándolas en «Interpretación moral», «Interpretación política», «Interpretación filosófica» (CILVETI, A., *op. cit.*, pp. 36-71).

⁴⁸⁹ PARKER, A. A. “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”, en DURÁN, M. y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976, p. 333.

⁴⁹⁰ RODRÍGUEZ CUADROS recuerda que esta obra ofrece una interpretación universal “ciertamente condicionada por una ascesis barroca y cristiana – católica dirán muchos” (RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, p. 28).

jerarquía de estos temas en orden a la producción de la *catarsis*, mediante un examen atento a la estructura de la obra. Este doble planteamiento remite a los análisis de *mimesis I* y *mimesis II*, respectivamente: se trata, por tanto, de incidir en aquellos aspectos que prefiguran y configuran el fin propio de la tragedia, entendida “como ejemplo moral y la justicia poética como reflejo de un gran orden divino”⁴⁹¹.

Respecto al fundamento moral de la *catarsis*, es necesario matizar aquí la diferencia frente a la *Poética* en el desenlace: el que Fausta Antonucci llama “final feliz de tragedia”⁴⁹² señala más bien a una *catarsis* “por elevación”⁴⁹³ que exalta la virtud. En efecto, el reparto de recompensas al término de la obra y la solución satisfactoria de la doble trama con las “bodas cruzadas”⁴⁹⁴ apuntan al principio de justicia poética típico del drama barroco español⁴⁹⁵. Este principio literario presenta una doble perspectiva, tal como advierte Parker: el virtuoso debe ser premiado y el malvado debe recibir un castigo⁴⁹⁶. En este sentido, también la tan polémica condena al soldado rebelde⁴⁹⁷ pone de manifiesto la regeneración del protagonista, que restaura de este modo el orden establecido⁴⁹⁸. Este último juicio se suma a las decisiones finales del príncipe, entre las que destaca la renuncia a Rosaura, que convierten el desenlace de *La vida es sueño* en el triunfo de la virtud.

Éste es, por tanto, el motor de la *catarsis* en la pieza calderoniana: la virtud recompensada que se hace digna de admiración. Esta visión desde el desenlace de la obra no contradice la concepción aristotélica en cuanto a los medios utilizados para lograr la purificación de las pasiones, el recurso a la piedad y el terror en la

⁴⁹¹ LESKY, A., *op. cit.*, p. 66.

⁴⁹² “Calderón conduce *La vida es sueño* hacia [...] un final feliz de tragedia, que inesperadamente sigue a muchas desgracias y dolores” (ANTONUCCI, F. “Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón”, *op. cit.*, p. 157).

⁴⁹³ KAZMIERCZAK postula, frente a “la *catarsis antimimética* planteada por Aristóteles [...], la purificación por elevación, es decir, frente a la acción virtuosa, heroica [...] lo propio es que pueda surgir en el espectador/lector un deseo de imitación” (KAZMIERCZAK, M. “Los conceptos de mimesis y *catarsis* en el análisis literario. El ejemplo de «Macbeth»”, *op. cit.*, p. 141).

⁴⁹⁴ “Bodas cruzadas, retorcimiento barroco en el desenlace”, apostilla VALBUENA PRAT, A., “El orden barroco en «La vida es sueño»”, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁹⁵ PARKER, A., *op. cit.*, p. 334.

⁴⁹⁶ “La justicia poética es un principio literario y no un hecho de la experiencia. En la vida real, los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero, en la literatura, durante el siglo XVII español se consideró decoroso que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio” (PARKER, A., *op. cit.*, p. 335).

⁴⁹⁷ ALCALÁ-ZAMORA considera que esta decisión de Segismundo es “expresiva del retroceso absolutista que se está produciendo en él, paralelo y simultáneo a la basilización del príncipe”, y su sentencia, “demostración elocuente del caos mental y declive ético que arruinan al personaje” (ALCALÁ-ZAMORA, J., *op. cit.*, pp. 110-112).

⁴⁹⁸ RULL enumera las diversas disposiciones de Segismundo al final de la obra – entre ellas “al soldado rebelde, que le ayudó a levantarse contra el rey legítimo, [le da] la torre por traidor, previendo futuros desórdenes” – para mostrar que “todo está trabado perfectamente en orden a dejar pocos cabos sueltos en lo que corresponde a la restauración del orden alterado, y mostrar así el cambio radical del príncipe, su auténtica regeneración” (RULL, E., *op. cit.*, p. 353).

acción dramática. Sí afecta, en cambio, a la consideración explícitamente moral⁴⁹⁹ – “obrar bien es lo que importa” (v. 2424) – y trascendente – “acudamos a lo eterno” (v. 2982) – de los temas implicados en la trama, pues es a través de las acciones virtuosas⁵⁰⁰ como Segismundo reconquista su “libertad, vida y honor” (v. 1516).

1.3.2. “Libertad, vida y honor”: desarrollo temático

Precisamente este sintagma permite sintetizar la temática de *La vida es sueño*, que se puede concretar en estos tres motivos: el *libre albedrío* que vence al hado, el significado de la *vida* interpretada como sueño y el *honor* como virtud y como garantía de la conversión del protagonista. Las tres líneas temáticas, entrelazadas en el argumento, se integran en la cuestión transversal que es la adquisición de la virtud por parte de Segismundo. El orden de aparición y la importancia de cada una pueden ser asimilados en el acto de lectura – utilizando el término de Ricoeur⁵⁰¹ –, que actualiza el efecto catártico.

Dentro de la estructura de la obra, la situación del protagonista en cada jornada alterna entre encierro y liberación, hasta el punto de crear una especie de circularidad, con el soldado rebelde encadenado al término de la comedia en la misma situación en que se encontraba Segismundo al inicio⁵⁰². El desenlace viene a completar así el planteamiento de “hechos y ecos, de lealtades y premios, de antecedentes y consecuentes que regulan internamente el tejido dramático de la obra”⁵⁰³. De modo que la pieza se abre y se cierra con la cuestión de la *libertad*⁵⁰⁴, que primero ansía por no haberla conocido, después “usa torcidamente”⁵⁰⁵ y finalmente utiliza para restaurar el honor de Rosaura. Las cadenas del horóscopo se

⁴⁹⁹ Cabe recordar que ARISTÓTELES insiste en que la caída trágica no debe ser causada por alguna falta moral, “por su bajeza y maldad, sino por algún yerro” (*Poética*, 1453a9).

⁵⁰⁰ Aurora EGIDO destaca el modo en que Segismundo “sabe superar virtuosamente las miserias personales y públicas” (EGIDO, A. “¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, infelice!” Apuntes sobre *La vida es sueño*”. *Bulletin of Spanish Studies*, XC (2013), 4-5 p. 545). Y más adelante insiste en que “el verdadero triunfo, consistente en ‘obrar bien’, es lo que lleva a alcanzar la auténtica dignidad del hombre, superando, gracias a ello, las miserias que le son propias por su condición natural” (*Ibid.*, p. 546)

⁵⁰¹ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 147.

⁵⁰² ARA recuerda que la obra termina “igual que había empezado, es decir, con un hombre condenado a vivir en la misma torre que durante años había servido de prisión al heredero de Polonia. [...] la razón presagiada por el horóscopo, tras la cual se apoyaba el rey Basilio para enviar a su hijo a la prisión, se invoca de nuevo, bajo otro disfraz...” (ARA, J., *op. cit.*, p. 96).

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁰⁴ ALCALÁ-ZAMORA sintetiza los estadios que atraviesa Segismundo – “la falta de la libertad, la mentira de la libertad otorgada, el desenfreno de la libertad y su pérdida” – hasta alcanzar “el pleno disfrute – más o menos condicionado, desde luego – de esa libertad, que maduró en el desengaño de su existencia cotidiana y que finalmente conquistará por la vía revolucionaria” (ALCALÁ-ZAMORA, J., *op. cit.*, p. 78)

⁵⁰⁵ WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 311.

convierten en metáfora visual de la esclavitud de las pasiones y la liberación a través del dominio de sí mismo.

Pero la metáfora interna que recorre la obra y conduce a Segismundo a la definitiva libertad es la de la *vida como sueño*. La distinción entre la vida física representada como sueño y la vida moral que lo trasciende⁵⁰⁶ marcan la evolución de la trama con distinto peso: hasta el final de la segunda jornada, es axioma sólo para Basilio y Clotaldo; a partir del soliloquio que cierra el segundo acto, Segismundo toma conciencia de ello progresivamente. Se podría hablar, por tanto, de una profundización gradual en el significado de esta reflexión, hasta el punto de que concluye la obra con la rúbrica del protagonista:

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño,
y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño (vv. 3305-3314).

Si el sueño es el factor esencial de la conversión de Segismundo en el plano intelectual, no cabe duda de que el *honor* de Rosaura representa a la vez el motor y la prueba de esta transformación⁵⁰⁷ en el plano dramático y moral. La honra es el nexo principal del paralelismo entre ambos personajes⁵⁰⁸: al principio de la obra se pone de manifiesto que el honor les ha sido arrebatado – Rosaura es una mujer deshonrada y Segismundo es un príncipe encarcelado injustamente –, y este infortunio los hermana desde la primera escena⁵⁰⁹. Además, la recuperación de su honor entrelaza sus destinos a partir de la decisión del rey Basilio, pues según recuerda Albert Sroman, “the failure of Segismundo [...], since it will confirm the marriage of Astolfo to Estrella, implies the failure of Rosaura”⁵¹⁰. Finalmente, el protagonista demuestra el comportamiento virtuoso propio del príncipe cristiano cuando antepone a su propia honra e inclinación el honor de Rosaura:

⁵⁰⁶ WARDROPPER considera que la concepción de la vida, que difiere en el plano antiheroico y en el plano heroico, es el tema fundamental de la obra (WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 241-244).

⁵⁰⁷ SLOMAN, A., *op. cit.*, p. 297.

⁵⁰⁸ WHITBY, W., *op. cit.*, pp. 17-18.

⁵⁰⁹ SLOMAN, A., *op. cit.*, p. 294.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 295.

Más a un príncipe le toca
el dar honor que quitarle.
¡Vive Dios!, que de su honra
he de ser conquistador
antes que de mi corona (vv. 2987-2991).

El desenlace al que apunta esta escena conjuga las tres líneas temáticas en el triunfo final de Segismundo, preparado a lo largo de la trama. En el desarrollo argumental, cada uno de estos tres aspectos tiene un peso y un tratamiento determinado que contribuyen a producir el efecto catártico. Así puede comprobarse partiendo de la clasificación de Valbuena Prat, para quien “la belleza del primer acto es esencialmente lírica, poética. [...] El acto segundo es, sobre todo, acción animada, dramatismo. [...] El acto tercero, a pesar de las escenas de guerra, es esencialmente el acto de la meditación”⁵¹¹. Lirismo, dinamismo y reflexión definen el ritmo de los diversos incidentes dramáticos, así como el tratamiento de los temas a ellos asociados.

En la primera jornada se expresan a través de una “brillante descarga de imágenes”⁵¹²: el anhelo de libertad plasmado en “el canto de tenor”⁵¹³ del monólogo inicial, el sinsentido de la vida del prisionero iluminado por un instante por la luz de Rosaura⁵¹⁴, y la pérdida del honor que los aúna en el infortunio. Libertad, vida y honor aparecen ya como objeto de las ansias del protagonista, condensadas en la exclamación inicial “¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, infelice!” (v.102)⁵¹⁵.

Al tono lírico de este primer acto sucede la “ráfaga de dinamismo rebelde”⁵¹⁶ de la segunda jornada, marcada por el escandaloso libertinaje de Segismundo, que se deshonra a sí mismo cuando pretende quitar el honor a Rosaura. Al término del segundo acto, la reflexión acerca de la vida como sueño se basa aún en las premisas falsas del que Cilveti llama “sueño dogmático”⁵¹⁷, inducido por Basilio y Clotaldo. En efecto, aunque el experimento o la prueba en la Corte ha terminado, “Segismundo habla entre sueños como si estuviera aún en el palacio, de modo que

⁵¹¹ VALBUENA PRAT, A., *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, op. cit., pp. 137-138.

⁵¹² *Ibid.*, p. 137.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 135.

⁵¹⁴ Cf. WHITBY, W., op. cit., p. 20.

⁵¹⁵ Cf. EGIDO, A., op. cit., p. 543.

⁵¹⁶ VALBUENA PRAT, A., *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, op. cit., p. 138.

⁵¹⁷ CILVETI, A., op. cit., p. 106.

el sueño es aquí la continuación de la realidad. En esto se basa Clotaldo para persuadirle de que *todo* ha sido un sueño”⁵¹⁸.

Finalmente, en la tercera jornada, pese al “torbellino de actividad, violencia y cambio”⁵¹⁹ desencadenado por la guerra civil, el desenlace avanza a través de los “soliloquios íntimos”⁵²⁰ y de los “monólogos y parlamentos extensos”⁵²¹. Por medio de estos discursos se manifiesta cómo Segismundo conquista al fin la libertad interior en el acto supremo de restaurar el honor de Rosaura. El ‘obrar bien’ que a ello lo impulsa es fruto de una verdadera comprensión de la vida como sueño, metáfora que por fin entiende como expresión de la vida moral y no puramente física, en cuanto aquella es el vínculo entre la existencia presente y el despertar espiritual tras la muerte⁵²².

1.3.3. La refiguración en la antropología contemporánea

Esta verdad configurada en el drama de Calderón “sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor”⁵²³: las palabras de Ricoeur remiten al horizonte⁵²⁴ de prejuicios y expectativas en que *La vida es sueño* es recibida en cada momento. La intersección entre el mundo dramático y el mundo real en que aquel es refigurado⁵²⁵ podría analizarse como la intersección entre las referencias contextuales del Barroco y los ecos contemporáneos que resuenan en una lectura actual.

Respecto a las primeras, el examen de las fuentes y del contexto de composición de la obra construyen ya en *mimesis* I el horizonte en que Calderón proyecta y da forma a *La vida es sueño*. La cuestión del honor, el problema del conocimiento⁵²⁶ y la teoría política⁵²⁷ son aspectos que para un espectador de la época barroca

⁵¹⁸ WILSON, E. M., *op. cit.*, p. 312.

⁵¹⁹ ALCALÁ-ZAMORA, J., *op. cit.*, p. 88.

⁵²⁰ VALBUENA PRAT, A., *Calderón. Su personalidad, su arte dramático...*, *op. cit.*, p. 138.

⁵²¹ ALCALÁ-ZAMORA, J., *op. cit.*, p. 86.

⁵²² “The moral life – the eternal one – is the ever present link between the dream and the inescapable awakening, between breathing existence and the spirit’s life beyond the grave” (WARDROPPER, B., *op. cit.*, p. 242).

⁵²³ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 148.

⁵²⁴ RICOEUR insiste en la correlación entre *horizonte* y *mundo* y entre *horizonte* y *referencia* para destacar que “toda experiencia posee un contorno que la circunscribe y la distingue, y se levanta a la vez sobre un horizonte de potencialidades...” (*Ibid.*, p. 149).

⁵²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 148.

⁵²⁶ RODRÍGUEZ CUADROS propone una “construcción platónica del tema” según la cual “las dos salidas sucesivas de la torre (=caverna) de Segismundo marcan, primero, el riesgo evidente de la necesidad de experimentar el instinto y la pasión; después, su toma de posesión de la *episteme* prudencialista del hombre barroco” (RODRÍGUEZ CUADROS, E., *op. cit.*, p. 43).

⁵²⁷ Una lectura de la obra como “regimiento de príncipes” destaca el “paso que protagoniza Segismundo desde el maquiavelismo instintivo de su comportamiento inicial al prudencialismo subsiguiente a la lección de desengaño de su segundo despertar” (*Ibid.*, p. 55).

constituyen lo que Ricoeur llama “los paradigmas recibidos [que] estructuran las expectativas del lector y le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo ejemplificados por la historia narrada”⁵²⁸. Constituyen, esto es, ideas comunes y tópicos que el autor comparte con sus coetáneos, los primeros receptores de su drama. Utilizando los términos de Ricoeur, el drama calderoniano cumple entre su primer público “unas expectativas marcadas, por un gusto imperante, satisfaciendo el deseo de reproducción de lo que suele considerarse bello [...], o también planteando problemas morales, pero sólo para «resolverlos» en sentido edificante como cuestiones ya previamente solventadas”⁵²⁹.

Pero este mundo referenciado se presenta también ante el lector contemporáneo, que con su lectura lo actualiza en un doble sentido: por un lado, reconoce aquellos paradigmas convertidos en “sedimentación”⁵³⁰, en tradición que se analiza desde la distancia cultural e incluso puede llegar a resultar controvertida, como ocurre con el castigo al soldado rebelde al final de la obra. Por otro lado, su recepción de la obra está mediatizada por su propio marco de referencias, por los ecos contemporáneos que inciden consciente o inconscientemente en su interpretación. El diálogo que entabla el texto con el lector actual se inscribe, por tanto, en el horizonte de sus referencias antropológicas.

En este sentido, la relectura antropológica del drama de Calderón tiene uno de sus exponentes en el estudio de Cesáreo Bandera, que examina la obra a la luz de la teoría del deseo mimético de René Girard en su ensayo *Mimesis conflictiva*⁵³¹. El análisis girardiano que plantea el autor servirá aquí para destacar el concepto de libertad que presenta *La vida es sueño* y que responde, anticipándolos, a ciertos determinismos contemporáneos. De modo que a la configuración en *mimesis* II de ciertos postulados protestantes que confluían en *mimesis* I corresponde aquí la refiguración en *mimesis* III de la obra como objeción a corrientes deterministas tales como la del psicoanálisis.

Por una parte, la elección de esta corriente obedece a la presencia en el drama de Calderón de ciertos conceptos significativos para la teoría psicoanalítica: la conflictiva relación paterno-filial, la importancia del sueño o la represión de los

⁵²⁸ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 147.

⁵²⁹ JAUSS, H. R., *op. cit.*, p. 167.

⁵³⁰ RICOEUR señala que la fusión de los horizontes del texto y de su lector “se relaciona con la dinámica del texto, en particular con la dialéctica de la sedimentación y de la innovación” (RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 151).

⁵³¹ BANDERA, C. *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos, 1975.

instintos por parte de Segismundo. Por otra parte, aunque el análisis de Bandera no remite explícitamente a términos freudianos, las nociones de Girard que aplica a su lectura pueden iluminar la relación entre *La vida es sueño* y el psicoanálisis a través del complejo de Edipo: siguiendo directamente a Girard en el capítulo dedicado a “Freud y el complejo de Edipo”, podríamos considerar que este «complejo» se traduce en la obra más bien como “los efectos de la rivalidad mimética [...] que siempre culminan [...] en la violencia recíproca”⁵³² entre el padre y el hijo ya adulto.

La figura del padre

La figura del padre, en primer lugar, es paradigmática de esta relación: así como en la obra literaria el encierro es consecuencia de la predicción parricida, también la represión moral del Superyó intenta ahogar el deseo inconsciente de asesinar al padre, según la conocida teoría freudiana del complejo de Edipo⁵³³. Se puede establecer, por tanto, cierta analogía entre este “complejo nuclear de la neurosis”⁵³⁴ y el motor dramático de la obra. Además, el rol del padre que encarna los ideales y prohibiciones culturales que esclavizan al yo⁵³⁵ es prefigurado literariamente en una de las más duras acusaciones que Segismundo dirige a Basilio: “tirano de mi albedrío” (v. 1504). La lectura girardiana de Bandera permite subrayar este nexo al destacar la centralidad del antagonismo entre padre e hijo: “todos los conflictos individuales que constituyen el entramado argumental de *La vida es sueño* terminan siendo absorbidos por el conflicto central entre Basilio y Segismundo”⁵³⁶. Pero en cambio refuta en parte el sometimiento del yo esclavizado por tres amos⁵³⁷ al señalar la simetría de la violencia de padre e hijo que los aboca al conflicto:

⁵³² GIRARD, R. “Freud y el complejo de Edipo”. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983, p. 181.

⁵³³ La primera mención impresa del complejo de Edipo aparece en *La interpretación de los sueños* (1900a), *AE*, 4, pps. 269-74, aunque ya lo había expuesto antes en una carta a Fliess del 15 de octubre de 1897 (1950a, Carta 71). En realidad, la expresión «complejo de Edipo» fue introducida mucho después, en “Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre” (1910b), *AE*, 11, pág. 164 (FREUD, S. *Obras completas* (en adelante *AE*), 16, ed. STRACHEY, J. y trad. ETCHEVERRY, J.L., Buenos Aires: Amorrortu, 1978, p. 300, n.6).

⁵³⁴ FREUD, S. “«Pegan a un niño». Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales (1919)”, *AE*, 17, p. 200.

⁵³⁵ “La autoridad del padre, [...] introyectada en el yo, forma ahí el núcleo del superyó, que toma prestada del padre su severidad, perpetúa la prohibición del incesto y, así, asegura al yo contra el retorno de la investidura libidinosa de objeto” (FREUD, S. “El sepultamiento del complejo de Edipo”, *AE*, 19, p. 184).

⁵³⁶ BANDERA, C., *op. cit.*, p. 212.

⁵³⁷ “vemos a este mismo yo como una pobre cosa sometida a tres servidumbres y que, en consecuencia, sufre las amenazas de tres clases de peligros: de parte del mundo exterior, de la libido del *ello* y de la severidad del *superyó*” (FREUD, S. “El yo y el *ello* (1923)”, *AE*, 19, p. 56).

La verdadera estructura de relación intersubjetiva que determina la expulsión es la que liga al sujeto de manera profundamente contradictoria a un otro, a la vez fascinante y amenazador, a un otro que es de hecho el espejo en que ha de mirarse inevitablemente el sujeto⁵³⁸.

Este rasgo especular de la relación antagónica entre el rey y su hijo se manifiesta especialmente en el primer encuentro entre ambos, cuando el cruce de acusaciones asciende hacia un clímax perfectamente simétrico. Los reproches se encadenan en una gradación ascendente pero que mantiene el equilibrio entre ambos. Así, al rechazo inicial de Basilio

aunque en amorosos lazos
ceñir tu cuello pensé,
sin ellos me volveré,
que tengo miedo a tus brazos (vv. 1472-1475),

responde Segismundo con una nueva recriminación

Sin ellos me podré estar
como me he estado hasta aquí,
que un padre que contra mí
tanto rigor sabe usar
que con condición ingrata
de su lado me desvía,
como a una fiera me cría
y como a un monstruo me trata,
y mi muerte solicita,
de poca importancia fue
que los brazos no me dé,
cuando el ser de hombre me quita (vv. 1476-1487).

A esta última acusación contesta a su vez el rey con mayor dureza:

Al cielo y a Dios pluguiera
que a dártele no llegara;
pues ni tu voz escuchara,
ni tu atrevimiento viera (vv. 1488-1491).

Pero el paralelismo entre Basilio y Segismundo no se manifiesta solo en sus enfrentamientos dialécticos, sino también en sus semejanzas: en el poder ilusorio

⁵³⁸ BANDERA, C., *op. cit.*, p. 195.

que uno funda en su ciencia y el otro en el sueño⁵³⁹, y en el saber que es para ambos causa de sus desdichas, pues si para Basilio “a quien le daña el saber, / homicida es de sí mismo” (vv. 654-655), el mayor sufrimiento del prisionero en la torre es conocer la injusticia de su situación:

Segismundo no es violento por instinto [...] Es violento porque se sabe víctima de la violencia, de una violencia escandalosa, vista como contraria al saber y a la razón [...] Su violencia es una rebeldía y el origen de esa rebeldía es el saber⁵⁴⁰.

Esta justificación racional niega, por tanto, que la furia del protagonista se deba a un complejo de Edipo⁵⁴¹ que la profecía parece sustentar en la obra. La influencia del hado, que puede considerarse análoga al “mecanicismo psíquico”⁵⁴² en Freud, y que resulta tan determinante en la primera parte del drama, es cuestionada en cambio desde el primer monólogo de Segismundo, pues la sabiduría que allí expresa y que “desde la perspectiva de la crítica tradicional parece contradecir la violencia del príncipe, no sólo no la contradice, sino que la explica”⁵⁴³. Este destello de la razón que desde el inicio ilumina su conciencia prepara el ejercicio de libertad con que termina el conflicto, pues niega desde el primer instante que el odio contra su padre sea puramente instintivo, una satisfacción sustitutiva, desfigurada, de lo reprimido⁵⁴⁴. (No podemos dejar de recordar aquí que en el auto sacramental homónimo la luz de la razón ilumina al Hombre inmediatamente antes del famoso monólogo que también aparece allí: “GRACIA.– Sigue esta luz, y sabrás / de ella lo que fuiste y eres; mas de ella saber no esperes / lo que adelante serás; / que esto tú sólo podrás / hacer que sea malo o bueno”⁵⁴⁵). En cualquier caso, la racionalidad de Segismundo, que en las primeras décimas lo presenta como sabio⁵⁴⁶, y aunque debilitada dicta sus argumentos en la segunda jornada⁵⁴⁷, le permite recordar que

⁵³⁹ BANDERA lo sintetiza destacando la simetría entre ambos: “Si la seguridad de Segismundo es ilusoria por estar a merced de Basilio, no menos ilusoria es la seguridad de Basilio por estar a merced de Segismundo” (BANDERA, C., *op. cit.*, p. 217).

⁵⁴⁰ BANDERA, C., *op. cit.*, p. 214.

⁵⁴¹ Precisamente la crítica que hace GIRARD al complejo de Edipo en *La violencia y lo sagrado* apunta a la conciencia: “la atribución al hijo de una clara conciencia de la rivalidad constituye una clamorosa inverosimilitud” (GIRARD, R., *op. cit.*, p. 183).

⁵⁴² ECHAVARRÍA, M. *Corrientes de psicología contemporánea*. Barcelona: Scire, 2010, p. 22.

⁵⁴³ Cf. BANDERA, C., *op. cit.*, p. 214.

⁵⁴⁴ “Los síntomas de las neurosis son satisfacciones sustitutivas, desfiguradas, de fuerzas pulsionales sexuales a las que, por obra de resistencias interiores, se les denegó una satisfacción directa” (FREUD, S. “Las resistencias contra el psicoanálisis (1925 [1924])”, *AE*, 19, p. 231).

⁵⁴⁵ CALDERÓN DE LA BARCA, P. «La vida es sueño». *Autos sacramentales*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁴⁶ “la política he estudiado, / de los brutos enseñado, / advertido de las aves, / y de los astros süaves / los círculos he medido” (vv. 214-218).

⁵⁴⁷ Así, por ejemplo, el estilo judicial de su amenaza a Clotaldo: “Traidor fuiste con la ley, / lisonjero con el Rey, / y crüel conmigo fuiste; / y así el Rey, la ley y yo, / entre desdichas tan fieras, / te condenan a que mueras / a mis manos” (vv. 1305-1311).

Lo único capaz de romper ese círculo vicioso, esa violenta simetría entre el yo y el otro, es el gesto de humildad de Rosaura, postrándose a los pies de su agresor; gesto que prefigura desde un principio la única salida posible a la violenta reciprocidad entre Basilio y Segismundo⁵⁴⁸.

Este gesto de humildad que aquí señala es el mismo que repetirá Rosaura en la tercera jornada y que anticipa, efectivamente, la humillación de Basilio ante Segismundo y sobre todo del hijo victorioso ante su padre vencido. Se trata en cada uno de los casos de un gesto calculado, meditado, y especialmente en Basilio y Segismundo, fruto de la reflexión y del autodomínio. Se trata en definitiva del gesto que culmina, con la reconciliación de padre e hijo, el proceso de conversión de ambos⁵⁴⁹. Bandera destaca cómo a esta conversión llegan uno y otro a través de idéntica “actitud de desengaño e igual sentimiento de impotencia”⁵⁵⁰ ante la condición radicalmente efímera del poder y la ciencia.

Sin embargo, el acto de voluntad que sigue a este razonamiento tiene mayor carga dramática en Segismundo, que al gesto de postrarse ante su padre une la renuncia a Rosaura. Su actuación constituye la verdadera refutación del determinismo que incluso en el análisis de Bandera parece marcar la evolución del protagonista⁵⁵¹. Segismundo demuestra no solo haber superado las pulsiones o instintos⁵⁵² que dominaban su “fiera condición” (v. 2149); entiende también que la solución del conflicto paterno-filial no pasa por la mera “superación de la rivalidad entre ambos”⁵⁵³: únicamente el perdón y la humillación extirpan de raíz la violencia. En este sentido, demuestra haber asimilado plenamente que “la conversión sólo es tal en la medida en que liga la salvación de uno a la salvación de todos”⁵⁵⁴: cuando comprende que el bien común exige el ejercicio de su virtud y no meramente su

⁵⁴⁸ BANDERA, C., *op. cit.*, p. 196.

⁵⁴⁹ “Lo que vemos al final del proceso no es sólo la conversión de Segismundo, sino asimismo la de Basilio. Es decir, [...] la superación de la rivalidad entre ambos” (*Ibid.*, p. 220).

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁵¹ Para ANTONUCCI, la interpretación de BANDERA es “una lectura fuertemente reaccionaria, inmovilista y desesperanzada de *La vida es sueño*, que, negando el conflicto entre padre e hijo, niega cualquier posibilidad de lectura abierta al optimismo de la voluntad y centrada en la trayectoria evolutiva de Segismundo (pues no hay tal evolución, para Bandera)” (ANTONUCCI, F. «Introducción» a *La vida es sueño*, *op. cit.*, p. 71).

⁵⁵² En su traducción al castellano de las obras de Freud, ETCHEVERRY indica que “Strachey traduce «Trieb» por «.instinct», «instinto». Hemos preferido emplear «pulsión» [...] para evitar las confusiones a que daría lugar el uso de una doble terminología” (FREUD, S. «Nota introductoria» a “Pulsiones y destinos de pulsión (1915)”, *AE*, 14, p. 108). En *La vida es sueño* no aparece en ningún momento el término *instinto*, pero la noción de *fiera* adopta un significado análogo.

⁵⁵³ BANDERA, C., *op. cit.*, p. 220.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

continencia⁵⁵⁵ o represión, el sacrificio del protagonista al renunciar a Rosaura lo hace verdaderamente libre.

El camino del sueño

A esta libertad accede Segismundo por el camino del sueño, que en el drama de Calderón constituye un auténtico catalizador para su toma de conciencia. Aparece aquí otra posible analogía con el psicoanálisis, que también atribuye al sueño un rol central en la terapia:

La interpretación de los sueños es en realidad la vía regia para el conocimiento de lo inconciente, el fundamento más seguro del psicoanálisis y el ámbito en el cual todo trabajador debe obtener su convencimiento y su formación⁵⁵⁶.

Si para Freud el yo racional solo puede acceder al *ello* irracional a través de la vía onírica, algo semejante sostiene Basilio al justificar por qué adormece a Segismundo al llevarlo a palacio: su propósito es examinar así su condición (vv. 1134-1141); lo mismo hará al final de la segunda jornada, cuando escucha a su hijo hablar en sueños (vv. 2062-2063). Las palabras de Segismundo en este momento hacen aflorar de nuevo, efectivamente, los instintos que lo habían movido durante su estancia en la corte, cuando en sueños exclama:

Muera Clotaldo a mis manos,
bese mi padre mis pies (vv. 2066-2067).

El protagonista recuerda aquí su comportamiento al despertar en palacio: la posición intencionadamente confusa en que lo ha colocado Basilio, en una situación fronteriza entre el sueño y la realidad, implica por su misma indefinición la ausencia de límites morales. Este estado casi irreal dispone su ánimo para dejarse arrastrar por las pasiones irracionales

Dejarme quiero servir
y venga lo que viniere. (vv. 1246-1247);

⁵⁵⁵ ARISTÓTELES señala que la *continencia* no es virtud al comparar al hombre moderado y virtuoso con el hombre incontinente: "tanto el continente como el moderado son tales que no hacen nada contrario a la razón por causa de los placeres corporales; pero el primero tiene y el segundo no tiene malos apetitos, y el uno es de tal índole que no puede sentir placer contrario a la razón, mientras que el otro puede sentirlo, pero no se deja arrastrar por él" (ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, VII, 9, 1151b36-1152a).

⁵⁵⁶ FREUD, S. "Cinco conferencias sobre psicoanálisis (1910 [1909])", III, *AE*, 11, p. 29.

de modo semejante, el sueño es el medio por el que el paciente psicoanalizado manifiesta sin censura sus deseos inconscientes⁵⁵⁷. Pero a diferencia del paciente, el personaje dramático está en estos momentos seguro de estar despierto⁵⁵⁸: esta certeza lo convierte en responsable de sus actos, al contrario de lo que ocurre en la terapia psicoanalítica, donde no se juzga la responsabilidad de los actos, sino su origen. Freud parte del mecanicismo para interpretar los sueños como síntoma⁵⁵⁹, y las pulsiones como representaciones psíquicas de procesos somáticos⁵⁶⁰, de modo que su origen físico elimina toda espontaneidad. Frente a lo inconsciente e involuntario, el drama barroco parece oponer la responsabilidad de la voluntad: la actuación desenfundada de Segismundo en palacio vendría a demostrar que el hombre escoge libremente incluso su mal, pues

las pasiones irracionales no parecen menos humanas, de manera que las acciones que proceden de la ira y el apetito también son propias del hombre. Entonces es absurdo considerarlas involuntarias⁵⁶¹.

Por tanto, la conciencia de estar despierto durante su experiencia en la corte, así como la responsabilidad de sus actos que reconoce ante Clotaldo – “De todos era señor, / y de todos me vengaba” (vv. 2132-2133) –, le permitirán después interpretar el sueño en su sentido real: no como el ámbito en que se revela el *ello*, sino como el medio en que se revela el *yo*⁵⁶². La clave del famoso soliloquio de Segismundo al despertar de nuevo en la torre, su aprehensión de la vida como sueño, supone para Bandera

⁵⁵⁷ “La interpretación de los sueños [...] lleva al conocimiento de sus deseos ocultos y reprimidos, así como de los complejos que estos alimentan” (FREUD, S. “Cinco conferencias sobre psicoanálisis (1910 [1909])”, III, *AE*, 11, p. 32).

⁵⁵⁸ Segismundo insiste en ello en varias ocasiones, pese a las advertencias de Clotaldo y Basilio: “Decir que sueño es engaño: / bien sé que despierto estoy” (vv. 1236-1237). Y más adelante: “¿Que quizá soñando estoy / aunque despierto me veo? / No sueño, pues toco y creo / lo que he sido y lo que soy” (vv. 1532-1535).

⁵⁵⁹ “El contenido manifiesto del sueño es el sustituto desfigurado de los pensamientos oníricos inconscientes” (FREUD, S. “Cinco conferencias sobre psicoanálisis (1910 [1909])”, III, *AE*, 11, p. 30).

⁵⁶⁰ El concepto de *pulsión* es definido “como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico, de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal” (FREUD, S. “Pulsiones y destinos de pulsión (1915)”, *AE*, 14, p. 117).

⁵⁶¹ ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, III, 1, 1111b1-3.

⁵⁶² “Lo que se revela como sueño es el yo propiamente dicho, el yo como soporte valorativo de la personalidad, la presencia del yo en sí mismo y para sí mismo, no las circunstancias externas que lo rodean en uno u otro caso” (BANDERA, C., *op. cit.*, p. 226).

Reinterpretar la vieja concepción estoica que se limitaba a abstraer el «yo» de sus circunstancias, en un sentido social y, más concretamente, cristiano⁵⁶³.

Esto es, el protagonista se conoce a sí mismo en relación a los demás, con quienes comparte la concepción del mundo como apariencia – “la experiencia me enseña / que el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar” (vv. 2155-2157) –; y en relación a un fin divino, trascendente, que le recuerda el despertar a la vida eterna. Esta doble interpretación de la vida como sueño aparece condensada en la cascada de imágenes que culminan el soliloquio, cuando la experiencia vital de Segismundo es entendida como “ilusión” y como “sombra”: a la luz de la vida celestial, la vida terrena es vista como un breve espejismo. Por tanto, no es propiamente el sueño sino el desengaño de la experiencia del sueño lo que permite a Segismundo conocer su verdadero yo⁵⁶⁴.

La reinterpretación de este motivo “en un sentido social y, más concretamente, cristiano” la favorece Rosaura, figura clave para orientar a Segismundo a través del engaño del sueño. Aunque Bandera le atribuye un papel ambivalente – “ella introduce la confusión y la violencia, pero es ella asimismo el único camino hacia la paz”⁵⁶⁵ –, ella es sobre todo una presencia permanente para el protagonista en todos los estados de su conciencia:

Sólo a una mujer amaba
que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto solo no se acaba (vv. 2134-2137).

La aparición de Rosaura en cada jornada, con una identidad siempre ambigua, hace aflorar los instintos de Segismundo con una vehemencia que él mismo no comprende y que parece determinar los vaivenes de su inconsciente. En el primer encuentro, Rosaura vestida de hombre logra aplacar con su voz y su presencia la ira del prisionero – “tú sólo, tú, has suspendido / la pasión a mis enojos, / la suspensión a mis ojos, / la admiración al oído” (vv. 219-222) – y lo arrebató en una pasión hasta entonces desconocida. En la segunda ocasión, bajo la apariencia de la dama Astrea,

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁶⁴ En este sentido, SCHWARTZ señala la filiación neoestoica del motivo del sueño a raíz de este soliloquio: “En la economía del drama calderoniano, esta experiencia del engaño y el subsiguiente desengaño, constituyen los primeros pasos del aprendizaje del dominio de sus emociones, y la requerida prudencia [...]. Motivo reiterado en la literatura moral y satírica del siglo XVII, el concepto de desengaño estaba íntimamente ligado a la teoría del conocimiento de los estoicos. En este discurso filosófico, representaba el paso en el que la mente, la razón, rechazaba las apariencias falaces de las cosas” (SCHWARTZ, L., *op. cit.*, p. 217).

⁵⁶⁵ BANDERA, C., *op. cit.*, p. 194.

su llegada despierta en él reminiscencias de aquella pasión que enseguida vuelve a arder, ahora avivada por la soberbia del poder; por eso, cuando ella se muestra esquiva él siente que deja a oscuras su sentido⁵⁶⁶, y verdaderamente cegado se entrega a sus impulsos. En el tercer encuentro, la confesión de Rosaura aclara la verdad de los acontecimientos, pero especialmente la verdad sobre el sentido del sueño: no como ocasión para la liberación de las pulsiones – tal como sugieren los versos: “pues sólo se goza en ella / lo que entre sueños se goza” (vv. 2956-2957) –, sino como invitación al conocimiento y dominio de sí.

El sueño constituye, pues, una verdadera toma de conciencia para el protagonista, tal como ocurre en el psicoanálisis. En ambos casos se privilegia el sueño como medio, pero en modo radicalmente opuesto: en la terapia, hace aflorar los complejos reprimidos; en la obra, mueve a reprimir las pasiones desordenadas. El sueño aparece como el lugar idóneo para la manifestación del conflicto y como vía regia para llegar al origen del comportamiento. Es en la raíz donde se encuentra la divergencia: el sueño revela el *yo* sometido al *ello* o el *ello* sometido al *yo*. Dicho de otro modo, las pulsiones dictan la subordinación a los instintos, mientras la educación de la virtud salvaguarda y hace posible la libertad. Rosaura aparece, finalmente, como la clave que permite a Segismundo comprender la realidad y comprenderse a sí mismo.

La represión del Ello y el chivo expiatorio

La más polémica consecuencia de la conversión del príncipe es la ‘basilización’⁵⁶⁷ de que lo acusa la crítica. Su decisión de encerrar al soldado rebelde testimonia, según Bandera, “el paralelismo entre el comienzo y el final de la obra, es decir, la profunda igualdad entre padre e hijo”⁵⁶⁸. Lo que en Freud sería explicado como represión del inconsciente⁵⁶⁹, como imposición del *superyó* (que es precisamente heredero del complejo de Edipo)⁵⁷⁰, lo interpreta la lectura girardiana mediante el concepto del chivo expiatorio. Tal como había hecho con él su padre al encerrarlo en

⁵⁶⁶ “No has de ausentarte, espera. / ¿Cómo quieres dejar desa manera / a oscuras mi sentido?” (vv. 1624-1626).

⁵⁶⁷ ALCALÁ-ZAMORA, J, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁶⁸ BANDERA, C., *op. cit.*, p. 258.

⁵⁶⁹ Cf. FREUD, S. “Conciencia e inconsciente”, *AE*, 19, p. 16.

⁵⁷⁰ Cf. FREUD, S. “El sepultamiento del complejo de Edipo”, *AE*, 19, p. 181ss.

la torre⁵⁷¹, Segismundo convierte al traidor que reclama su premio en víctima de la misma violencia arbitraria. En los dos casos aparece idéntico

formalismo ritual que sacrifica a la víctima propiciatoria o la expulsa fuera de la ciudad para impedir que ésta sea invadida por la violencia⁵⁷².

Pero ambas expulsiones no hacen sino revelar “la piedra angular de todo el edificio de la ciencia y de la filosofía, de todo ese «orden natural»⁵⁷³ que ha elevado al inicio Basilio; así como la “piedra angular sobre la que se levanta todo el edificio de la restauración, toda esa paz y todo ese orden”⁵⁷⁴ que promete el reino de Segismundo. Lo más significativo de este paralelismo es la cualidad ilusoria de estas soluciones, que en el caso de Basilio se desenmascara a lo largo del drama y en el caso del príncipe se adivina por analogía⁵⁷⁵. Tal semejanza se manifiesta incluso en las palabras casi idénticas con que cada uno anuncia la decisión que ha de cambiar su destino:

BASILIO Ya sabéis – estadme atentos,
[...]
corte ilustre de Polonia (vv. 600/602).

SEGISMUNDO Corte ilustre de Polonia,
que de admiraciones tantas
sois testigos, atended (vv. 3158-3160).

La misma imagen sirve también a ambos para representar el destino que la divina Providencia dispone para cada hombre:

BASILIO [...] en papel de diamante,
en cuadernos de zafiros,
escribe con líneas de oro,
en caracteres distintos,
el cielo nuestros sucesos
ya adversos o ya benignos (634-639).

⁵⁷¹ BANDERA destaca con especial insistencia la identificación de Segismundo como víctima propiciatoria: “la expulsión de Segismundo es por completo arbitraria” (BANDERA, C., *op. cit.*, p. 190) y es, además, fuente de mayor violencia, pues el sujeto se encadena a la violencia en la misma medida en que intenta evitarla (Cf. BANDERA, C., *op. cit.*, p. 190).

⁵⁷² BANDERA, C., *op. cit.*, p. 199.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁵⁷⁵ BANDERA remite a una *Parte Segunda* de *La vida es sueño* que imagina como una repetición exacta de la primera, pues “dada la esencial e inescapable arbitrariedad de la selección de ese «Uno» [Soldado 1º], tarde o temprano [...] el «Uno» se convertirá en objeto de discordia, las «lealtades» se dividirán en torno a él y la guerra civil volverá a hacerse inevitable” (*Ibid.*, p. 257).

SEGISMUNDO Lo que está determinado
del cielo, y en azul tabla
Dios con el dedo escribió,
de quien son cifras y estampas
tantos papeles azules
que adornan letras doradas (vv. 3162-3167).

El discurso final del príncipe reproduce la alocución con la que su padre iniciaba la obra; sin embargo, el gesto que le sigue y da sentido a esta introducción se opone diametralmente al de Basilio. El acto de humillación de Segismundo no hace más que reafirmar las palabras con que corrige el error del rey:

Sentencia del cielo fue;
por más que quiso estorbarla
él no pudo, ¿y podré yo
que soy menor en las canas,
en el valor y en la ciencia
vencerla? Señor, levanta,
dame tu mano; que ya
que el cielo te desengaña
de que has errado en el modo
de vencerle, humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues,
rendido estoy a tus plantas (vv. 3236-3247).

En la circularidad que el protagonista parece buscar con su declaración, al utilizar las mismas imágenes de la profecía, se pone de manifiesto no el paralelismo sino la diferencia entre Basilio y Segismundo, incluso entre el Segismundo de la segunda jornada y el de la tercera. El príncipe demuestra aquí que no va a repetir los errores de su padre, pues no se basa en la ciencia que le otorga un poder ilusorio, sino que aprendiendo de la experiencia repite la única lección definitiva:

fue mi maestro un sueño
[...]
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño (vv. 3306/3312-3314).

Las últimas palabras de la obra confirman la interpretación del sueño que ha elegido Segismundo y la disposición de ánimo que va a adoptar. Y refutan a su vez el

determinismo que subyace tanto en la teoría de la represión de Freud como en el concepto del chivo expiatorio que Bandera advierte al final de *La vida es sueño*. Frente a lo inconsciente reprimido Segismundo erige una conciencia liberada, expresada como ‘desengaño’ y ‘despertar; frente a la violencia arbitraria demuestra una elección libre guiada por el entendimiento. Si ha de ser tomado como metáfora, el encierro del Soldado 1º en la torre representa con una imagen de gusto barroco el encadenamiento de las pasiones⁵⁷⁶ a la razón, simbolizada en el tópico del sueño, que hace a Segismundo verdaderamente libre.

2. *Macbeth*, de William Shakespeare

La última de las cuatro grandes tragedias de Shakespeare es también la más breve y la que presenta de forma más condensada algunas de las grandes cuestiones respecto al individuo y a la sociedad, cuestiones candentes en su época y en la actualidad. El efecto de la tentación que arrastra al alma hasta la irracionalidad y al reino hasta la tiranía se dramatiza en esta obra universal, a la que pretendemos aproximarnos ahora a la luz de la metodología propuesta.

De igual modo que *La vida es sueño*, también la estructura de *Macbeth* responde de forma general al modelo aristotélico de la tragedia y su desarrollo se adecua a gran parte de los planteamientos teóricos de la *Poética*. Reformulando la citada definición se puede sintetizar también aquí la interpretación de la tragedia de Shakespeare: *Macbeth* es la imitación de la caída consciente y dolorosa en el vicio y el mal por parte de los dos protagonistas, realizada por medio de un lenguaje de gran intensidad dramática; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso de la piedad y el terror, muestra que la ambición y la soberbia arrastran a la autodestrucción.

Esta definición destaca la relevancia de los ya mencionados conceptos aristotélicos en el análisis de la obra: la *mimesis* se refiere a la fuente histórica que *Macbeth* adapta y los ecos de la propia época que el autor representa con ella; la *belleza* del lenguaje poético se plasma en la especial condensación que Bradley señala: “There

⁵⁷⁶ CASALDUERO identifica como símbolo barroco la *torre*, que representa “la cárcel del mundo, la del cuerpo [...] la comedia termina con el soldado rebelde encerrado en la torre: los instintos, la parte baja del hombre, necesarios, por eso existen, pero a condición de estar encadenados. La torre no puede estar nunca deshabitada: [...] el hombre libre debe tener encadenados los instintos” (CASALDUERO, J., *op. cit.*, p. 164).

is in the language a peculiar compression, pregnancy, energy, even violence”⁵⁷⁷. De modo semejante, el *espectáculo* alude la tensión dramática emanada de la atmósfera sangrienta y oscura que predomina en la tragedia; mientras que la *catarsis* trágica puede concretarse en un propósito moral que al parecer abarca incluso cierto mensaje político⁵⁷⁸.

Junto a estos conceptos, el planteamiento de la ‘triple *mimesis*’ de Ricoeur ofrece las herramientas metodológicas para estudiar, en el ámbito de *mimesis* I, el paso desde el modelo histórico del Macbeth medieval presentado en las *Chronicles* de Holinshed hasta la recreación del Macbeth literario. Su plasmación dramática se analiza como parte de *mimesis* II, donde se destaca especialmente el modo en que el lenguaje crea la atmósfera opresiva de la obra y refleja la oscuridad interior de los personajes. Además, los efectos de temor y compasión que despiertan las acciones trágicas se examina también para definir la *catarsis* en la obra. Finalmente, en el marco de *mimesis* III se enfatiza la universalidad de la obra incluso en relación con la psicología contemporánea de autores como Igor Caruso, cuyos planteamientos podrían explicar el comportamiento de los protagonistas de *Macbeth*.

2.1. *Mimesis* I

2.1.1. Prefiguración de la acción: las fuentes

En el ámbito de *mimesis* I, el estudio de las fuentes de *Macbeth* tiene especial relevancia a la hora de examinar qué propósito mueve a Shakespeare a dramatizar ciertos acontecimientos recogidos en crónicas históricas para componer una tragedia. La respuesta comúnmente aceptada es la conexión de la obra con el rey Jacobo I⁵⁷⁹. Así como la crítica reconoce de forma casi unánime que el dramaturgo

⁵⁷⁷ BRADLEY, A.C. *Shakespearean Tragedy*. London: Penguin, 1991, p. 306. Para la condensación del lenguaje poético y su importancia en la estructura dramática, véase también KNIGHTS, L. C., “How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism”. *Explorations*, New York: New York University Press, 1964, pp. 15-54; SPURGEON, C., “Leading Motives in the Imagery of Shakespeare’s Tragedies”. *Shakespeare’s Imagery and What It Tells Us*, Cambridge: Cambridge University Press.

⁵⁷⁸ A este respecto reseñaremos las ideas de Joseph PEARCE que aparecen en SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, ed. PEARCE, J., San Francisco: Ignatius Press, 2010; así como la hipótesis de HAMMERSCHMIDT-HUMMEL en su artículo “*The Tragedy of Macbeth: A History Play with a Message for Shakespeare’s Contemporaries?*”, en SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, ed. PEARCE, J., *op. cit.*, pp. 161-180.

⁵⁷⁹ HUNTER reseña algunas de las voces más autorizadas sobre esta materia en HUNTER, G. K. “«Macbeth» in the Twentieth Century”. *Shakespeare Survey*, 19 (1967), p. 2. Además, recoge la sugerencia de Malone acerca de que *Macbeth* “might have been ‘first exhibited’ when King Christian IV of Denmark was visiting London (17 July – 11 August 1606)” (HUNTER, G. K., *op. cit.*, p. 2).

eligió el asunto de *Macbeth* porque el monarca inglés se consideraba descendiente de Banquo⁵⁸⁰, existe también un acuerdo general en considerar las *Chronicles of England, Scotland and Ireland* de Raphael Holinshed, publicadas por primera vez en 1577, como fuente principal de la tragedia⁵⁸¹.

Aunque los estudiosos han rastreado las influencias de materiales de tres procedencias distintas – crónicas históricas escocesas e inglesas, tratados sobre demonología y brujería incluyendo los del propio rey Jacobo, y obras anteriores del mismo Shakespeare⁵⁸² – el principal interés por las fuentes históricas reside en examinar qué elementos verídicos adopta, cuáles descarta y cuál es el efecto de esta elección⁵⁸³. Por este motivo, para el marco de este trabajo se dejarán aparte las restantes influencias literarias y se tomará en consideración especialmente el material historiográfico que Shakespeare recopila en las *Chronicles* de Holinshed.

Basta comparar, por ejemplo, la escena del encuentro de Macbeth y Banquo con las brujas con su fuente histórica para apreciar la fidelidad con que el dramaturgo se inspira en el relato de la crónica:

suddenlie in the middest of a laund, there met them thrée women in strange and wild apparell, resembling creatures of elder world, whome when they attentiuely beheld, woondering much at the sight, the first of them spake and said; "All haile Makbeth, thane of Glamis" (for he had latelie entered into that dignitie and office by the death of his father Sinell.) The second of them said; "Haile Makbeth thane of Cawder." But the third said; "All haile Makbeth that héerafter shalt be king of Scotland."

Then Banquho; "What manner of women (saith he) are you, that séeme so little fauourable vnto me, whereas to my fellow heere, besides high offices, ye assigne also the kingdome, appointing foorth nothing for me at all?" "Yes (saith the first of them) we promise greater benefits vnto thée, than vnto him, for he shall reigne in déed, but with an vnluckie end:

⁵⁸⁰ Cf. MUIR, K. «Macbeth». *The Sources of Shakespeare's Plays*. London: Routledge, 2005², p. 208. También BRADBROOK advierte que "the story of Duncan and Macbeth glorified the ancestors of King James" (BRADBROOK, M. C. "The sources of *Macbeth*". *Shakespeare Survey*, 4 (1951), p. 35), aunque recuerda que "Banquo was a purely imaginary character, inserted into the Chronicle by Hector Boece to provide a proper ancestry for the Stewarts" (BRADBROOK, M. C., *op. cit.*, p. 39).

⁵⁸¹ De nuevo HUNTER recoge las principales aportaciones al respecto al afirmar: "No principal source of *Macbeth* has been found to replace Holinshed's *Chronicles*" (HUNTER, G. K., *op. cit.*, p.3). También MUIR llega a la misma conclusión tras recorrer las distintas fuentes que pueden haber influido en la tragedia (MUIR, K., *op. cit.*, p. 215).

⁵⁸² Esta clasificación aparece en BRADBROOK, M. C., *op. cit.*, p. 35. Junto a las *Chronicles* de Holinshed, los críticos han señalado como fuentes de la obra las crónicas *Rerum Scotticarum Historia* de George Buchanan y *De Origine, Moribus, et Rebus Gestis Scotorum* de John Leslie; los tratados *Daemonologiae* de Jacobo I y *Discovery of Witchcraft* de Reginald Scot; y finalmente ciertos ecos de *The Rape of Lucrece*. Además de todo lo anterior, MUIR señala también algunas tragedias de Séneca, especialmente *Medea* y *Agamemnom*, como inspiración de las invocaciones de Lady Macbeth. (*Ibid.*, pp. 212-214).

⁵⁸³ HAMMERSCHMIDT-HUMMEL, H., *op. cit.*, p. 163.

neither shall he leaue anie issue behind him to succéed in his place, where contrarilie thou in déed shalt not reigne at all, but of thée those shall be borne which shall gouerne the Scottish kingdome by long order of continuall descent"⁵⁸⁴.

A pesar de que las palabras dirigidas a Banquo difieren ligeramente en la obra, donde se busca el paralelismo con el anuncio a Macbeth, la semejanza es desde luego significativa. En este sentido, el examen de las similitudes y diferencias entre los hechos históricos y las acciones dramatizadas⁵⁸⁵ permite constatar que "in the Chronicle, the history of Macbeth is briefly told, but Shakespeare shaped it both by expansion and compression"⁵⁸⁶. Este último recurso es el que utiliza al omitir los diez años de buen gobierno del rey Macbeth: esta condensación, junto a la fusión de los personajes históricos de Donwald y Macbeth⁵⁸⁷, contribuye a acentuar la maldad del tirano⁵⁸⁸. Con este mismo objetivo y también en atención al rey Jacobo que era su descendiente, exime de toda culpa al personaje de Banquo, que en la crónica aparece como cómplice de Macbeth: "communicating his purposed intent with his trustie friends, amongst whome Banquho was the chiefest, vpon confidence of their promised aid, he slue the king"⁵⁸⁹. La inocencia de Banquo en la obra de Shakespeare, sin embargo, era exigida "by both poetic and politic necessity"⁵⁹⁰.

De igual modo, todas las modificaciones de la tragedia respecto al original son en su mayoría debidas a motivos dramáticos⁵⁹¹. Así se explica, por ejemplo, la alteración que introduce la tragedia al omitir la justificación del Macbeth histórico para asesinar a Duncan, cuya decisión atentaba contra la monarquía electiva y los derechos de los nobles:

By nominating Malcolm as his heir, the historic Duncan committed a provocative act which Macbeth might not unreasonably resent, and in Holinshed his real notions of murder are formed only at this point. Shakespeare did not wish Macbeth to have any such excuse for his deed. It must be unprovoked to give the full measure of pity and terror⁵⁹².

⁵⁸⁴ HOLINSHED, R. *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, 5. London: J. Johnson, *et al*, 1808, p. 268. <http://shakespeare-navigators.com/macbeth/Holinshed> [Consultado: mayo de 2016]

⁵⁸⁵ MUIR recoge una detallada lista de incidentes que no aparecen literalmente en las crónicas de Holinshed (MUIR, K., *op. cit.*, pp. 215-216).

⁵⁸⁶ BRADBROOK, M. C., *op. cit.*, p. 35.

⁵⁸⁷ MUIR destaca "the brilliant idea of fusing the account of the murder of Duncan, by Macbeth, Banquo, and others, with the account of the murder of Donwald's murder of King Duff" (MUIR, K., *op. cit.*, p. 209).

⁵⁸⁸ HAMMERSCHMIDT-HUMMEL, H., *op. cit.*, p. 164.

⁵⁸⁹ HOLINSHED, R., *op. cit.*, p. 269.

⁵⁹⁰ MUIR, K., *op. cit.*, p. 215.

⁵⁹¹ Cf. *Ibid.*

⁵⁹² BRADBROOK, M. C., *op. cit.*, p. 38.

El efecto catártico aparece aquí, por tanto, como objetivo que exige ciertos cambios dramáticos respecto al original histórico. En la obra de Shakespeare no se explicita el error político en que incurre el rey, pero se convierte sin duda en motor trágico, según destaca Paul Cantor:

Certainly Duncan's designation of Malcolm as his successor proves disastrous as the action unfolds, provoking Macbeth into murdering the King, rather than perhaps allowing events to propel him to the throne⁵⁹³.

Una omisión sutil de este tipo respecto a la fuente histórica ocurre también en el episodio que Bradbrook señala como la coincidencia más interesante: la que se refiere a la conversación entre Malcolm y Macduff, relatada con gran detalle en la crónica y reproducida casi literalmente en la escena de Inglaterra en la tragedia⁵⁹⁴. Precisamente por esto resulta significativo que la leve diferencia respecto al original consista en la adición de vicios a la autoacusación de Malcolm⁵⁹⁵, con el claro objetivo de evidenciar el contraste entre el buen gobernante y el tirano⁵⁹⁶. Tal idea se consolida al final del diálogo, cuando "Malcolm's final speech constitutes almost a definition by contraries of the perfect ruler"⁵⁹⁷: con razón es calificada esta escena como "perfect looking-glass for princes"⁵⁹⁸.

La importancia que el dramaturgo parece atribuir a este pasaje⁵⁹⁹ puede ser significativa a la hora de interrogarse acerca de su intención: ¿se trata meramente de oponer buen gobierno frente a tiranía o este espejo de príncipes refleja consideraciones políticas más complejas? El primer aspecto a tener en cuenta es la debilidad del gobierno de Duncan, tal como se pone de manifiesto en la guerra civil de las primeras escenas de la obra⁶⁰⁰. A pesar de su virtud, o precisamente por su mansedumbre y confianza, el monarca no es capaz de mantener la paz en su reino, según refleja el retrato del rey Duncan que ofrece Holinshed⁶⁰¹. Como rey cristiano

⁵⁹³ CANTOR, P. "A Soldier and Afeard": *Macbeth* and the Gospelling of Scotland". *Interpretation*, 4 (Spring 1997), 3, p. 291.

⁵⁹⁴ "[The scene between Malcolm and Macduff in England] is out of all focus in the Chronicle and occupies almost as much space as the whole of the rest of the reign. This scene represents Shakespeare greatest debt to Holinshed [...] and here perhaps is the germ of how he first conceived the play" (BRADBROOK, M. C., *op. cit.*, p. 36).

⁵⁹⁵ Cf. BRADBROOK, M. C., *op. cit.*, p. 36.

⁵⁹⁶ MUIR habla de "contrasting pictures of the good and bad ruler" (MUIR, K., *op. cit.*, p. 216).

⁵⁹⁷ BRADBROOK, M. C., *op. cit.*, p. 36.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁹⁹ Al comentar este pasaje, BRADBROOK se refiere también a la escena del caldero y concluye que ambas escenas "are the political highlights of the play [...] they are the two scenes which would most particularly appeal to King James" (*Ibid.*).

⁶⁰⁰ Cf. CANTOR, P., *op. cit.*, p. 291.

⁶⁰¹ "Holinshed blames the failure of Duncan's rule on his forbearance toward his subjects" (CANTOR, *op. cit.*, p. 292).

en una sociedad aún no del todo evangelizada y en que pervive el salvaje heroísmo pagano, “the very meekness of Duncan, which makes him admirable as a Christian, works again his success as a king in a warlike society”⁶⁰². Sin embargo, la tragedia de Shakespeare presenta al personaje del monarca como una figura amable y amada, encarnación del rey virtuoso que después, aunque con mayor complejidad, culminará en su hijo Malcolm. Este ha aprendido de los errores de su padre – “he evidently has outgrown his father’s overly trusting attitude”⁶⁰³ – y demuestra una astucia política acorde con los tiempos. En este sentido, Macbeth se confronta con dos soberanos, Duncan y Malcolm, representantes ambos de lo que Joseph Pearce define como

two starkly different visions of kingship, one of which is rooted in the medieval understanding of kingship, the other in the new cynical pragmatism of Machiavelli’s prince⁶⁰⁴.

Aunque las tácticas de Malcolm “could be described as Machiavellian in their deliberate separation of morality from politics in order to achieve his goal”⁶⁰⁵, no cabe duda de que se trata de una figura positiva, en cuanto restaurador del orden político y social. Por tanto, el contraste de la monarquía cristiana medieval frente a la moderna concepción maquiavélica resulta especialmente interesante a la hora de examinar con cuál de las dos se identifica a Jacobo I, esto es, hasta qué punto “Shakespeare saw King James as being represented in the play by the virtuous monarchs or by their diabolical counterpart”⁶⁰⁶.

Responder a esta pregunta exige reconocer los paralelismos de la obra no solo con las fuentes históricas sino también y de forma significativa con la época de Shakespeare⁶⁰⁷. Así lo hace Hammerschmidt-Hummel cuando plantea la posibilidad de considerar *Macbeth* como una obra histórica que refleja la realidad contemporánea en que fue compuesta⁶⁰⁸. Incidiendo en la estrecha relación entre la composición de *Macbeth* y las *Chronicles* de Holinshed, concluye que

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 294

⁶⁰⁴ PEARCE, J., *op. cit.*, p. xiii.

⁶⁰⁵ HADFIELD, A., “The Power and Rights of the Crown”. *Shakespeare and Renaissance Politics*. London: Arden Shakespeare, 2004, p. 81.

⁶⁰⁶ PEARCE, J., *op. cit.*, p. xiii.

⁶⁰⁷ PEARCE alude a la conjura de Gowrie, protagonizada en 1600 por el futuro rey Jacobo I, como “morbid and macabre saga, a saga that seems to foreshadow the grotesque and grisly plot of *Macbeth*” (*Ibid.*, pp. xiv-xv).

⁶⁰⁸ Cf. HAMMERSCHMIDT-HUMMEL, H., *op. cit.*, p. 163.

What Shakespeare has created here is a unique dramatic situation in which he is able to discuss the concept and the requirements of good kingship so that his audience, by looking at the deplorable state of affairs in medieval Scotland, could become aware of the comparable problems of their own age⁶⁰⁹.

En este reconocimiento por parte de la audiencia aparece implícitamente aquella “pre-comprensión, común al poeta y a su lector”⁶¹⁰ de la que habla Ricoeur en el ámbito de *mimesis I*, y que aquí se referiría a la conexión que los espectadores podían establecer entre los acontecimientos políticos contemporáneos y los hechos históricos dramatizados. Con otras palabras, Carl Schmitt destaca la firme vinculación del dramaturgo “a su concreto auditorio londinense y al conocimiento que éste tenía de realidades completamente actuales”⁶¹¹. Precisamente porque la censura desde 1559 prohibía tratar cuestiones políticas y religiosas contemporáneas en el teatro⁶¹², es explicable que Shakespeare buscara una fuente histórica remota, pero resulta por lo mismo plausible que buscara con ella reflejar su propia época. Es evidente pues la estrecha relación entre el origen o fuente de la tragedia y su fin, de modo que para responder a la cuestión acerca de la identificación de Macbeth con Jacobo I cabe analizar ahora el medio en que fue compuesta la obra.

2.1.2. La mimesis del autor y de su época

El contexto sociocultural ha de ser, sin duda, un aspecto auxiliar a la hora de comprender la motivación de la tragedia de *Macbeth*; especialmente, si se considera como “mimesis indirecta”⁶¹³ de su época. Para esta consideración resulta útil reiterar aquí la distinción entre la representación directa que supone la obra histórica – que “llama a los personajes y nombra lo que acontece con nombres que le son conocidos al público y que despiertan determinadas figuraciones y esperanzas determinadas”⁶¹⁴ – y la representación indirecta de la obra en la que una situación actual o “un personaje del presente histórico aparece bajo otro nombre, pero es fácilmente identificable para el saber del público”⁶¹⁵. A este segundo tipo se puede adscribir *Macbeth* si se examinan las circunstancias que rodearon su creación.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁶¹⁰ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 129.

⁶¹¹ SCHMITT, C. “*Hamlet* y Jacobo I de Inglaterra: política y literatura”. *Revista de Estudios Políticos*, 85 (1956), p. 81.

⁶¹² Cf. PEARCE, J., *op. cit.*, pp. xv-xvi.

⁶¹³ Cf. KAZMIERCZAK, M., *op. cit.*, p. 139.

⁶¹⁴ SCHMITT, C., *op. cit.*, p. 81.

⁶¹⁵ *Ibid.*

Siguiendo la hipótesis del paralelismo entre obra y época, se puede afirmar que los propios acontecimientos que delimitan la fecha de composición manifiestan la turbulencia política e incluso la atmósfera de represión que aparecen mimetizadas en esta tragedia. La Conjura de la Pólvora en noviembre de 1605 y el juicio contra Henry Garnet, superior de los jesuitas ingleses, en marzo de 1606 no solo sirven para datar la obra sino que demuestran también “that the poet, in *Macbeth*, refers to political and religious problems of his own time”⁶¹⁶.

De hecho, la crítica considera la mención al “equivocator” (2.3.8) en el discurso del Portero como una clara alusión al proceso contra Garnet⁶¹⁷ por su complicidad con la Conjura de la Pólvora. El desarrollo del juicio y el concepto de “equivocation” en que se amparó el acusado fueron objeto de discusión pública en la época⁶¹⁸. Para los espectadores contemporáneos debía de ser clara, por tanto, la ambigüedad que contienen los versos “who committed treason enough for God's sake, / yet could not equivocate to heaven” (2.3.9)⁶¹⁹. Dejando aparte la postura del dramaturgo respecto a la actuación del jesuita que pueda inferirse de estas líneas, la alusión puede servir como punto de partida para describir el estado convulso de la Inglaterra contemporánea. *Macbeth* se escribe en un momento en que “in the wake of the plot, Catholics found themselves being victimized more brutally and mercilessly than ever”⁶²⁰.

A estos datos históricos que contextualizan la escritura de la obra, Pearce añade una observación estrictamente literaria: la constatación de que

Whereas the plays written during the period following the king's accession demonstrated a sense of freedom and hopefulness, the plays written after the renewal of the persecution, *Othello*, *King Lear*, and *Macbeth*, are among Shakespeare's darkest⁶²¹.

Esto es, en aquellas obras escritas inmediatamente después de la muerte de la reina Isabel en 1603 – *Measure for Measure* y *All's Well That Ends Well* – se percibe “an atmosphere of jubilant relief”⁶²² que demostraría cómo “Shakespeare seems to have

⁶¹⁶ HAMMERSCHMIDT-HUMMEL, H., *op. cit.*, p. 170.

⁶¹⁷ Cf. PEARCE, J., *op. cit.*, p. ix.

⁶¹⁸ Cf. HAMMERSCHMIDT-HUMMEL, H., *op. cit.*, p. 171.

⁶¹⁹ SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, ed. PEARCE, J., San Francisco: Ignatius Press, 2010. Por la complejidad del lenguaje poético de Shakespeare, se ofrecerá en nota al pie la traducción de los versos, tomada de SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, edición bilingüe a cargo de CONEJERO, M. A., Madrid: Cátedra, 2010¹². En este caso, traduce “equivocator” como “«enredante» [muy capaz...] en el nombre de Dios hacer traición, / pero que no puede engañar al cielo”

⁶²⁰ PEARCE, J., *op. cit.*, p. x.

⁶²¹ *Ibid.*, p. xxi.

⁶²² *Ibid.*, p. xviii.

hoped that the new king's accession would herald a new dawn of tolerance"⁶²³. Sin embargo, tras el recrudecimiento de la persecución anticatólica bajo el reinado de Jacobo I, "his hopes of a new dawn of religious and political freedom were seemingly lying in irreparable tatters"⁶²⁴ y así se plasma, según Pearce, en la atmosfera de oscuridad que envuelve la tragedia de *Macbeth*.

Parece evidente, pues, el paralelismo que evoca la tragedia entre los acontecimientos históricos dramatizados y la situación contemporánea. Así lo confirma también Andrew Hadfield al observar: "It seems clear that Shakespeare is using *Macbeth* to explore the political problems of Britain immediately after the accession of James I"⁶²⁵. No obstante, cuando el autor habla aquí de los problemas políticos no está aludiendo a la turbulencia social y los conflictos antes mencionados, sino que se refiere específicamente a "the question of the legitimacy of the succession, one of the key issues confronting Elizabethan and Jacobean English citizens"⁶²⁶. Se trata, por tanto, de una cuestión política también candente y polémica, especialmente en los años inmediatamente anteriores a la composición de *Macbeth*, en los que

a la inquietud general de la época (guerras civiles y guerras entre Estados, entre protestantes y católicos, en toda Europa, persecuciones religiosas y políticas de toda clase) añadáse para la Inglaterra de esos años [1600-1603] otra expectación, apenas soportable, la del problema de la sucesión al trono⁶²⁷.

Aunque en el momento de la publicación de la tragedia el problema sucesorio se ha resuelto, es evidente que *Macbeth* refleja una cuestión que seguía siendo central en la Inglaterra de la época: "wether a monarch ruled through hereditary right, or through personal suitability for the role"⁶²⁸. Es cierto que en el referente histórico del siglo XI la monarquía era electiva, de ahí el conflicto que supone la sucesión impuesta por Duncan con el nombramiento de su hijo. Así aparece en las *Chronicles* y, sin embargo, Shakespeare lo omite, precisamente porque la tragedia presenta también la otra gran cuestión relacionada con la sucesión y la legitimidad del monarca: "under what circumstances were the people justified in deposing a wicked tyrant?"⁶²⁹.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*, p. xxi.

⁶²⁵ HADFIELD, A., *op. cit.*, p. 85.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁶²⁷ SCHMITT, C., *op. cit.*, p. 68.

⁶²⁸ HADFIELD, A., *op. cit.*, p. 82.

⁶²⁹ *Ibid.*

De hecho, a ambas preguntas responde el propio rey Jacobo I, quien en 1598 había publicado dos tratados en que presentaba su visión de la monarquía, *Basilikon Doron* y *The Trew Law of Free Monarchies*. En ellos, Jacobo defiende el derecho divino de los reyes: este era “el tema capital de su vida, el problema de su existencia. Este derecho era atributo de los reyes que habían ocupado el trono por legítima sucesión hereditaria, no de los usurpadores”⁶³⁰. Con esta premisa responde también a la segunda pregunta: “hereditary rulers must be obeyed by their subjects [...] no matter what crimes they commit. A subject’s duty was to obey the king because monarchy was the divinely ordained form of government”⁶³¹. Así, mediante la defensa de la legitimidad del gobernante basada en la sucesión y sancionada por el derecho divino “James gave an unambiguous answer to the problem of tyranny (however bad a king may be, nothing can be done because any alternative is worse)”⁶³².

En cambio, la respuesta a la cuestión de la tiranía que se ofrece en *Macbeth* es mucho más ambigua. Esto se debe a que aquí se conjugan los dos aspectos tratados hasta este momento y que ahora se presentan interrelacionados: por un lado, el reflejo del conflicto político y especialmente la persecución religiosa de la época contemporánea; por otro lado, las visiones de la monarquía que se contraponen en la obra. La expresión del primero es la atmósfera de oscuridad y violencia que caracteriza a esta tragedia; la concepción política, por su parte, se plasma sobre todo en la escena de Inglaterra, en la conversación entre Malcolm y Macduff. En ella, la perspicacia de Malcolm, que habiendo aprendido “a certain toughmindedness from his enemies”⁶³³ augura un gobierno justo y próspero, se opone a la tiranía de Macbeth. El futuro rey parece cumplir así “the synthesis of Duncan and Macbeth Holinshed projected”⁶³⁴, pues el historiador ofrece un retrato de ambos personajes que destaca la complementariedad de sus caracteres:

Makbeth [was] a valiant gentleman, and one that if he had not been somewhat cruel of nature, might have been thought most worthy the government of the realme. On the other part, Duncane was so soft and gentle of nature, [...] that where the one had too much of clemencie, and the other of crueltie, the meane vertue betwixt these two extremities might have reigned by indifferent partition in them both, so should Duncane have proved a worthy king, and Makbeth an excellent capteine⁶³⁵.

⁶³⁰ SCHMITT, C., *op. cit.*, p. 75.

⁶³¹ HADFIELD, A., *op. cit.*, p. 82.

⁶³² *Ibid.*, p. 84.

⁶³³ CANTOR, P., *op. cit.*, p. 294.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ HOLINSHED, R., *op. cit.*, pp. 264-265.

El acento lo pone Shakespeare, sin embargo, en la crueldad del Macbeth real mucho más que en la bondad de Duncan que refleja la crónica. Con el material histórico que inspira su obra, el dramaturgo elabora el retrato trágico de un personaje arrastrado por el vicio, tanto más trágico cuanto las consecuencias de sus actos dañan a a todo el reino. Además, a diferencia de los héroes de las tragedias clásicas, al protagonista debe atribuírsele plena responsabilidad moral⁶³⁶, pues a pesar del aparente determinismo de las profecías conserva su libertad, tal como ponen de manifiesto sus palabras y acciones. Cabe analizar ahora, por tanto, el paso del Macbeth medieval al personaje dramático; esto es, de qué modo Shakespeare “transforma estos acontecimientos o incidentes en una historia”⁶³⁷.

2.2. *Mimesis II*

2.2.1. La reelaboración de *mimesis I* en *mimesis II*

En la tragedia de *Macbeth* se hace especialmente evidente en qué consiste la “facultad de la mediación”⁶³⁸ de la que habla Ricoeur al referirse a *mimesis II*, la construcción que “media entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo”⁶³⁹. En efecto, el dramaturgo “toma juntos”⁶⁴⁰ los acontecimientos históricos recogidos en las *Chronicles* y los incidentes contemporáneos recreados en los sucesos trágicos, además de las teorías políticas que subyacen en la obra; de tal forma que todos estos elementos propios de *mimesis I* son reelaborados en *mimesis II* en forma de tragedia.

La dramatización destaca naturalmente aquellos aspectos que en las fuentes tienen mayor relevancia trágica: el vicio de la ambición que conduce al protagonista al regicidio y la tiranía, por una parte; la influencia sobrenatural y la perversión de Lady Macbeth que excitan en él el vicio de la presunción, por otra parte. Ambos aspectos inciden en dos cuestiones fundamentales de la obra: por un lado, que el mal que ya anidaba en Macbeth lo convierte en un tirano al excitar en él el vicio de la ambición; por otro lado, que pese a las profecías el protagonista mantiene su libertad de acción

⁶³⁶ LESKY recuerda que el efecto de la tragedia clásica llegó a Occidente sobre todo por medio de Séneca, “pero con sus obras adquirió también importancia la tendencia estoico-moralizante, y [...] esta línea de desarrollo se unió necesariamente a otra línea, la que procedía de lo cristiano y de su conciencia del pecado” (LESKY, A., *op. cit.*, p. 57).

⁶³⁷ RICOEUR, P. *op. cit.*, p. 131.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 147.

y consecuentemente debe responder ante su conciencia. En este sentido, la tragedia shakesperiana reelabora también los elementos de la tragedia griega al imputar a su protagonista una responsabilidad moral que lo convierte en un héroe moderno: la recreación literaria del Macbeth histórico supone "the transformation of the pagan hero into the tyrant of infinite desire"⁶⁴¹, y esto permite afirmar a Cantor que "the tragedy of the Scottish warrior prefigures the tragedy of modernity"⁶⁴². Esto es, las consecuencias sociales y morales de sus actos y especialmente los dilemas a que se enfrenta el protagonista son la más moderna recreación de Shakespeare frente a las fuentes históricas y literarias en que se basa.

Regicidio y tiranía como consecuencias de la ambición

La primera y principal tentación que afronta Macbeth es la del poder: de forma consecutiva y casi simultánea recibe el saludo de las brujas y el del rey que por medio de Ross, "for an earnest of a greater honour" (1.3.104)⁶⁴³ lo honra con el nuevo título arrancado al traidor. El nombre de Cawdor ha resonado ya por dos veces en los oídos del protagonista, pues tras vencer al traidor en la batalla ha sido saludado con su título en el páramo. De modo que el ánimo de Macbeth se halla predispuesto a la recompensa, y así en cierto sentido revestido de *magnanimidad* – en cuanto "la magnanimidad implica una tendencia del ánimo hacia cosas grandes"⁶⁴⁴ –, cuando el honor le es ofrecido como premio por su valor:

Duncan Would thou hadst less deserved,
 That the proportion both of thanks and payment
 Might have been mine! (1.4.19-21)⁶⁴⁵

Las palabras solemnes del rey alabando el mérito de su general victorioso parecen hacerse eco precisamente de la magnanimidad, que "no versa sobre cualquier honor, sino sobre el honor grande. Y así como el honor es premio de la virtud, así también el gran honor se debe a una gran obra de virtud"⁶⁴⁶. También Charlton identifica el coraje con la excelencia moral, recordando la etimología de *virtus*:

To have valour was to have attained high moral excellence. In such a scale, courage [...] was the measure of man's real worth. [...] The Romans called such manhood 'virtus',

⁶⁴¹ CANTOR, P., *op. cit.*, p. 314.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ "Como prenda de honores más altos"

⁶⁴⁴ TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.129, a.1, in c.

⁶⁴⁵ "Fueran menos tus méritos / y la medida de otorgar favor y gratitud / habría estado de mi parte"

⁶⁴⁶ TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.129, a. 4, ad 1.

'man-ness' [...] and it stands as the symbol for [...] supreme moral worth, the name for that 'which best becomes a man'⁶⁴⁷.

Así, a los ojos de Duncan, informado de sus hazañas guerreras, Macbeth se yergue como el general valeroso y magnánimo, merecedor de los honores que va a tributarle: "a loyal subject of the King, at the zenith of his glory as a patriotic warrior facing growing prospects of honor and influence"⁶⁴⁸. Por su parte, la reacción inmediata de Macbeth al recibir el título de señor de Cawdor – "the greatest is behind" (1.3.116)⁶⁴⁹ – evidencia un deseo de honor propio de un ánimo grande, pues "la materia propia de la magnanimidad es el gran honor, y el magnánimo tiende a las cosas dignas de gran honor"⁶⁵⁰. Aunque cabe recordar también que por estar formulado en un aparte, este comentario anticipa ya la *ambición* – que "implica el apetito desordenado del honor"⁶⁵¹ – que las palabras de las brujas han despertado en él.

Sin embargo, ante las profecías que empiezan a cumplirse "as happy prologues to the swelling act / of the imperial theme" (1.3.127-128)⁶⁵², Macbeth vacila en su juicio acerca de la bondad o maldad de las predicciones: "This supernatural soliciting / Cannot be ill, cannot be good" (1.3.129-130)⁶⁵³. Estas dudas iniciales lo presentan al principio como el protagonista intermedio del que habla Aristóteles en su *Poética*, el que "no destaca ni por su virtud ni por su justicia, pero tampoco cae en la desdicha por maldad o por perversión, sino más bien por culpa de alguna falla"⁶⁵⁴, en palabras de Robert Carballo, "a good but tempted man"⁶⁵⁵. Esta caracterización del personaje, que con su vacilación parece desmentir el retrato del "bravo Macbeth" (1.2.16) que por su actuación en la guerra había recibido los calificativos de "valour's minion" (1.2.19)⁶⁵⁶ y "Bellona's bridegroom" (1.2.56)⁶⁵⁷, es el fundamento de su evolución dramática, "from a manly hero to what he himself describes as 'the baby of a girl'

⁶⁴⁷ CHARLTON, H. B. «Macbeth». *Shakespearean Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1948, p. 148.

⁶⁴⁸ CARBALLO, R. "«Fair is foul, and foul is fair»: *Macbeth* as Morality Play and Discreet Exemplum", en SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, ed. PEARCE, J., *op. cit.*, p. 149.

⁶⁴⁹ "Lo más grande está aún por llegar"

⁶⁵⁰ TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.129, a.2, in c.

⁶⁵¹ TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.131, a. 1, in c.

⁶⁵² "como inicio feliz del acto culminante / de este tema imperial"

⁶⁵³ "Quizá esta sobrenatural instigación no sea mala / puede que no sea buena"

⁶⁵⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a8-10.

⁶⁵⁵ CARBALLO, R., *op. cit.*, p. 149.

⁶⁵⁶ "favorito del valor"

⁶⁵⁷ "recién desposado con Bellona"

(III.iv.105)⁶⁵⁸; o en términos propios de la antropología aristotélico-tomista, de su paso de la magnanimidad a la *ambición*⁶⁵⁹.

El punto de partida de este recorrido es la encrucijada en la que se encuentra Macbeth cuando se presenta ante él el máximo honor, esto es, el título de rey. Dos alternativas se abren ante el recién nombrado señor de Cawdor en el camino hacia la corona: esperar a que el curso natural culmine sus esperanzas – “Come what come may, / Time and the hour runs through the roughest day” (1.4.146-147)⁶⁶⁰ – o precipitar la situación cometiendo regicidio. Esta opción es la que desde el primer instante aparece en su mente como “that suggestion / Whose horrid image doth unfix my hair” (1.3.133-134)⁶⁶¹. Por tanto, la supuesta disyuntiva de Macbeth ante las palabras de las brujas no es tal, pues la idea del regicidio predomina conscientemente en su ánimo:

My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man that function
Is smother'd in surmise (1.3.138-140)⁶⁶².

La verdadera vacilación en el Macbeth de los dos primeros actos se produce en el paso del pensamiento a la acción. Sus apartes ponen de manifiesto que no es la primera vez que concibe en su mente este designio⁶⁶³. De hecho, Stephen Booth rechaza la explicación de que es Lady Macbeth quien introduce la idea del asesinato en la mente de su marido, pues “it is almost impossible to find the source of any idea in *Macbeth*; every new idea seems already there when it is presented to us”⁶⁶⁴. En cualquier caso, la imagen de valeroso capitán, verdugo cruel de sus enemigos, tal como es presentado admirativamente por el sargento y por Ross, hablan de un hombre avezado a la sangre: cabe recordar en este sentido que Macbeth será visto después “as a bloody, cruel, violent tyrant, but at the beginning he is praised for the

⁶⁵⁸ CANTOR, P., *op. cit.*, p. 296.

⁶⁵⁹ CARBALLO señala que “*Macbeth* dramatizes the operations of the will and the conscience with respect to the social virtues of magnanimity and courage and their corresponding vices, ambition, and pusillanimity” (CARBALLO, R., *op. cit.*, p. 147).

⁶⁶⁰ “Ocurra lo que ocurra / hora y tiempo atraviesan el más áspero día”

⁶⁶¹ “una idea / cuya imagen horrible eriza mis cabellos”

⁶⁶² “Mi pensamiento, donde el crimen es sólo fantasía, / agita de tal modo mi condición de hombre / que ahoga en conjeturas toda forma de acción”

⁶⁶³ MILWARD señala que “when the three witches prompt in him thoughts of ambition, even by taking the way of blood, it is evidently not the first time such thoughts have occurred to him or his lady” (MILWARD, P. “The Lady and No Lady”. *Jacobean Shakespeare*. Naples, Florida: Sapientia Press of Ave Maria University, 2007, p. 42).

⁶⁶⁴ BOOTH, S. “*Macbeth*, Aristotle, Definition, and Tragedy”. “*King Lear*”, “*Macbeth*”, *Indefinition, and Tragedy*. New Haven and London: Yale University Press, 1983, p. 94.

same savage qualities – as long as they are directed against Scotland enemies⁶⁶⁵. De modo que, a diferencia de su modelo histórico, el nombramiento de Malcolm como príncipe de Cumberland no justifica sino que refuerza el propósito latente:

[*Aside*] The Prince of Cumberland! That is a step
On which I must fall down, or else o'erleap,
For in my way it lies. Stars, hide your fires;
Let not light see my black and deep desires.
The eye wink at the hand; yet let that be,
Which the eye fears, when it is done, to see (1.4.49-54)⁶⁶⁶.

Esta última invocación revela hasta qué punto Macbeth es plenamente consciente de la maldad en que va a incurrir con el asesinato⁶⁶⁷. Sus alusiones a los oscuros deseos y a las acciones pavorosas reflejan lo que advierte Tomás de Aquino acerca de la ambición, cuando afirma que el deseo de honor “si se apetece indebidamente, puede ser ocasión para el hombre de cometer muchos males; por ejemplo, si no repara en los medios con tal de conseguirlo⁶⁶⁸. Ante el acto que se dispone a cometer, dos consideraciones morales paralizan su resolución, ambas relacionadas con las normas de conducta socialmente aceptadas: el miedo al castigo – “We still have judgment here” (1.7.6-8)⁶⁶⁹ – y sobre todo, el deber de hospitalidad que lo obliga ante Duncan, pues:

He's here in double trust;
First, as I am his kinsman and his subject,
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderer shut the door,
Not bear the knife myself (1.7.12-16)⁶⁷⁰.

Esta contradicción que aquí expresa introduce una última consideración de la que después se harán eco otros personajes: la condición antinatural del acto que se dispone a cometer. Tras el regicidio, los personajes secundarios de Ross y el Viejo calificarán el suceso y los prodigios que lo acompañan como “unnatural” (2.4.10),

⁶⁶⁵ CANTOR, P., *op. cit.*, p. 297.

⁶⁶⁶ “¡Príncipe de Cumberland! Un obstáculo nuevo / para que yo me hunda, a menos que lo evite, / pues se atraviesa en mi camino. ¡Estrellas, ocultad vuestro fuego! Que la luz no haga ver mis oscuros deseos escondidos”

⁶⁶⁷ “Macbeth is fully aware, of course, that he is deliberately committing himself to what he knows to be evil” (CHARLTON, *op. cit.*, p. 150).

⁶⁶⁸ TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.131, a.1, ad 3.

⁶⁶⁹ “solo aquí, sobre esta orilla y páramo del Tiempo / se arriesgaría la vida por venir. En estos casos / es aquí, sin embargo, donde se nos juzga”

⁶⁷⁰ “Se encuentra aquí con doble confianza: primero, soy su deudo, a más de súbdito, / dos buenas razones para no actuar; después, como anfitrión, / tendría que cerrar las puertas a sus asesinos, / no ser yo quien blandiera el cuchillo”

pero ya en este momento Macbeth parece anticipar sus palabras al destacar cómo el anfitrión convertido en asesino repugna a la naturaleza de las relaciones sociales⁶⁷¹. Pero como en todas las vacilaciones de Macbeth, la disyuntiva aquí es solo aparente, pues en su interior ya ha concebido el protagonista su designio y le ha puesto nombre:

I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition, which o'erleaps itself
And falls on the other (1.7.25-28)⁶⁷².

Macbeth reconoce, por tanto, el peligro de la ambición a la que se entrega. Con sus palabras en este momento y con sus actos más adelante, el protagonista parece confirmar que la idea y ejecución del regicidio son fruto de un desorden moral concreto, la ambición que se opone a la magnanimidad por exceso⁶⁷³, de tal modo que el honor que merecía por sus actos de valor despierta en él un deseo que no es conforme a la razón y lo arrastra al vicio; en síntesis, “an overarching ambition that exceeds his legitimate sense of honor and achievement and introduces the idea of unnatural deeds”⁶⁷⁴. Esta pérdida del sentido del honor es precisamente el punto de inflexión en la evolución del protagonista, ya incoada en su imaginación y que encontrará su catalizador en Lady Macbeth. Por eso es significativo que la cuestión del honor sea el último de los argumentos que Macbeth intenta oponer débilmente al designio del asesinato:

He hath honour'd me of late; and I have bought
Golden opinions from all sorts of people (1.7.32-33)⁶⁷⁵.

Más relevante aún resulta que esta no sea una más de las contradicciones que debate en su interior, sino la única argumentación que pronuncia ante su mujer para cuestionar el plan del regicidio. La respuesta de Lady Macbeth, acusando a su marido de cobardía (1.7.43) retoma significativamente la noción de coraje y virtud ligada a la masculinidad⁶⁷⁶ para invertirla: a la protesta de su esposo – “I dare do all

⁶⁷¹ A este respecto, CHARLTON afirma que Macbeth “shares with all his contemporaries the sense that murder in itself is, of all things, most ‘unnatural’, an offence against nature, a ‘death to nature’.” (CHARLTON, H. B., *op. cit.*, p. 151).

⁶⁷² La cursiva es nuestra. “*La espuela, / que se clava en los flancos de mi deseo, es / la de ambición que brinca y al sobrepasarse, / ya demasiado lejos, se derrumba*”

⁶⁷³ Cf. TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.131, a.2, in c.

⁶⁷⁴ CARBALLO, R., *op. cit.*, p. 149.

⁶⁷⁵ “*Me ha colmado de honores y he adquirido / una reputación dorada entre las gentes*”

⁶⁷⁶ CHARLTON señala la reacción del viejo Siward ante la muerte en batalla de su hijo como ejemplo de que “courage, an unswerving courage against greatest odds, was the measure of man’s real

that may become a man" (1.7.46)⁶⁷⁷ – la mujer responde identificando la hombría con la acción, en especial con la acción que no repara en los medios:

When you durst do it, then you were a man;
And, to be more than what you were, you would
Be so much more the man (1.7.49-51)⁶⁷⁸.

Con tal argumento Lady Macbeth anula todas las consideraciones anteriores respecto al deber de hospitalidad o el honor, pues excita en él el deseo de grandeza – ya latente en su interior, según evidencian los apartes – hasta el punto de apartarlo de toda razón. Así se lo había propuesto tras leer la carta en que Macbeth le anuncia "what greatness is promis'd thee"⁶⁷⁹ (1.5.11), cuando ella adivina las vacilaciones de su marido:

Thou wouldst be great;
Art not without ambition, but without
The illness should attend it (1.5.15-17)⁶⁸⁰.

Este estímulo, designado de forma significativa con el término de "illness", desatará en Macbeth la ambición al forzarlo a exteriorizar sus pensamientos y materializarlos en actos. Con sus poderosa retórica, Lady Macbeth logra introducir en la incertidumbre de su marido "el convencimiento de que el éxito en la acción implica como condición preliminar la abolición de cualquier duda en la mente del agente"⁶⁸¹. Macbeth vacilará todavía ante la visión de la daga, pero sus argumentos han perdido la racionalidad de sus primeras disyuntivas. Conscientemente, rechaza las palabras y los dictados de la razón para entregarse a la acción:

Whiles I threat, he lives:
Words to the heat of deeds too cold breath gives (2.2.60-61)⁶⁸².

worth" (CHARLTON, H. B., *op. cit.*, p. 148). Para la cuestión de la hombría y la identidad masculina en *Macbeth* véase también KAHN, C., "The Milking Babe and the Bloody Man in *Coriolanus* and *Macbeth*". *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley: University of California Press, 1981. 151-192.

⁶⁷⁷ "Tengo el valor que cualquier hombre tiene"

⁶⁷⁸ "Eras un hombre cuando te atrevías / y más hombre serías, mucho más, / si fueses aún más de lo que eras"

⁶⁷⁹ "¡la gloria que se te promete"

⁶⁸⁰ "Tú quisieras ser grande, / no te falta ambición, aunque sí el odio / que debe acompañarla"

⁶⁸¹ TRAVERSI, D. "La tragedia de Macbeth". *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 28 (1959), p.9.

⁶⁸² "Mientras le amenazo, vive todavía; / las palabras congelan con su hálito el calor de los actos. / Es un hecho, ¡ya voy!"

Es muy significativo comparar estas palabras que preceden al asesinato de Duncan con las que preceden a la muerte de la familia de Macduff:

This deed I'll do before this purpose cool (4.2.154)⁶⁸³.

Dos aspectos diferencian ambas expresiones, tan semejantes en su forma: por un lado, la motivación no es ya el deseo de honor, pues Macbeth ya ha sido coronado; por otro lado, no es él quien comete directamente el asesinato, sino que lo encomienda a otros tal como hizo con Banquo, de modo que esta red de espías y asesinos agudiza la crueldad de los tiempos “when we are traitors / and do not know ourselves, when we hold rumour / from what we fear, yet know not what we fear” (4.2.18-20)⁶⁸⁴. Macbeth ejerce su tiranía a través de los asesinatos que siguen a la muerte del rey, precisamente porque él no los ejecuta. Se demuestra así que tras el regicidio el vicio se fortifica en él convirtiéndolo en un tirano. Se cumplen en el protagonista las palabras que Ross aplicaba a los hijos de Duncan cuando eran aparentemente sospechosos de la ejecución de su padre: “Thriftless ambition, that wilt ravin up / Thine own life's means! (2.4.28-29)⁶⁸⁵. En efecto, según anticipan estos versos, el primer crimen movido por la ambición conduce a Macbeth a los demás crímenes de modo que “termina mediante un proceso inexorable, en una esclavitud completa al mal”⁶⁸⁶.

Esta inexorabilidad del mal se relaciona con la tiranía en dos sentidos complementarios: por un lado, la crueldad despótica de Macbeth sobre su patria es descrita como una enfermedad que contamina sin esperanza la tierra escocesa, por ejemplo, en las palabras de Malcolm cuando dialoga con Macduff:

our country sinks beneath the yoke;
It weeps, it bleeds; and each new day a gash
Is added to her wounds (4.3.39-41)⁶⁸⁷;

mientras que por su parte, el propio tirano sufre también el progreso irrefrenable del crimen, que se presenta ante él como el camino de la sangre en el que no hay retroceso posible, según afirma en el diálogo con su esposa tras el asesinato de Banquo:

⁶⁸³ “Antes que este propósito se enfríe, consumaré la acción”

⁶⁸⁴ “cuando somos traidores / y ni siquiera lo sabemos, cuando oímos hablar / de lo que nos aterra y no sabemos lo que nos aterra”

⁶⁸⁵ “¡Oh, pródiga ambición, devorarás un día / lo que a tu vida da sustento!”

⁶⁸⁶ TRAVERSI, D., *op. cit.*, p. 13.

⁶⁸⁷ “nuestra tierra sucumbe bajo el yugo, / llora y sangra, y cada nuevo día hay otra brecha / que se abre en sus heridas”

I am in blood
Stepp'd in so far that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er (3.5.136-138)⁶⁸⁸.

De forma significativa estas dos metáforas se invertirán al final de la obra, cuando sea el mismo Macbeth quien hable de la enfermedad de Escocia – “If thou couldst, doctor, cast / The water of my land, find her disease, / And purge it to a sound and pristine health” (5.3.50-52)⁶⁸⁹ –, y los demás personajes quienes señalen cómo en su avance por el camino del mal sus propios crímenes se vuelven contra él – “Now does he feel / His secret murders sticking on his hands” (5.2.16-17)⁶⁹⁰.

Ambas imágenes son la expresión dramática de las consecuencias a las que lo ha abocado el vicio por el que conscientemente se ha dejado arrastrar. La vertiginosa degradación moral del protagonista no se explica únicamente por el objeto que desea irracionalmente, pues una vez obtenido se convierte en “fruitless crown” (3.1.60)⁶⁹¹, sino especialmente por los medios que utiliza para conseguirlo y que lo han conducido al torbellino del mal. Así lo explicita en las palabras que pronuncia precisamente a mitad de la obra:

I am bent to know,
By the worst means, the worst. For mine own good,
All causes shall give way (3.5.134-136)⁶⁹².

El objeto de sus actos no es ahora la obtención del título real que ya ha alcanzado, sino el que él llama su ‘propio bien’, esto es, la conservación de la corona, la absoluta seguridad, frente a la tensión interna que él mismo ha creado – y que los obliga a “eat our meal in fear and sleep / In the affliction of these terrible dreams / That shake us nightly” (3.2.17-19)⁶⁹³ – y la paz que él mismo ha destruido y le impide dormir – “Macbeth does murder sleep” (2.2.36)⁶⁹⁴. No se trata, por tanto, de un interés concreto y material como lo era el título de rey, sino sobre todo del conocimiento exacto y completo de las profecías de las brujas que aparentemente le

⁶⁸⁸ “He ido muy lejos / en el camino de la sangre. Y si más no avanzase / tanto daría volver como ganar la orilla opuesta”

⁶⁸⁹ “Si pudieras, doctor, analizar / la orina de mi tierra, descubrir su dolencia, / y devolverle su buena salud de antaño con alguna purga”

⁶⁹⁰ “Ahora siente / que sus secretos crímenes se aferran a sus manos”

⁶⁹¹ “infecunda corona”

⁶⁹² “estoy decidido a conocer / con los peores medios, lo peor. A mi propio interés / todas las otras causas se someterán”

⁶⁹³ “comer con miedo, y [...] dormir / con la aflicción de estos horribles sueños / que nos agitan en la noche”

⁶⁹⁴ “Macbeth mata el sueño”

procurará el descanso: “Macbeth is questing for what I will call the Absolute Act [...], a single deed that will give him everything he desires and give it to him securely and forever”⁶⁹⁵.

Por eso, los medios para alcanzar este propósito no son ya únicamente la conspiración y el asesinato, sino los más oscuros y sobrenaturales: las revelaciones de las brujas, identificadas ahora sin ninguna duda como instrumentos del mal. El recurso a las hermanas fatídicas, que al inicio le salen al encuentro y a las que en este momento busca él, pone de manifiesto el otro vicio que arrastra a Macbeth junto al de la ambición: el vicio de la presunción, pues confiando excesivamente en las palabras de las brujas “sobrepasa la medida de las propias fuerzas”⁶⁹⁶.

Influencia sobrenatural y perversión de Lady Macbeth como causas de la presunción

Es evidente que una parte esencial del retrato del protagonista es la influencia sobrenatural, que remite a *mimesis I* en cuanto aparece tanto en la figura del Macbeth histórico como en la tragedia clásica cuyos héroes a menudo actúan determinados por los oráculos. Pero además, su reelaboración en *mimesis II* tiene en cuenta también para la construcción dramática del personaje su dimensión moral, esto es, las consecuencias que las profecías de las brujas tendrán sobre la actuación de Macbeth. En este sentido, la antropología aristotélico-tomista brinda también los términos para designar el vicio que empuja al protagonista a “hacer lo que está por encima de su capacidad”⁶⁹⁷. De modo que junto a la ambición que lo impulsa al deseo desordenado del máximo honor, la *presunción* arrastra a Macbeth a confiar excesivamente en medios engañosos.

Así como la ambición se opone a la magnanimidad que caracteriza al inicio al valeroso capitán Macbeth, también la presunción se le opone por exceso⁶⁹⁸. Por tanto, también respecto a este vicio cabe recordar que el punto de partida es la extraordinaria valentía que adorna el ‘ánimo grande’ del protagonista al empezar la obra. El valor de Macbeth es expresado en imágenes de inusitada ferocidad que destacan su crueldad: así, por ejemplo, la ejecución del traidor Macdonwald, a quien el protagonista “unseam'd him from the nave to the chaps, / And fix'd his head upon

⁶⁹⁵ CANTOR, P., *op. cit.*, pp. 300-301.

⁶⁹⁶ TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.130, a.2, ad 1.

⁶⁹⁷ TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.130, a.1, in c.

⁶⁹⁸ Cf. TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.131, a.2, ad 1.

our battlements" (1.2.22-23)⁶⁹⁹. Este acto sanguinario, sin embargo, despierta la admiración del rey y sus caballeros, pues es propio y loable de la condición militar el uso de la fuerza física y la violencia como medio.

De modo que ante el anuncio de las brujas Macbeth no solo se siente merecedor del honor que le auguran, sino que los instrumentos para lograrlo probablemente se los sugiera también "his brandish'd steel, / Which smoked with bloody execution" (1.2.17-18)⁷⁰⁰. Las hermanas fatídicas no revelan el camino para acceder al trono, sino que lo presentan como un hecho *de facto*; pero el momento y las circunstancias en que pronuncian sus profecías favorecen, sin duda, que en la mente del protagonista el acceso a la corona aparezca ligado a los medios violentos. De hecho, inmediatamente después del saludo de las brujas, Macbeth se sume en una abstracción que Banquo percibe – "he seems rapt withal" (1.3.57)⁷⁰¹ – y que después se repite en presencia de Ross y Angus y es señalada también por Banquo con idéntica expresión: "Look, how our partner's rapt" (1.3.142)⁷⁰². Conocemos el pensamiento del segundo 'rpto', expresado en el aparte en que la idea del crimen sacude la imaginación de Macbeth (1.3.138-140), por lo que se puede suponer que en el primer 'rpto' en presencia de las brujas el recurso del asesinato ya está en germen⁷⁰³.

A pesar de la débil oposición que formula en el siguiente aparte, contemplando la posibilidad de que el azar lo conduzca al trono – "If chance will have me King, why chance may crown me / Without my stir" (1.3.143-144)⁷⁰⁴ –, esta opción no es factible para él por dos motivos: en primer lugar porque Macbeth es aún en este momento el guerrero heroico, acostumbrado a luchar contra el destino adverso 'desdeñando la Fortuna' (1.2.17). En segundo lugar, precisamente porque el encuentro con las brujas introduce en su mente la certeza de que ciertos acontecimientos están predeterminados; las profecías le muestran "some providential order to events in this world"⁷⁰⁵ que contradice, por tanto, al azar. Por tanto, los medios que utilizará el protagonista para alcanzar el título real vaticinado

⁶⁹⁹ "desde ombligo a quijada lo desgarrá / y pone su cabeza en las almenas"

⁷⁰⁰ "blandiendo su espada / aún con el humo de la acción sangrienta"

⁷⁰¹ "parece extasiado"

⁷⁰² "Mirad, cómo se abstrae nuestro amigo"

⁷⁰³ Comentando este pasaje, CHARLTON advierte que, a diferencia de Banquo para quien el episodio es simplemente un misterio casual, la ambición de Macbeth – "his long-cherished ambition" – lo lleva a aceptar inmediatamente "the witches as no hallucination but as authentic prophets: for their knowledge of what is to be fits in so easily with Macbeth's repeated imaginative experience of what he hoped might be" (CHARLTON, H. B., *op. cit.*, p.162).

⁷⁰⁴ "Si el azar quiere que sea rey, también azar podría coronarme / sin que yo se lo pida"

⁷⁰⁵ CANTOR, P., *op. cit.*, p. 303.

por las brujas serán los mismos que al inicio le habían valido merecida aunque involuntariamente el título de Cawdor: la muerte o derrota del anterior titular.

La diferencia fundamental es evidentemente la motivación de sus actos en uno u otro caso, pero se podría considerar que el medio para obtener la corona le es indirectamente sugerido por las circunstancias que lo conducen al nombramiento de señor de Cawdor. Las brujas jugarían de este modo con la sucesión de los acontecimientos, aun sin pronunciar ni una palabra de más. Lady Macbeth será quien verbalice por primera vez el proyecto del regicidio fijando además una fecha inmediata: "O! Never / Shall sun that morrow see!" (1.5.57-58)⁷⁰⁶. Ante esta concreción que viene a materializar los designios de Macbeth, su conciencia de nuevo lo atormenta. Y lo hace a través de su portentosa imaginación, pues "instead of speaking to him in the overt language of moral ideas, commands and prohibitions, incorporates itself in images which alarm and horrify"⁷⁰⁷. Como en otras ocasiones también en este momento la fuerza de su imaginación presenta ante él la disyuntiva entre pensamiento y acción:

If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly. If th' assassination
Could trammel up the consequence, and catch,
With his surcease, success; that but this blow
Might be the be-all and the end-all here (1.7.1-4)⁷⁰⁸.

Pero tampoco aquí el protagonista llega a dudar realmente del medio elegido para alcanzar su propósito, pese a la aparente vacilación. No parece ser una consideración moral la que verdaderamente inquieta a Macbeth sino el temor ante el resultado: lo que se cuestiona en realidad es su capacidad para soportar las consecuencias de su acto. Se trataría, por tanto, de un cálculo de las posibilidades de éxito, y esto explica que tras la vehemente respuesta de Lady Macbeth ante sus recelos, la única pregunta que permanezca tras la aniquilación de todas sus dudas anteriores sea: "If we should fail?" (1.7.59)⁷⁰⁹. Y de nuevo su mujer contesta, no para calmar sus escrúpulos morales, sino para empujarlo a la acción:

But screw your courage to the sticking-place,

⁷⁰⁶ "¡Nunca / habrá de ver el sol ese mañana!"

⁷⁰⁷ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 323.

⁷⁰⁸ "Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente / acabar pronto; si pudiera el crimen / frenas sus consecuencias y al desaparecer / asegurar el éxito, de modo que este golpe / a un tiempo fuese todo y fin de todo"

⁷⁰⁹ "¿Y si fallase?"

And we'll not fail (1.7.60-61)⁷¹⁰.

La respuesta de Lady Macbeth al temor de su marido es, como siempre, directa e inapelable: el coraje, que aquí no equivale tanto al valor militar como a la osadía, es la clave del éxito. Con estas palabras la mujer expone el regicidio como una empresa factible presentándola como un hecho consumado: "What cannot you and I perform upon / The unguarded Duncan?" (1.7.69-70)⁷¹¹. Cuando despliega ante él el plan del asesinato, Macbeth participa de los detalles y, significativamente, responde a los versos anteriores de Lady Macbeth respecto a su coraje, al exclamar al final del acto:

I am settled, and bend up
Each corporal agent to this terrible feat (1.7.79-80)⁷¹².

Esta afirmación del protagonista revela hasta qué punto las palabras de Lady Macbeth completan las profecías de las brujas, pues confirman a Macbeth en el camino que debe emprender. La instigación de su esposa obliga al protagonista a seguir el primer impulso – o más bien un designio largamente meditado – hacia los medios violentos. Más concretamente, Lady Macbeth incita a su marido a confiar en sus propias fuerzas, que son en realidad las de ella misma: la astucia, el disimulo y la hipocresía son las armas que han de rematar el crimen, y estas son atributos de la mujer, según aparece también en las *Chronicles* que inspiran la tragedia⁷¹³. Igual que la mujer de Donwald en quien se basa al personaje literario, también Lady Macbeth aconseja a su esposo⁷¹⁴ y le da una única indicación, que sin duda violenta su condición guerrera tanto como sus escrúpulos: "Only look up clear" (1.6.68)⁷¹⁵ y le ordena: "Leave all the rest to me" (1.6.70)⁷¹⁶. También esta lección demuestra haberla aprendido Macbeth al final del acto: "Away, and mock the time with fairest show (1.7.81)⁷¹⁷.

⁷¹⁰ "Tensa hasta donde puedas las cuerdas de tu valor / y no fallaremos"

⁷¹¹ "¿qué no ejecutaremos, contra Duncan / indefenso, tú y yo?"

⁷¹² "Está ya decidido. / Concentraré toda la fuerza de mi cuerpo en este horrible acto"

⁷¹³ La creación de Lady Macbeth se inspira en un personaje diferente, la mujer de Donwald. Shakespeare se inspira en otro episodio de las *Chronicles* que relata cómo el noble Donwald, habiendo concebido un secreto deseo de venganza contra el rey Duff, lo asesina impulsado por su mujer: "through setting on of his wife, and in reuenge of his vnthankfulness, hee found meanes to murther the king within the foresaid castell of Fores where he vsed to sojourne" (HOLINSHED, R., *op. cit.*, p. 234).

⁷¹⁴ "[Donwald's wife] shewed him the meanes wherby he might soonest accomplish it. Donwald thus being the more kindled in wrath by the words of his wife, determined to follow hir aduise in the execution of so heinous an act" (HOLINSHED, R., *op. cit.*, p. 234).

⁷¹⁵ "Mantén en tus ojos la serenidad"

⁷¹⁶ "Y deja lo demás a mi cuidado"

⁷¹⁷ "Adelante, y engañemos a todos fingiendo la inocencia"

Imperceptiblemente, el Macbeth soldado se convierte en Macbeth político, calculador y, en definitiva, traidor. La perversión de su mujer sumada a la influencia sobrenatural excita en él no solo la ambición sino también la presunción al hacer que crea sus fuerzas mayores de lo que son en realidad⁷¹⁸. Esto es, el engaño consiste en considerar que la ejecución del asesinato depende solo de que sea físicamente posible, de forma que la colaboración de los dos esposos – uno hunde la daga, la otra adereza las circunstancias – permita ocultarlo a los ojos de todo el mundo y darles a ellos desde ese momento “solely sovereign sway and masterdom” (1.6.67)⁷¹⁹.

Y en efecto lo obtienen, pero ambos han sobrevalorado sus fuerzas al traspasar dos límites: por una parte, las consecuencias físicas del esfuerzo sobrehumano que han realizado, y que se manifestarán de modos contrapuestos en cada uno: en las alucinaciones y el insomnio de Macbeth, y en el sonambulismo de Lady Macbeth⁷²⁰. Por otra parte, deberán pagar también el precio social del regicidio, pues a pesar de todas sus precauciones viven en la angustia y la inseguridad, y su propia hipocresía se vuelve contra ellos en los tiempos turbulentos en que “Must lave our honours in these flattering streams” (3.2.33-35)⁷²¹.

Pero esta capacidad de disimulación que había hecho creer a Lady Macbeth que su crimen permanecería oculto incluso al cielo⁷²² es el sello únicamente del asesinato de Duncan. El resto de muertes son directamente concebidas por Macbeth, sin contar ya con su esposa, bajo el signo de una presunción distinta: las profecías de las brujas retoman el protagonismo, y a las fuerzas naturales que como rey ya posee se suma el poder de lo sobrenatural. Su red de espías y asesinos le garantizaría una seguridad que busca, sin embargo, en la confirmación de los vaticinios. Tras cumplir la profecía que se refiere a él, pretende truncar la que se refiere a Banquo, y cuando esta empresa falla con la huida de su hijo Fleance, el protagonista parece desconfiar incluso de sus propias fuerzas para poner toda su esperanza en las palabras de las hechiceras:

⁷¹⁸ “Nadie pretende algo superior a sus fuerzas a no ser que las crea mayores de lo que son en realidad” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.130, a.2, ad 3).

⁷¹⁹ “*absoluto dominio soberano, y el poder*”

⁷²⁰ TRAVERSI advierte que “casi todos los elementos detallados de esta escena [2.2], el golpear en la puerta, el lavarse las manos, las frases para alentar a su esposo amedrentado, ‘¡Qué fácil es entonces!... Un poquito de agua nos limpia de esta acción’, se repiten en su última aparición andando en sueños” (TRAVERSI, D., *op. cit.*, p. 11).

⁷²¹ “[*debemos*] lavar nuestro honor en ríos de”

⁷²² “Nor heaven peep through the blanket of the dark, / To cry ‘Hold, hold!’” (1.5.50-51) (“*ni por el manto de tinieblas pueda el cielo asomarse / gritando, ¡basta, basta!*”)

I will to-morrow.
And betimes I will to the Weird Sisters:
More shall they speak (3.4.132-134)⁷²³.

Se trata de una iniciativa relevante en la evolución de Macbeth, que busca en ellas un apoyo distinto al de su mujer, puesto que las requiere no por sus poderes maléficos sino por su visión del futuro. El tirano no necesita ya quien lo impulse al mal – reconoce que la alucinación del fantasma de Banquo “Is the initiate fear, that wants hard use”⁷²⁴, esto es, un último escrúpulo que la práctica habitual de la crueldad acabará de borrar. Por eso, llega incluso a renunciar a su razón, que en los dos asesinatos anteriores lo había atormentado, para arrojarse a la acción inicua:

Strange things I have in head that will to hand,
Which must be acted ere they may be scann'd (3.4.139-140)⁷²⁵.

Se encuentra así en la disposición adecuada para ser manipulado por las nuevas profecías de las brujas, pues tras haber rechazado toda racionalidad, Macbeth confía ya tan solo en el hechizo contranatural que según él cree le concede invulnerabilidad. Las hechiceras seducirán a Macbeth con visiones que lo presentan aparentemente protegido por una fuerza sobrenatural y que lo derrotarán, no obstante, con una sencilla explicación natural: tal como había adivinado Banquo, “oftentimes, to win us to our harm, / The instruments of darkness tell us truths” (1.3.123-124)⁷²⁶. La raíz del engaño es, por tanto, la presunción que excitan en él al inducirlo a considerarse invulnerable; así se fortifica este vicio ya habitual en su modo de conducirse:

He shall spurn fate, scorn death, and bear
He hopes 'bove wisdom, grace and fear;
And you all know security
Is mortals' chiefest enemy (3.5.30-33)⁷²⁷.

Las palabras de Hécate demuestran hasta qué punto la influencia de las brujas no hace más que estimular la presunción ya arraigada en Macbeth, y por la que ha ido rechazando los frenos de la razón, la gracia, y a partir de ahora incluso el miedo

⁷²³ “Iré mañana / – iré temprano – en busca de las tres hechiceras. / Tendrán que ser más claras”

⁷²⁴ “no es sino el inmaduro temor que necesita de una práctica dura”

⁷²⁵ “Ideas extrañas llenan mi cabeza, que tomaré en mis manos / y que ejecutaré sin detenerme a analizarlas”

⁷²⁶ “a veces, para llevarnos seducidos a la perdición, / los instrumentos de lo oscuro dicen la verdad”

⁷²⁷ “Despreciando el destino, se reirá de la muerte, / llevará su esperanza más allá del temor, sabiduría y gracia. / Vosotras lo sabéis: la confianza / es para los mortales la peor enemiga”

humano, en busca de una seguridad más allá de lo natural, es decir, más allá del presente. La fuerza de este vicio que de tal modo tuerce su naturaleza valerosa podría explicar quizá que, aun cuando Macbeth descubre la impostura de las brujas – “And be these juggling fiends no more believ’d, / That palter with us in a double sense” (5.8.19-20)⁷²⁸ –, decida de todos modos seguir luchando hasta el final. Defraudadas sus esperanzas en las fuerzas sobrenaturales e incluso naturales, pues ha sido abandonado por todos, sigue combatiendo sostenido por el último poder: el de su propia soberbia, que le impide humillarse ante la inminente derrota.

I will not yield,
To kiss the ground before young Malcolm's feet,
And to be baited with the rabble's curse (5.8.27-29)⁷²⁹.

Al final, y a pesar del tono desesperanzado de sus palabras en los últimos actos, Macbeth se conduce movido solo por la soberbia, el vicio que la ambición y la presunción han afianzado en él. Se descubre en este momento de modo explícito que al término del ‘camino de la sangre’ el motor de los actos del protagonista es ya únicamente el orgullo que lo lleva a exclamar:

Why should I play the Roman fool, and die
On mine own sword? (5.8.1-2)⁷³⁰

Esta actitud final del protagonista contrasta significativamente con la muerte de Cawdor, cuya figura anticipaba tan dramáticamente la degradación de Macbeth, y de quien se dice que “nothing in his life / Became him like the leaving it” (1.4.7-8)⁷³¹. La diferencia entre el arrepentimiento final del traidor y la impenitencia del tirano pone de manifiesto el origen también distinto de la traición de cada uno. Aunque la tragedia de Shakespeare no da detalles sobre los motivos de Cawdor, puede decirse en el caso de Macbeth que la ambición y la presunción, cuando su objeto se ve frustrado y sus esperanzas desengañadas, no bastarían a continuar sosteniéndolo si no se asentaran en “la madre de todos los vicios”⁷³², que es “principio de todo pecado”⁷³³ y por tanto difícil de distinguir de los otros.

⁷²⁸ “Nadie crea de nuevo en los demonios impostores / que con dobles sentidos se burlan de nosotros”

⁷²⁹ “No me rendiré / para besar la tierra que ha de pisar el joven Malcolm / y para que las maldiciones de la chusma puedan humillarme”

⁷³⁰ “¿Por qué tendría que actuar como un necio romano y perecer / sobre mi propia espada?”

⁷³¹ “Nada fue tan honroso en su existencia / como la forma de dejarla”

⁷³² TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q. 162, a. 8, in c.

⁷³³ TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, q. 84, a. 2, s.c.

Por eso se puede afirmar que solo al final se evidencia de qué modo la instigación de Lady Macbeth y el determinismo de las brujas han actuado desvelando y acrecentando en el interior de Macbeth la raíz de la soberbia, el “deseo desordenado de la propia excelencia”⁷³⁴ que hace nacer en él los demás vicios. En este sentido, se plasman en *mimesis II* ciertos comportamientos humanos presentes en la fuente histórica tanto como en el contexto político contemporáneo. Dicho de otro modo, los diversos antecedentes y ecos de *Macbeth* analizados en el entorno de *mimesis I* se articulan en la tragedia de Shakespeare a través de los vicios que llevan al protagonista a su ruina. La ambición y la presunción, exacerbadas en el personaje dramático mucho más que en el modelo histórico, señalan como a su fuente la soberbia. Se manifiesta así, por tanto, la intención muy concreta del autor, si no política al menos claramente dramática: la catarsis, construida en *mimesis II* pero concebida y dirigida a la época convulsa que en el ámbito de *mimesis I* comparten el dramaturgo y su público.

2.2.2. La configuración de *mimesis II* a través del lenguaje poético: la *belleza*

Esta afirmación de una finalidad catártica por parte del autor puede hallar, sin embargo, objeciones en la crítica. Harold Bloom, por ejemplo, sentencia que “trabajando contra la fórmula aristotélica de la tragedia, Shakespeare nos inunda de miedo y piedad, no para purgarnos sino para una especie de apoyo sin propósito que ninguna interpretación comprende enteramente”⁷³⁵.

Ciertamente, la trama de *Macbeth* es de una extraordinaria intensidad dramática, que se concentra en las escenas de crueldad y terror que caracterizan a la obra. Pero la falta de propósito de que Bloom la acusa debe ser matizada de algún modo con la reacción del público que Bradley constata: “the representation of it [something piteous, fearful and mysterious] does not leave us crushed, rebellious or desperate”⁷³⁶. Este sentimiento del auditorio se debe a la satisfacción del sentido de la justicia, que implica la responsabilidad de los agentes respecto a sus actos. Esta es, para Bradley, la sustancia de la tragedia shakesperiana: la acción humana es la causa principal de los hechos trágicos, más allá de otros factores externos más o menos inexplicables; y por consiguiente, la catástrofe recae sobre el agente como

⁷³⁴ TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, II-II, q.162, a. 2, in c.

⁷³⁵ BLOOM, H. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002, p. 604.

⁷³⁶ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 40.

consecuencia de sus actos, de forma que “in spite of fear and pity, we acquiesce, because our sense of justice is satisfied”⁷³⁷.

Así pues, la centralidad de las acciones humanas que afirma Bradley invita a examinar la trama de la obra como una construcción dramática que busca un efecto determinado. Esta intencionalidad a la hora de presentar las acciones de los personajes y sus consecuencias parece tomar como medio una de las características más destacadas de *Macbeth*: su condensación temporal. Siendo la más breve de las tragedias de Shakespeare, “our experience in traversing it is so crowded and intense that it leaves an impression not of brevity but of speed”⁷³⁸. Y esta concentración de los acontecimientos en la obra no solo agudiza los sentimientos de temor y compasión en la frenética carrera de los personajes hacia el mal, sino que pone en evidencia de modo más inmediato la conexión entre los actos y sus trágicas consecuencias.

De nuevo la hipótesis de la ‘triple *mimesis*’ de Ricoeur ofrece una herramienta de análisis aplicable a este aspecto de *Macbeth*. El autor francés destaca precisamente el carácter temporal de la trama como una de las funciones de configuración de *mimesis II*, puesto que combina dos dimensiones temporales: la cronológica o episódica – que caracteriza la historia como hecha de acontecimientos – y la no cronológica o configurante – que transforma los acontecimientos *en* historia⁷³⁹. La función de la trama, por tanto, es extraer de la sucesión de acontecimientos una totalidad significativa. Esta característica es especialmente relevante en la tragedia de Shakespeare, cuya trama se construye a partir de la compresión temporal incluso respecto al original: cabe recordar que los diez años de buen gobierno del Macbeth histórico son suprimidos en la pieza literaria.

Más concretamente, el dramaturgo actúa aquí sobre la primera dimensión temporal de la trama que señala Ricoeur, la ‘dimensión episódica’: el orden de los acontecimientos, a veces alterado respecto a su modelo histórico, se presenta como una sucesión de acciones encadenadas a gran velocidad⁷⁴⁰. Este ritmo es el que le imprime la segunda dimensión temporal de la trama, la ‘dimensión configurante

⁷³⁷ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 45.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 306. La brevedad de la obra como uno de sus principales aciertos es analizada también por VAN DOREN, M., «Macbeth». *Shakespeare (Modern Essays in Criticism)*, London: Oxford University Press, 1978.

⁷³⁹ Cf. RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 133.

⁷⁴⁰ Cf. BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 306. También BOOTH destaca esta característica y añade: “virtuous characters and virtuous actions move slowly; speed is characteristic of the play’s evil actions and actors” (BOOTH, S., *op. cit.*, p.113).

propriadamente dicha': el encadenamiento de las acciones va desplegando la historia de la perversión y muerte del héroe. En suma, la condensación temporal es de singular importancia en *Macbeth* y constituye uno de los principales elementos de la configuración de *mimesis II*.

Se manifiesta, en primer lugar, en la concentración de las escenas – entre las que apenas hay lapsos de tiempo y son predominantemente nocturnas –, que crea la atmósfera oscura y sangrienta que Bradley describe como el efecto de “a variety of influences [...] the desolation of the blasted heath, the design of the Witches, the guilt in the hero's soul, the darkness of the night, seem to emanate from one and the same source”⁷⁴¹. Además, esta atmósfera opresiva propicia a su vez el paso de la reflexión hasta la irracionalidad que caracteriza la evolución de los protagonistas, “never detached in imagination from the atmosphere which surrounds them and adds to their grandeur and horror”⁷⁴². Y finalmente, esta compresión temporal permite poner de manifiesto aún más claramente la ironía dramática derivada de la anticipación y superposición de ciertas palabras y acontecimientos⁷⁴³: se trata de la llamada “«Sophoclean irony» by which a speaker is made to use words bearing to the audience, in addition to his own meaning, a further and ominous sense, hidden from himself”⁷⁴⁴.

Los tres aspectos mencionados – la creación de la atmósfera peculiar de *Macbeth*, la evolución de los personajes hacia su propia destrucción y la llamada ‘ironía sofocleana’ – constituyen los fundamentos del temor y compasión que provoca la trama en el espectador. Los tres se articulan además en torno al lenguaje: el ambiente que rodea a los personajes es creado por sus propias palabras, pronunciadas casi siempre desde el horror o el sufrimiento. Además, la mutua transformación de los protagonistas – “if they are egotists, theirs is an *egoïsme à deux*. They have no separate ambitions”⁷⁴⁵ – y su progresión en el mal tienen lugar también por medio de las palabras que los conducen al aislamiento y a la autodestrucción. Finalmente, la inversión irónica se manifiesta a través de los dobles sentidos atribuidos, de forma intencionada o no, a ciertas palabras. De modo que el

⁷⁴¹ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 307.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 321.

⁷⁴³ “dramatic irony may be regarded not only as a figure of speech or as an element in the plot, as a matter of verbal expression or of stage situation, but as occurring whenever a speech fits into a pattern of imagery or system of significance of which the audience has a clearer and more complete awareness than the speaker” (BLISSETT, W. “The Secret'st Man of Blood. A Study of Dramatic Irony in *Macbeth*”. *Shakespeare Quarterly*, 10 (Summer, 1959), 3, p. 398).

⁷⁴⁴ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 311-312.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 321.

lenguaje poético no adorna meramente, sino que conforma el espesor dramático de una estructura caracterizada por la condensación temporal.

Así pues, el “lenguaje sazonado” de la definición aristotélica adquiere en *Macbeth* una resonancia especialmente trágica y se convierte en el motor de la evolución de los personajes. Los conceptos neoaristotélicos de *belleza* y *espectáculo* se presentan, por tanto, íntimamente relacionados en la tragedia que nace en las almas de los protagonistas y la vez “tiene lugar en la audiencia”⁷⁴⁶. Esta última idea evidencia el papel fundamental de la palabra a la hora de conducir al espectador a través de los hechos dramáticos, y esto casi siempre desde los ojos de Macbeth⁷⁴⁷.

La creación de la atmósfera

Son precisamente las palabras iniciales del protagonista en su primera intervención en escena las que ofrecen la mejor síntesis de la atmósfera que envuelve la trama y que se expresa a lo largo de la obra a través de antítesis:

So foul and fair a day I have not seen (1.3.38)⁷⁴⁸.

Además de hacerse eco inconscientemente del conjuro de las brujas en la escena de apertura – “Fair is foul, and foul is fair” (1.1.10)⁷⁴⁹ –, Macbeth establece con este verso la antítesis fundamental⁷⁵⁰ sobre la que se construye el Acto I. Los contrastes a lo largo de este acto son continuos y todos ellos parecen destacar la oposición entre la grandeza de Macbeth al inicio y su rendición moral en la última escena. Especialmente sugestivas a la hora de mostrar esta contradicción resultan las confrontaciones que se producen no directamente entre las palabras de los personajes, sino entre los sonidos, los escenarios, incluso la iluminación. Las contraposiciones entre estos elementos crean el ambiente de inversión y caos preconizado por las brujas y advertido de forma inconsciente por Macbeth.

⁷⁴⁶ “the tragedy of the play of *Macbeth* is not of the character Macbeth and [...] it does not happen on the stage. *The tragedy occurs in the audience*” (BOOTH, S., *op. cit.*, p. 105). La cursiva es nuestra.

⁷⁴⁷ Cf. BOOTH, S., *op. cit.*, p. 106.

⁷⁴⁸ “*Jamás he visto un día tan hermoso y cruel*”

⁷⁴⁹ “*Lo bello es feo y feo lo que es bello*”

⁷⁵⁰ Refiriéndose a la frase de las brujas y en relación con lo que aquí afirmamos, TRAVERSI destaca que “en esta frase inicial, preñada de ambigüedad, aprendemos que el clima físico de la obra es meramente el reflejo de un conflicto moral” (TRAVERSI, D., *op. cit.*, p. 7).

Así, por ejemplo, los truenos y relámpagos que preceden a la aparición de las brujas al comienzo de la obra contrastan con el sonido de trompetas que anuncia la llegada del capitán ensangrentado que trae noticias del frente en la escena siguiente. Más adelante, el palacio real de Forres es el escenario donde Duncan halaga públicamente a Macbeth, quien responde a su vez con protestas de lealtad mientras en un aparte se reafirma en la idea del crimen; inmediatamente después, el castillo de Inverness se convierte en trampa mortal para el monarca según los planes de Lady Macbeth, quien recibe al rey con muestras de pleitesía mientras urde el regicidio. Finalmente, destaca en este acto el claroscuro, el contraste entre la iluminación exterior y la oscuridad interior: la luz de las antorchas y la agradable visión del castillo de Macbeth tal como se presenta ante Duncan a su llegada⁷⁵¹ contrastan con la oscuridad en las almas de los protagonistas, que invocan a la negrura de la noche para ocultar sus propósitos:

Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark
To cry 'Hold, hold!' (1.5.47-51)⁷⁵²

A partir del Acto II, cuando el mal se ha desencadenado, los contrastes no son ya símbolo de la contraposición entre valentía y traición, entre combate honorable y cobardía hipócrita. Desde el momento del asesinato del rey y las primeras suspicacias, la atmósfera de tensión creciente se construye sobre la antítesis de lo contranatural, puesto que tal como hipócritamente expresa el propio Macbeth cuando el cadáver es descubierto – “renown and grace is dead; / The wine of life is drawn, and the mere lees / Is left this vault to brag of” (2.3.92-94)⁷⁵³ – el regicidio quiebra el orden de la naturaleza. Al asesinar a Duncan, Macbeth mata “no sólo a un hombre y a un pariente, sino al orden, a la cordura, a la vida misma; por este acto toda la sociedad de Escocia se hunde en la muerte y en la anarquía”⁷⁵⁴.

⁷⁵¹ BRADLEY señala: “In the whole drama the sun seems to shine only twice: first, in the beautiful but ironical passage where Duncan sees the swallows flitting round the castle of death; and, afterwards, when at the close the avenging army gathers to rid the earth of its shame” (BRADLEY, *op. cit.*, p. 307).

⁷⁵² “¡Ven, noche espesa, / ven y ponte el humo lóbrego de los infiernos / para que mi ávido cuchillo no vea sus heridas, / ni por el manto de tinieblas pueda el cielo asomarse / gritando «¡basta, basta!»”

⁷⁵³ “renombre y gracia han muerto, / se ha derramado el vino de la vida y sólo quedan / posos para gloriarse en la bodega”

⁷⁵⁴ TRAVERSI, D., *op. cit.*, p. 6.

Esta situación es expresada en el segundo acto por los testigos de la maldad que ha irrumpido en su patria: son aquí los personajes secundarios quienes expresan la ruptura del orden social a través de sus efectos en el orden natural. El primero en destacarlo es Lennox, antes de conocer la muerte del rey, que anticipa la revelación del asesinato describiendo los oscuros presagios de la noche pasada:

The night has been unruly. Where we lay,
Our chimneys were blown down; and, as they say,
Lamentings heard i' th' air, strange screams of death,
And prophesying, with accents terrible,
Of dire combustion and confus'd events
New hatch'd to th' woeful time; the obscure bird
Clamour'd the livelong night. Some say the earth
Was feverous and did shake (2.3.53-59)⁷⁵⁵.

Además del eco aterrador de las imágenes que describe, sus palabras son especialmente dramáticas porque ignora la trascendencia de los fenómenos que anuncia, mientras los espectadores y el propio Macbeth sí la conocen. Al final del acto, cuando el crimen ha sido descubierto, Ross insiste en las alteraciones contranaturales, especialmente la oscuridad que en pleno día continúa cubriendo la tierra como si la noche se hubiera adueñado de ella o la luz se avergonzara de aparecer (2.4.6-10). Añade también otras señales – el halcón atacado por un búho ratonero y los caballos de Duncan devorándose entre ellos – que acentúan el horror ante el asesinato y muestran cómo la fractura de la armonía social se refleja en la naturaleza. Como si en ella se replicaran las reacciones aterrorizadas de los testigos, Ross se explica los fenómenos antinaturales como si "the heavens, as troubled with man's act, / Threaten his bloody stage (2.4.5-6)⁷⁵⁶".

El escenario sangriento al que aquí apunta se consolida definitivamente en el Acto III, que supera al anterior en la atmósfera de pavor y violencia precisamente porque lleva la sangre a escena: el espectador presencia directamente el asesinato de Banquo y contempla, al menos desde los ojos de Macbeth, su fantasma ensangrentado. En este acto puede decirse que la antítesis sobre la que se construye el ambiente de creciente terror es la confrontación entre los dos asesinatos de Duncan y Banquo. La imagen común, omnipresente y obsesiva en

⁷⁵⁵ "La noche fue agitada. Allí donde dormimos / el viento ha derribado chimeneas, y según se comenta / se escucharon lamentos en el aire, gritos de muerte extraños / y voces que anunciaban con acento terrible / grandes revueltas y sucesos confusos, que acontecerán / en este tiempo de miseria. El ave tenebrosa / clamó toda la noche. Se dice que la tierra / tuvo fiebre y tembló"

⁷⁵⁶ "el cielo, turbado por los actos del hombre, / amenaza su sangriento escenario"

ambos es la sangre pero las diferencias en cuanto a la motivación, el agente y las consecuencias de cada crimen reflejan a través de su oposición cómo el mal está arraigando en el alma de Macbeth y desde allí expandiéndose.

En primer lugar, destaca en el tercer acto el contraste entre los soliloquios de Banquo y de Macbeth, en que cada uno se dirige al otro en su pensamiento, como si continuaran en solitario aquella conversación siempre pospuesta sobre las profecías (2.1.22-24). Con exacta correspondencia, las sospechas de Banquo – “I fear, / Thou play'dst most foully for't” (3.1.2-3)⁷⁵⁷ – y la referencia a su parte en las profecías – “that myself should be the root and father / Of many kings” (3.1.5-6)⁷⁵⁸ – proporcionan a Macbeth los motivos para el segundo asesinato: el miedo a su amigo, en quien reconoce una nobleza y honor que lo intimidan – “in his royalty of nature / Reigns that which would be fear'd” (3.1.49-50)⁷⁵⁹ –, y la angustia ante el cumplimiento final de los vaticinios, pues habría entregado su alma al mal solo en beneficio de la descendencia de Banquo – “mine eternal jewel / Given to the common enemy of man / To make them kings – the seeds of Banquo kings!” (3.1.67-69)⁷⁶⁰.

Quizá para evitar estos sentimientos, el protagonista no ejecuta directamente el crimen: “his decision to hire murderers to kill Banquo suggests that he is trying to distance himself from the deed and perhaps avoid the fits of conscience his murder of Duncan provoked”⁷⁶¹. Pero también esta diferencia respecto al asesinato de Duncan evidencia su progresión en el mal, pues aunque no sea él el agente, la participación indirecta en la muerte de su amigo revela la nueva forma de actuar de Macbeth: “There's not a one of them but in his house / I keep a servant fee'd” (3.4.131-132)⁷⁶². A la atmósfera de oscuridad, violencia y sangre se añade así otro elemento de tensión: la red de espías que sirve al tirano para ejercer su control pero que, como una más de las expresiones antitéticas que aquí estamos analizando, acaba encadenando al propio Macbeth cuando Fleance escapa a su poder:

I had else been perfect,
Whole as the marble, founded as the rock,
As broad and general as the casing air,

⁷⁵⁷ “me temo / que has jugado muy sucio para conseguirlo”

⁷⁵⁸ “que yo mismo, yo, sería padre y raíz / de muchos reyes”

⁷⁵⁹ “hay en su realeza natural / algo que debería ser temido”

⁷⁶⁰ “dando la joya eterna de mi vida / al enemigo común de los mortales, / para hacer de ellos reyes. ¡Reyes a las semillas de Banquo!”

⁷⁶¹ CANTOR, P., *op. cit.*, p. 305.

⁷⁶² “No hay ninguno de éstos, en cuya casa yo / no mantenga un criado”

But now I am cabin'd, cribb'd, confined, bound in
To saucy doubts and fears (3.4.21-25)⁷⁶³.

El contraste entre ambas disposiciones interiores se repite en la actuación de Macbeth durante el banquete, cuando procura mostrar férreo dominio de sí mismo, incluso brindando por el propio Banquo, pero las apariciones del fantasma lo enajenan y le hacen ponerse en evidencia pese a los esfuerzos de su mujer. De modo que el recurso retórico de la antítesis se convierte aquí en el medio para mostrar la hipocresía, que impregna el ambiente en este momento de la trama. Esto es especialmente evidente en las palabras irónicas de Lennox al final del acto, pero también en la reacción de Macbeth al término del banquete: a pesar del pavor experimentado en presencia del fantasma, y a diferencia de su alteración tras el asesinato de Duncan, el protagonista juzga ahora fríamente su alucinación:

My strange and self-abuse
Is the initiate fear that wants hard use (3.5.142-143)⁷⁶⁴.

La decisión del protagonista al final del tercer acto anuncia la confrontación sobre la que se construye el Acto IV: su determinación de rechazar todo escrúpulo o freno para entregarse a los peores medios. Se cumple así la paradoja de que mayor es la crueldad del tirano cuanto más ciega es su confianza en la propia invulnerabilidad inspirada por las brujas. Por eso, si en el acto anterior se contraponían los dos asesinatos, en este acto se observa el paralelismo entre los dos encuentros con las hechiceras, donde las diferencias tienen de nuevo la mayor importancia para mostrar la evolución de Macbeth.

Respecto al primer acto, la iniciativa es ahora del protagonista que va en su busca, pero también por parte de las brujas las intervenciones son mucho más extensas y además dan respuesta a las preguntas de Macbeth, a diferencia del silencio con que desaparecen en el primer encuentro. Por otra parte, no aluden al futuro con saludos misteriosos sino con advertencias concretas y que orientan de modo más directo la actuación del protagonista – aunque en ningún momento, cabe recordarlo, ejercen “any power to compel him to accept [their advice]”⁷⁶⁵. En cualquier caso, las brujas se revelan aquí abiertamente como instrumentos del mal: anuncian profecías ambiguas y son capaces de suscitar visiones que crean una atmósfera sobrenatural.

⁷⁶³ “Feliz hubiera sido en el caso contrario; / compacto como el mármol, firme como la roca, / tan amplio y libre como el aire que nos cubre. / Estoy, no obstante, encadenado, confinado, atrapado, enjaulado / entre insolentes dudas y con miedo”

⁷⁶⁴ “Mi extraño desvarío / no es sino el inmaduro temor que necesita de una práctica dura”

⁷⁶⁵ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 317.

Sin embargo, siguiendo la paradoja mencionada, esta será la última aparición de las brujas, pues aunque la decisión de matar a Macduff y su familia se la inspira justamente la primera visión, Macbeth rechaza incluso estas – “But no more sights!” (4.1.155)⁷⁶⁶ – para precipitarse a la acción:

The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand (4.1.147-148)⁷⁶⁷.

Por eso, el Acto IV se puede considerar también como el de mayor crueldad, donde la maldad llega a su extremo con el asesinato del hijo de Macduff, representado en escena. No es esta la muerte más sangrienta pero sí la más innecesaria, y se presenta como culminación de la angustia que se respira en Escocia. Este ambiente asfixiante se refleja primero en las palabras de Ross, que confirma abiertamente la tiranía de Macbeth; y no lo hace al final, como la habitual escena informativa y coral que cierra cada acto, sino en primera persona y en diálogo con la mujer de Macduff cuyo hijo va a ser asesinado poco después, acrecentando de este modo la tensión. La misma Lady Macduff confirma sus palabras cuando, avisada de la inminente llegada del asesino, toma conciencia de la situación en que se encuentra:

I am in this earthly world, where to do harm
Is often laudable, to do good sometime
Accounted dangerous folly (4.2.74-76)⁷⁶⁸.

La lucha desigual entre el bien y el mal que sintetiza aquí la esposa de Macduff parece responder a aquellos primeros versos de las brujas anunciando la confusión y la inversión. Además, la afirmación de Lady Macduff es especialmente dramática porque la inocencia y valentía que enarbola van a ser vencidas inmediatamente por la maldad. Por eso, la larga escena siguiente entre Malcolm y Macduff podría considerarse en cierto sentido el contrapunto de esta, puesto que la refleja y completa. Por una parte, la atmósfera de incertidumbre y tensión que culmina con el asesinato parece aliviarse cuando los dos hombres se presentan paseando, buscando “some desolate shade” (4.3.1)⁷⁶⁹ para conversar; pero a medida que Malcolm revela sus vicios, las respuestas de Macduff adquieren el mismo tono de firmeza desesperada que su mujer. Por otra parte, el dolor que le ha infligido el tirano llega a su culmen cuando es conocido, de modo que cuando Ross le revela la

⁷⁶⁶ “¡Basta ya de visiones!”

⁷⁶⁷ “el principal deseo de mi corazón será / el deseo principal de mi mano”

⁷⁶⁸ “estoy en este mundo terreno donde hacer el mal / es loable a menudo, y hacer el bien quizá se considera / como locura peligrosa”

⁷⁶⁹ “una sombra desolada”

muerte de su familia, toda la hondura de crueldad del acto se muestra en las palabras de vehemente sufrimiento del padre:

Did heaven look on,
And would not take their part? Sinful Macduff,
They were all struck for thee – nought that I am,
Not for their own demerits, but for mine,
Fell slaughter on their souls (4.3.223-227)⁷⁷⁰.

Sin embargo, esta última oposición que subraya la inocencia de sus seres queridos frente a su propio remordimiento y la iniquidad de la tiranía, sirve a Malcolm para formular su antítesis final que cambia significativamente el tono del ambiente. Tras exhortar a Macduff a convertir su dolor en ira productiva contra el culpable – “Be this the whetstone of your sword: let grief / Convert to anger; blunt not the heart, enrage it” (4.3.228-229)⁷⁷¹ – el futuro rey termina con unas palabras que parecen introducir el signo de la esperanza en la acción dramática:

The night is long that never finds the day (4.3.240)⁷⁷².

Esta nueva orientación será determinante en la atmósfera del Acto V, donde para el resto de personajes la restauración del orden ha comenzado, mientras para Macbeth el progreso hacia la destrucción se presenta como inexorable. Al inicio del acto, cuando se refiere al sonambulismo de Lady Macbeth, el doctor enuncia la causa del mal que ahora se vuelve contra el protagonista:

A great perturbation in nature (5.1.9)⁷⁷³.

También un personaje secundario pone de manifiesto aquí, como lo habían hecho los personajes corales del segundo acto, que tanto en el origen como en las consecuencias de los crímenes de Macbeth y su mujer está el ataque contra el orden de la naturaleza. El diagnóstico del médico respecto a Lady Macbeth apunta al germen de la enfermedad: aun desconociendo aquel “unsex me here” (1.5.38)⁷⁷⁴ que invoca ella al inicio de la tragedia, el doctor acierta al dictaminar que

⁷⁷⁰ “¿Y fue testigo el cielo / sin querer tomar parte? ¡Oh, Macduff, pecador! / Fueron asesinados todos por tu culpa. ¡Ay, infame de mí! / No por sus faltas, sino por las mías, / sobre sus almas cayó el crimen”

⁷⁷¹ “Sea ésta la piedra donde se afile vuestra espada, y que el dolor / en ira se convierta; no apaguéis vuestro corazón, encendedlo de rabia”

⁷⁷² “no hay noche tan larga que no termine en día”

⁷⁷³ “Grave perturbación de la naturaleza”

⁷⁷⁴ “¡Arrancadme mi sexo!”

unnatural deeds

Do breed unnatural troubles (5.1.69-70)⁷⁷⁵.

Este motivo toma especial fuerza en el último acto de la obra para describir también el final agonizante del protagonista, y lo hace en dos sentidos. Por un lado, la lucha contra el orden natural que sostiene Macbeth inspirado por las visiones de las brujas – que le anuncian que no podrá ser vencido por ningún hombre nacido de mujer (4.1.80-81), ni hasta que el bosque de Birnam avance sobre Dunsinane (4.1.92-94) – va a ser defraudada por los propios medios naturales: la estratagema militar de Malcolm para hacer avanzar oculto al ejército – “Let every soldier hew him down a bough / And bear't before him” (5.4.4-5)⁷⁷⁶ – y la peculiar condición del nacimiento de Macduff – “Macduff was from his mother's womb / Untimely ripp'd” (5.8.15-16)⁷⁷⁷. Estas circunstancias propicias para los nobles leales anticipan la derrota física del tirano y a la vez la victoria de los fieles a Malcolm, que el inglés Siward adelanta con unas palabras muy significativas:

Thoughts speculative their unsure hopes relate,

But certain issue strokes must arbitrate (5.4.19-20)⁷⁷⁸.

El eco de estos versos en la actuación de Macbeth remite a sus primeros actos criminales, aunque tanto las especulaciones como los golpes del destino parecen haber ido perdiendo fuerza sobre el tirano. En las últimas escenas se revela cómo la lucha contra su naturaleza lo aboca a la aniquilación sensorial y emocional. Su insensibilidad, su aislamiento social, su irracionalidad se ponen de manifiesto en oposición a la virtud triunfante de los otros nobles, en contraposición con el trágico final de su propia esposa, pero sobre todo en contraste con su actitud al principio de la obra. Frente a los primeros actos, Macbeth exclama ahora:

I have almost forgot the taste of fears.

The time has been, my senses would have cool'd

To hear a night-shriek, and my fell of hair

Would at a dismal treatise rouse and stir

As life were in't. I have supp'd full with horrors;

Direness, familiar to my slaughterous thoughts,

Cannot once start me (5.5.9-15)⁷⁷⁹.

⁷⁷⁵ “los actos contra la naturaleza / engendran disturbios contra la naturaleza”

⁷⁷⁶ “Que cada soldado corte una rama / y la lleve en la mano”

⁷⁷⁷ “del vientre de su madre / fue arrancado Macduff antes de tiempo”

⁷⁷⁸ “Los pensamientos y su especulación nos conducen a esperanzas inciertas. / Sólo los golpes verdaderamente deciden el final”

La antítesis final que resume la evolución de Macbeth hacia su destrucción es la que él mismo observa en su propia reacción frente al mal. Esta disposición del protagonista, sumada al encadenamiento de acciones favorables al ejército leal, contribuye a crear la atmósfera de creciente esperanza del acto V. Confinado en su castillo y abandonado por todos, las palabras del tirano permiten prever el fin de sus atrocidades, pues saciado de maldad parece incapacitado ya para dañar más. Sin embargo, el ímpetu de su ánimo se mantiene hasta el final, sus últimas palabras antes de entrar en la batalla definitiva lo muestran perseverando en su designio destructor, contranatural:

...wish th' estate o' th' world were now undone.
Ring the alarum bell. Blow wind, come wrack;
At least we'll die with harness on our back (5.5.50-52)⁷⁸⁰.

En su iniquidad Macbeth conserva también cierta firmeza desesperada que remite a la grandeza inicial: en palabras de Bradley, "in the very depths a gleam of his native love of goodness, and with it a touch of tragic grandeur, rests upon him"⁷⁸¹. En este sentido, la condensación temporal de la tragedia opera enfatizando este contraste, que presenta la transformación del protagonista como el rápido descenso de una caída.

La evolución de los personajes: de la retórica a la irracionalidad

En esta caída, Lady Macbeth acompaña a su marido, si bien su importante predominio en la primera parte va disminuyendo a medida que Macbeth se alza como indiscutible protagonista. A través de estas dos sublimes figuras, por tanto, la tragedia plantea un doble recorrido, que partiendo del mismo punto y persiguiendo idéntico objetivo lleva a dos finales distintos: Macbeth muere en batalla y es decapitado por traidor, Lady Macbeth "by self and violent hands / Took off her life" (5.8.70-71)⁷⁸². No se trata únicamente de dos castigos alternativos a sus crímenes, sino sobre todo del resultado de su diversa evolución partiendo de la misma

⁷⁷⁹ "Ya casi he olvidado el sabor del miedo. / Hubo un tiempo en que hubiera congelado mis sentidos / oír gritos nocturnos, y todos mis cabellos / se habrían erizado con cualquier historia de terror / como si vivos estuviesen. Ya estoy saciado por atrocidades. / El horror, tan familiar para mis criminales pensamientos, / ya no me sobresalta"

⁷⁸⁰ "Quisiera ver destruido el orden de este mundo... / ¡Que suene la campana!... ¡Vientos, soplad! ¡Ven, destrucción, ven! / Moriremos, al menos, vestidos de armadura"

⁷⁸¹ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 335.

⁷⁸² "con la propia violencia de sus manos / se arrancó la vida"

ambición que los une: desde el asesinato de Duncan, que produce efectos distintos en cada uno, “the development of her character – [...] the change in her state of mind – is [...] the opposite of the development [...] in Macbeth”⁷⁸³.

Sin embargo, el recorrido de cada uno a lo largo de la trama puede considerarse, más que como una bifurcación, como un camino por el que avanzan paralelamente y en el que acaban entrecruzándose. Dicho en otras palabras, así como la atmósfera de la obra se construye sobre antítesis que parten de aquel primer “Fair is foul, and foul is fair”, la evolución de los dos protagonistas se fundamenta en el objetivo común de eliminar

All that impedes thee from the golden round,
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crown'd withal (1.5.25-27)⁷⁸⁴.

Sin embargo, cuando cada uno vierta su personalidad en este único propósito, la complementariedad entre ambos se evidenciará precisamente a través de las contradicciones: “they are contrasted, and the action is built upon this contrast”⁷⁸⁵. Por eso, se puede decir que aquí también el lenguaje poético se basa en aparentes antítesis para dramatizar el progreso de los personajes. Se trata de contraposiciones aparentes en el sentido de que los pensamientos y palabras que conforman el carácter de los personajes parecen contradecirse a veces con las acciones y efectos a que dan lugar. En cuanto a Macbeth, su cobardía inicial y su continua búsqueda de seguridad lo empujan paradójicamente a la acción continua; mientras que la fuerza de Lady Macbeth y su absoluta seguridad en sí misma las dedica, en cambio, a instigar a su marido y las consagra a guardar las apariencias.

Al respecto, el análisis lingüístico propio de *mimesis II* contribuye a mostrar que todas las palabras y reflexiones de Macbeth en sus numerosos soliloquios y apartes preceden y preparan sus actos; y de igual modo, todos los diálogos e incluso los escasos e intensos soliloquios de Lady Macbeth buscan influir sobre su esposo. Una única vez la mujer habla solo para sí misma al reconocer que “Nought's had, all's spent, / Where our desire is got without content” (3.2.4-5)⁷⁸⁶, pero se reporta inmediatamente ante la entrada de su marido para exhortarlo a mantener la compostura ante los invitados. Aparte de este momento, el tono general de sus

⁷⁸³ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 343.

⁷⁸⁴ “todo lo que te aparta del círculo de oro / con que hados y ayudas sobrenaturales / querer, parecen, coronarte”

⁷⁸⁵ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 322.

⁷⁸⁶ “Nada se tiene, todo está perdido / cuando nuestro deseo se colma sin placer”

palabras en la primera parte de la obra oscila entre la persuasión y la incitación más o menos agresiva, expresada a menudo en imágenes violentas, aunque su influencia parece ir disminuyendo; mientras que en Macbeth predominan siempre los soliloquios en los que la especulación y sobre todo la imaginación no llegan a perder nunca su fuerza, sea esta de contención o de impulso. Por tanto, el tono de sus intervenciones y las imágenes que utilizan determinan sus actuaciones y revelan su progresión, paralela y en cierto modo inversa.

Así, por ejemplo, Macbeth se presenta en sus primeras intervenciones como un personaje lúcido y reflexivo, que pregunta a las brujas por la razón de las profecías e interroga a los mensajeros del rey sobre el nombramiento de señor de Cawdor – “The Thane of Cawdor lives; why do you dress me / In borrow'd robes?” (1.3.108-109)⁷⁸⁷. Ante esta misma noticia, en cambio, Lady Macbeth reacciona impetuosamente, segura del cumplimiento de las predicciones: “Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be / What thou art promis'd” (1.5.12-13)⁷⁸⁸. No obstante, la raíz de ambas actitudes obedece a una misma lógica: con sus preguntas, Macbeth ratifica que la realidad confirma sus deseos más ocultos e irracionales, lo que le lleva a exclamar:

Present fears
Are less than horrible imaginings (1.3.137-138)⁷⁸⁹;

por su parte, Lady Macbeth descubre en su soliloquio esta vacilación de su marido, que atribuye a su naturaleza “too full o' th' milk of human kindness / To catch the nearest way” (1.5.14-15)⁷⁹⁰, y se anticipa a ella tomando la iniciativa, con determinación consciente:

Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear;
And chastise with the valour of my tongue (1.5.22-24)⁷⁹¹.

El mismo Macbeth parece pedírselo cuando responde a su propuesta: “We will speak further” (1.5.68)⁷⁹², como si reconociera la necesidad del estímulo retórico de su esposa. De modo que la aparente oposición entre la cautela del protagonista y el

⁷⁸⁷ “Vive el Señor de Cawdor, ¿por qué, pues, me vestís / con ropas de prestado?”

⁷⁸⁸ “Ya eres Glamis, y Cawdor; y serás / lo que te han prometido”

⁷⁸⁹ “Siempre / es menor el horror presente que el imaginario”

⁷⁹⁰ “demasiado replete por la leche de la bondad humana / como para tomar el camino más breve”

⁷⁹¹ “Ven pronto, ven, para que pueda/ vaciarte mi coraje en tus oídos / y azotar con el brío de mi lengua”

⁷⁹² “Hemos de hablarlo más”

ímpetu de su mujer se resuelve en realidad en un paralelismo: se trata de dos formas análogas de llegar al crimen, tal como evidencian las metáforas que cada uno utiliza en su discurso.

En el caso de Lady Macbeth, la imagen más recurrente es la de 'la leche de la bondad humana', primer atributo con que describe el carácter de su marido y que tiene para ella evidente connotación negativa. Aparentemente, este rasgo de debilidad contrasta con el espíritu guerrero que hasta el momento ha caracterizado a Macbeth, pero anticipa sus escrúpulos en la escena siguiente, aunque su vacilación no obedecerá a consideraciones benevolentes sino a la propia rebelión de la naturaleza humana frente a lo antinatural. Ella misma parece temer en su propia persona este freno de su humanidad, en especial por su condición femenina, que rechaza con desmesurada violencia utilizando precisamente la misma metáfora de la leche como metonimia de la ternura maternal:

The raven himself is hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements. Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here;
And fill me, from the crown to the toe, top-full
Of direst cruelty. Make thick my blood,
Stop up th' access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th' effect and it. Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murd'ring ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief! (1.5.35-47)⁷⁹³.

Este extraordinario soliloquio basta para rodearla del halo de perversión que destilarán sus intervenciones, pero revela también algo significativo: la necesidad que tiene de violentar su naturaleza femenina y de exacerbar su crueldad. Y lo consigue invocando a los espíritus malignos – aunque sus impetraciones tienen más de retórico que de sobrenatural –, pero sobre todo convocando en su mente

⁷⁹³ “Está ronco el cuervo / que anuncia con graznidos la fatal llegada de Duncan / a mi castillo. ¡Espíritus, venid! / ¡Venid a mí, puesto que presidís los pensamientos de una muerte! / Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza, / con la más espantosa crueldad! ¡Que se dense mi sangre / que se bloqueen todas las puertas al remordimiento! / ¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales / a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua / a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer / y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte / que por doquier estáis -esencias invisibles- / al acecho de que Naturaleza se destruya!”

imágenes asociadas a la maldad que confieren a sus palabras un carácter hiperbólico y alucinado.

El paralelo en Macbeth es el soliloquio en que él también examina el estado de su alma ante la perspectiva del regicidio. En su caso, las metáforas no son símbolos que espolean una decisión ya tomada; en su peculiar razonamiento, la imaginación le presenta las disyuntivas entre las que se debate a través de figuras casi alegóricas. Sus escrúpulos aparecen ante él, además, encarnados en imágenes cargadas de connotación religiosa⁷⁹⁴, que le muestran las consecuencias de su crimen desde la perspectiva de la justicia divina: sus remordimientos serán para él como el cáliz de amargura, pero envenenado por su propia culpabilidad, que se acercará como “poison'd chalice / To our own lips” (1.7.11-12)⁷⁹⁵. Aún más, cuando se descubra el crimen la reacción desatada trascenderá lo terrenal, pues las virtudes del rey asesinado

Will plead like angels, trumpet-tongued, against
The deep damnation of his taking-off;
And pity, like a naked new-born babe,
Striding the blast, or heaven's cherubim, horsed
Upon the sightless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall drown the wind (1.7.19-25)⁷⁹⁶.

El tono apoteósico de este soliloquio es análogo al anterior de Lady Macbeth, aunque inverso por las evocaciones celestiales de Macbeth. Ambos muestran, sin embargo, hasta qué punto las palabras exacerban las pasiones de los personajes y los impelen hacia el designio que cada uno se ha propuesto ante el objetivo común: en Lady Macbeth, la instigación a su marido; en Macbeth, la ejecución efectiva del asesinato. Para lograrlo, los dos llevan hasta el límite su propio modo de imaginar y razonar, de forma que en sus discursos inmediatamente anteriores al crimen, sus metáforas adquieren tal corporeidad que precipitan de forma irrevocable la acción. Así ocurre con la estremecedora comparación de Lady Macbeth ante las dudas de su esposo:

⁷⁹⁴ MILWARD enumera y comenta las numerosas referencias bíblicas que aparecen en *Macbeth* en MILWARD, *op. cit.*, pp. 46-49.

⁷⁹⁵ “el cáliz, envenenado por nosotros, en nuestros propios labios”

⁷⁹⁶ “clamarían / tal ángeles con voces de trompetas contra el acto / deleznable de hacerlo desaparecer; / y la piedad, como un recién nacido / que desnudo galopa en la tormenta, o querubín del cielo / montado por el aire en sus corceles invisibles, / expondría este acto horrible a los ojos del mundo / y sofocarían las lágrimas el vendaval”

I have given suck, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash'd the brains out, had I so sworn as you
Have done to this (1.7.54-59)⁷⁹⁷.

Siguiendo su alegoría del soliloquio anterior, Lady Macbeth llega al extremo de la violencia contra su misma naturaleza con esta imagen sobrecogedora, que despierta la admiración de Macbeth y lo empuja definitivamente al asentimiento. Por su parte, él mismo llega también al extremo de su propia imaginación con la visión de la daga, que parece representar su mismo razonamiento torturado, debatiéndose en continuas disyuntivas entre realidad e imaginación

Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain? (2.1.36-39)⁷⁹⁸,

que acaba resolviendo abocándose a la acción, de la que la daga es tan potente símbolo que llega a presentarle hasta el crimen ya ejecutado:

I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.
Thou marshall'st me the way that I was going;
And such an instrument I was to use.
Mine eyes are made the fools o' the other senses,
Or else worth all the rest; I see thee still,
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,
Which was not so before. There's no such thing:
It is the bloody business which informs
Thus to mine eyes (2.1.40-49)⁷⁹⁹.

⁷⁹⁷ "Mi leche yo la he dado y sé / cuán tierno es amar al ser que se amamanta; / pues bien, en ese instante en que te mira sonriendo, / habría arrancado mi pezón de sus blandas encías / y machacado su cabeza si lo hubiese jurado / como juraste tú"

⁷⁹⁸ "Visión fatal, ¿no eres sensible / al tacto y la mirada? ¿O eres, quizá, tan sólo / un puñal en mi mente, imagen falsa / que surge en mi cerebro al que la fiebre oprime?"

⁷⁹⁹ "Puedo verte de forma tan palpable / como el que empuño ahora. / Me indicaste el camino por el que ya avanzaba / y el arma misma que debía usar. / Mis ojos son la burla de mis otros sentidos, o quizá a todos ellos superen en valor... Todavía te veo; / también las gotas, en el filo y en la empuñadura, de una sangre / que antes no estaba. No, no eres real. / Es mi sangrienta empresa que así crece / ante mis ojos..."

La sangre que aquí aparece como signo del asesinato es, desde luego, un elemento predominante en la atmósfera de la tragedia⁸⁰⁰, pero es también una imagen común y recurrente en los diálogos entre los esposos, y sobre todo un indicio importante de su evolución. En cierto sentido, cuando la fuerza retórica de Lady Macbeth se va apagando y la “imaginación proléptica”⁸⁰¹ de Macbeth va dando paso a “ceaseless action in the search of oblivion”⁸⁰², el motivo de la sangre es el que mantiene su grandeza trágica, uniendo el inicio ascendente con la terrible decadencia de ambos personajes.

El ejemplo más evidente es el de Lady Macbeth, cuya única intervención física en el regicidio consiste en manchar a los criados con la sangre del rey apuñalado, rematando el crimen que Macbeth, paralizado, es incapaz de completar. Las palabras que le dirige entonces para relativizar su culpa son extraordinariamente significativas por su eco posterior:

My hands are of your color
[...]
A little water clears us of this deed:
How easy is it, then! (2.2.64/67-68)⁸⁰³.

Este comentario pronunciado aquí tan ligeramente se convertirá en el argumento obsesivo de Lady Macbeth sonámbula al final de la obra – “What, will these hands ne'er be clean?” (5.1.41)⁸⁰⁴ –, cuando la negación consciente y voluntaria de su propia naturaleza se vuelva contra ella sumiéndola en una especie de inconsciencia. Su característica capacidad expresiva se transforma casi en un balbuceo inconexo, y es precisamente la potencia simbólica de las pocas frases que enlaza la que evidencia su degradación. La imagen de la sangre permanece al final en las palabras de Lady Macbeth como memoria de su elocuencia perversa.

En Macbeth, en cambio, las referencias a la sangre aparecen desde el primer momento, desde que el capitán ensangrentado lleva al rey noticias de su valentía.

⁸⁰⁰ “It cannot be an accident that the image of blood is forced upon us continually, not merely by the events themselves, but by full descriptions, and even by reiteration of the word in unlikely parts of the dialogue” (BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 308).

⁸⁰¹ BLOOM, H., *op. cit.*, p. 519.

⁸⁰² BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 330.

⁸⁰³ “Mis manos tienen ya el color de las tuyas, / [...] Un poco de agua purificará este acto. / ¿Ves qué fácil ha sido?”

⁸⁰⁴ “¿Nunca estarán limpias estas manos?”

La sangre está presente en todas sus alucinaciones⁸⁰⁵: en las gotas que salpican el filo y la empuñadura de la daga, en sus manos manchadas de sangre real que todo el océano no podría lavar, y de forma especialmente macabra en la cabellera ensangrentada que sacude el espectro de Banquo. Pero a diferencia de su mujer, el protagonista exorciza de algún modo esta omnipresencia de la sangre convirtiéndola en emblema de su lucha contra el destino. La palabra cobra en sus labios una connotación paralela a la de Lady Macbeth en cuanto signo de su culpabilidad, pero al contrario que ella la pronuncia con toda conciencia, como una suerte de conjuro, especialmente tras el enfrentamiento con el fantasma de Banquo:

It will have blood; they say blood will have blood (3.4.122)⁸⁰⁶.

Tal potencia adquiere este símbolo que su vida se reduce a avanzar por el camino de la sangre, en el que ya no puede retroceder, y él mismo se convierte en "The secret'st man of blood" (3.4.126)⁸⁰⁷. Su evolución, analizada a partir de esta metáfora, lleva hasta su última confesión ante Macduff, en que no el arrepentimiento sino el hastío que con otras imágenes ya ha expresado – "I gin to be aweary of the sun" (5.5.49)⁸⁰⁸ – lo lleva a exclamar:

my soul is too much charged
With blood of thine already (5.8.5-6)⁸⁰⁹.

En este momento final Macbeth parece aludir al verdadero significado de la sangre que derrama, que pesa sobre él "not because blood is itself foul, but quite the contrary because it is the most sacred of things, the residence of life and of racial and family identity"⁸¹⁰. Aunque se ha endurecido frente a sus primeras visiones y no ve ya, como su mujer, las manchas en sus manos, tampoco a él deja de perseguirlo la imagen que él mismo enuncia tras descubrirse el regicidio: "The wine of life is drawn" (2.3.93)⁸¹¹.

Esta sugestiva metáfora compendia el recorrido sangriento de los esposos: el poder que los embriaga en su lucha denodada contra el orden de la naturaleza y la esterilidad de sus esfuerzos. A través de sus diálogos y soliloquios se construyen los

⁸⁰⁵ BLISSETT afirma a este respecto: "The blood that stains the air stains the mind. The tainted air, willingly breathed, inspires bloody hallucination" (BLISSETT, W., *op. cit.*, p. 401)

⁸⁰⁶ "Será con sangre, dicen; la sangre llama a sangre"

⁸⁰⁷ "el más oculto de los asesinos"

⁸⁰⁸ "Comienzo a estar cansado ya del sol"

⁸⁰⁹ "no soporto / sobre mi alma más sangre de los tuyos"

⁸¹⁰ BLISSETT, W., *op. cit.*, p. 402.

⁸¹¹ "se ha derramado el vino de la vida"

caminos paralelos que siguen, pese a que sus actitudes a menudo se oponen precisamente para complementarse. Las imágenes que utilizan revelan este trayecto, de la elocuencia a la irracionalidad, de la reflexión a la pasión destructora que constituye la esencia misma de la acción trágica.

La ironía trágica

Los contrastes que manifiestan la evolución de los personajes y contribuyen a crear la atmósfera tensa y oscura de la obra constituyen también el germen de la tragedia como fundamento de la ironía trágica, según explica William Blissett:

The play is built up not simply on single themes but on contrasts, on polarities of imagery and idea; and the superior knowledge of the audience, the source of the dramatic irony [...] arises very largely from our noticing the varying worlds of perception (and hence areas of ignorance) implied by the poetic language of the leading character⁸¹².

Siguiendo esta definición, se puede decir que la ironía trágica se basa en tres principios: el contraste entre ciertas imágenes o situaciones, el reconocimiento de esta polarización por parte de la audiencia, y la ignorancia por parte de los personajes. Por tanto, nuestro análisis de las antítesis en *Macbeth* como parte de la configuración de *mimesis II* tiene aquí pleno sentido. Se trata de examinar de qué modo el lenguaje poético desvela, a través de sus resonancias significativas, el núcleo de lo trágico. El entorno asfixiante y el encadenamiento fatal de las acciones de los personajes van preparando el clímax trágico. Y la tensión se acrecienta precisamente porque es el eco de las palabras en el público lo que da lugar a la tragedia y a su efecto catártico⁸¹³.

El ejemplo paradigmático de este eco irónico es la afirmación de Duncan cuando se refiere a la traición de Cawdor declarando:

There's no art
To find the mind's construction in the face:
He was a gentleman on whom I built
An absolute trust (1.4.11-14)⁸¹⁴,

⁸¹² BLISSETT, W., *op. cit.*, p. 407.

⁸¹³ "An audience undergoes its greatest tragedy in joining its mind to Macbeth's both in his sensitive awareness of evil and his practice of it" (BOOTH, S., *op. cit.*, p. 105)

⁸¹⁴ "No hay un arte / que descubra en un rostro la construcción del alma. / Fue un caballero en quien depositamos / nuestra más absoluta confianza"

y es interrumpido por la entrada de Macbeth, a quien saluda efusivamente ignorando cuán certeras son sus palabras anteriores aplicadas a su general de mayor confianza. Los tres principios anteriores caracterizan la ironía trágica de este episodio: el rey desconoce la resonancia posterior de sus palabras; la audiencia, en cambio, sabe que el pensamiento criminal “whose horrid image doth unfix my hair” ya inquieta a Macbeth; finalmente, la trascendencia dramática de estas palabras surge del contraste entre el traidor presente y el asesino futuro, pero sobre todo de la relación antitética que se establece entre la máscara del rostro y la desnuda confianza, entre el arte de construir la hipocresía y el de descubrirla.

Otras intervenciones de Duncan e incluso de Banquo cuando se dirigen a Inverness producen el mismo efecto irónico en contraste con los propósitos escondidos pero conocidos por el público de Macbeth y su mujer. Así, por ejemplo, las efusiones de sincero afecto del rey hacia sus anfitriones frente a las respuestas aduladoras y cargadas de doble significado de Lady Macbeth; y especialmente los comentarios del monarca y de Banquo sobre el agradable entorno del castillo, alrededor del cual “The air is delicate” (1.6.10)⁸¹⁵, discordan con el ambiente de oscuridad infernal que Lady Macbeth ha invocado en su interior⁸¹⁶.

Pero el contraste común en todos estos casos parte de aquella primera afirmación de Duncan respecto a la hipocresía y de su metáfora en torno a la construcción del rostro. Ya en la siguiente escena, como contradiciendo las palabras del rey, Lady Macbeth acusa a su marido de ser demasiado transparente, con una afirmación exactamente opuesta a la del monarca: “Your face, my thane, is as a book where men / May read strange matters” (1.5.59-60)⁸¹⁷. Su advertencia remite verdaderamente al arte de componer un rostro falso, pues exhorta a Macbeth: “bear welcome in your eye, / Your hand, your tongue” (1.5.61-62)⁸¹⁸. Pero sobre todo la imagen magistral de Lady Macbeth es la que expresa en su última instrucción:

look like the innocent flower,
But be the serpent under't (1.5.62-63)⁸¹⁹.

A partir de esta imagen se puede observar el encadenamiento de símbolos que, basándose en la oposición, conforman el entramado de la ironía trágica de la obra.

⁸¹⁵ “es delicado el aire”

⁸¹⁶ BLISSETT desarrolla este contraste en BLISSETT, W., *op. cit.*, pp. 399-400. Por su parte, BRADLEY aporta más ejemplos de lo que él llama ‘Sophoclean irony’ en BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 312.

⁸¹⁷ “Tu rostro, mi señor, es como un libro donde el hombre / puede leer extrañas cosas”

⁸¹⁸ “pon una bienvenida en tu mirada / y en tus manos y lengua”

⁸¹⁹ “procúrate el inocente aspecto de la flor / pero sé tú la víbora que oculta”

La potencialidad semántica de estas figuras se desarrolla a lo largo de la tragedia en repeticiones y contradicciones: la metáfora de la mujer es reformulada por Macbeth al sentenciar

False face must hide what the false heart doth know (1.7.82)⁸²⁰.

Los mismos términos le servirán más tarde, sin embargo, para expresar la situación opuesta, en que la falsedad no debe ocultar sus deseos sino la congoja de su inseguridad, el poder colmado sin placer que los obliga a

make our faces vizards to our hearts,
Disguising what they are (3.2.34-35)⁸²¹.

Esta angustia la expresa Macbeth además recurriendo a la misma imagen de la serpiente, que en los versos de Lady Macbeth significaba el falso corazón, el designio malvado, y aquí manifiesta las consecuencias de aquella perversión:

O, full of scorpions is my mind, dear wife! (3.2.36)⁸²².

De modo que el símbolo de la serpiente, al inicio identificado con la tentación, la ambición y los planes criminales, tras el asesinato adquiere una connotación aparentemente contradictoria para referirse al mal que a su vez los amenaza:

We have scotch'd the snake, not kill'd it:
She'll close and be herself, whilst our poor malice
Remains in danger of her former tooth (3.2.13-15)⁸²³.

En esta imagen Macbeth encarna todas las acechanzas que a continuación enumera, cuando paradójicamente envidia a Duncan porque goza de la paz que él ha perdido: "nor steel, nor poison, / Malice domestic, foreign levy, nothing, / Can touch him further" (3.2.24-26)⁸²⁴. La víbora oculta ha pasado a ser figura de su mente atormentada "in restless ecstasy" (3.2.22)⁸²⁵. Esta ampliación del sentido simbólico volverá a concretarse, no obstante, para designar aquello que lo tortura,

⁸²⁰ "que esconda el rostro hipócrita lo que conoce el falso corazón"

⁸²¹ "en máscara del corazón convierte nuestro rostro / disfrazando lo que es"

⁸²² "¡Mi mente está llena de escorpiones, amor mío!"

⁸²³ "Hemos herido la serpiente, no le hemos dado muerte; / volverá a revivir y a ser la misma; nuestra malicia, pobre, / a merced quedará de mordeduras, como antes"

⁸²⁴ "Ni la daga, ni el veneno, / la perfidia intestinal o fuerzas exteriores, / nada puede afectarle"

⁸²⁵ "en un delirio que no cesa"

cuando la noticia de la ejecución de Banquo y la huida de Fleance lo lleva a exclamar:

There the grown serpent lies; the worm that's fled
Hath nature that in time will venom breed,
No teeth for the present (3.4.29-31)⁸²⁶.

Aquí reside el verdadero motivo de angustia de Macbeth, que anticipa el peligro del hijo fugitivo aludiendo al veneno que le dará la naturaleza: este veneno es, en una de las habituales antítesis de la obra, la fecundidad que para Macbeth supone la destrucción. La última referencia a la serpiente remite, por tanto, a uno de los contrastes fundamentales de la ironía trágica en *Macbeth*: la oposición entre fertilidad y esterilidad. Cabe recordar que este contraste es el detonante del asesinato de Banquo cuando Macbeth siente la impotencia de su "barren sceptre" (3.1.61)⁸²⁷, y sobre todo es el desencadenante de su pasión destructiva – "especially against women and children, those who hold the promise of the future"⁸²⁸ – tras la visión de la numerosa descendencia de su rival.

Pero la verdadera dimensión trágica de estos actos deriva justamente de la confrontación entre las palabras de los personajes, entre las imágenes relacionadas con la fecundidad, la fructificación y el cultivo por parte de Duncan y Banquo, y las expresiones de Macbeth cuando invoca la destrucción de la naturaleza. Las metáforas que utilizan el monarca y su fiel general para expresar el mutuo afecto y lealtad se basan en "un uso significativo de las imágenes poéticas de la recolección"⁸²⁹:

DUNCAN I have begun to plant thee, and will labour
 To make thee full of growing.
 [...]
BANQUO There if I grow,
 The harvest is your own (1.4.28-29/32-33)⁸³⁰.

Pero además de poner de manifiesto la fecundidad social de estas relaciones en que el rey "replica a sus profesiones de fidelidad con una liberalidad generosa"⁸³¹, estos

⁸²⁶ "La gran serpiente yace allí; la pequeña, que ha huido, / naturaleza tiene que algún día producirá veneno, / aunque no tenga dientes por ahora..."

⁸²⁷ "cetro estéril"

⁸²⁸ BLISSETT, W., *op. cit.*, p. 405

⁸²⁹ TRAVERSI, D., *op. cit.*, p. 5.

⁸³⁰ "DUNCAN.- He comenzado por plantarte. Ahora me ocuparé / de que crezcas frondoso... [...] BANQUO.- Si crezco en él, / que vuestra sea la cosecha"

símbolos entrañan también un significado aún latente pero de gran repercusión dramática e histórica: la sangre de Duncan y Banquo es semilla de reyes, particularmente de uno de los principales espectadores de la tragedia, el rey Jacobo, considerado descendiente de Banquo. Esta significación oculta e inconsciente de las expresiones que ensalzan la fertilidad de la naturaleza contrasta con el propósito esterilizador de Macbeth y Lady Macbeth⁸³², invocado conscientemente por ambos. El momento más significativo en este sentido es la terrible imprecación de Macbeth a las brujas, a quienes exige una respuesta

though the treasure
Of nature's germens tumble all together,
Even till destruction sicken (4.1.58-60)⁸³³.

Esta amenaza se cumple efectivamente bajo su tiranía, que convierte a la patria fértil de Escocia en un yermo, en palabras de Ross: "It cannot / Be call'd our mother, but our grave" (4.3.165-166)⁸³⁴. Este mismo personaje ahonda en su lamento con unos versos que parecen responder a las anteriores palabras de Macbeth, pues las semillas de la vida realmente se han dispersado cuando

good men's lives
Expire before the flowers in their caps,
Dying or ere they sicken (4.3.171-173)⁸³⁵.

La imagen que aquí se utiliza tiene una resonancia significativa en la obra, si se considera que estas flores, símbolo de principio vital aunque efímero, reaparecen como metáfora del principio de orden social ahogado por el tirano: en este sentido utiliza Lennox la palabra cuando marcha con el ejército

To dew the sovereign flower and drown the weeds (5.2.30)⁸³⁶.

El símbolo de la flor permanece como única reminiscencia de la alegoría utilizada al inicio por Duncan y Banquo para expresar la fertilidad de un reino en que la relación

⁸³¹ TRAVERSI, D., *op. cit.*, p. 5.

⁸³² Respecto a Lady Macbeth, BLISSETT recuerda: "It is she who by an act of demonic will unsexes herself and perverts her husband's sexual power into destructive channels so that Bellona's bridegroom becomes a Tarquin with ravishing strides moving like a ghost toward his design" (BLISSETT, W., *op. cit.*, 403).

⁸³³ "aunque se mezclen / los gérmenes preciados de la Naturaleza / hasta que fuera náusea la destrucción"

⁸³⁴ "No se puede / llamarle madre sino nuestra tumba"

⁸³⁵ "la vida de hombres honorables / se extingue antes que las flores en sus caperuzas / y mueren antes de enfermar"

⁸³⁶ "para regar la flor de la soberanía y ahogar la cizaña"

jerárquica era “esencialmente libre, expansiva y vital”⁸³⁷. Y en este mismo ámbito de significado podemos incluir también aquella otra flor que debía esconder la víbora: en aquel caso, la metáfora se refería al modo en que el matrimonio Macbeth se adaptaba a su entorno, utilizando para ello precisamente un símbolo en consonancia con las breves apariciones de Duncan, “acompañadas de imágenes de luz y de fertilidad”⁸³⁸, que se disponen a truncar.

Por tanto, en esta imagen creada por Lady Macbeth, “look like the innocent flower, / But be the serpent under't”, se condensan los principales contrastes de la tragedia: la contraposición entre fecundidad y esterilidad, y la hipocresía que pasa de ser un arma de los asesinos a convertirse en amenaza para ellos. A través de las figuras de la flor y la serpiente, ambos contrastes se presentan estrechamente relacionados, precisamente porque se refieren a la lucha antinatural y al restablecimiento del orden de la naturaleza. Finalmente, las relaciones antitéticas que se establecen entre estos símbolos a lo largo de la trama – la inocente flor de la hipocresía frente a la flor de la soberanía asfixiada que renace; la serpiente oculta del crimen que después resurge para morderlos con el veneno de su fecundidad – son la base de la ironía trágica.

En suma, las confrontaciones entre ciertas frases cuyo sentido ignora el personaje pero reconoce el público, los contrastes que crean la atmósfera de *Macbeth*, y las contradicciones que fundamentan y manifiestan la evolución de los protagonistas, todas estas antítesis multiplican su efecto trágico gracias a la condensación temporal de la obra que las intensifica y polariza. Esta compresión destaca la velocísima degradación de Macbeth enfatizando la paradoja final, la que se refiere a su libertad: el camino del protagonista lo arrastra hacia la esclavitud desde que alcanza la cima de su poder. La dinámica interna de la tragedia puede sintetizarse como un movimiento continuo en dirección al confinamiento de Macbeth, que se siente “encadenado, atrapado, enjaulado” (3.4.24). Sus palabras lo expresan, las circunstancias externas influyen en ello, pero son sus actos libres los que lo conducen a esta situación, por lo que corresponde ahora examinar las acciones que estructuran la tragedia como una progresión hacia el aislamiento y la esclavitud.

2.2.3. La integración de los elementos de la trama en *mimesis* II: el *espectáculo*

A la luz de la *Poética* tales acciones se pueden analizar en correspondencia con los elementos que en la trama preparan el efecto catártico, especialmente porque la

⁸³⁷ TRAVERSI, D., *op. cit.*, p. 6.

⁸³⁸ *Ibid.*

brevedad y simplicidad de *Macbeth*, además del uso de la ironía trágica, la asimilan de forma particular a la tragedia clásica⁸³⁹. Además, el *lance patético*, las *peripecias* y la *agnición* se pueden considerar también desde la perspectiva de la función integradora de *mimesis II* propuesta por Ricoeur⁸⁴⁰, en cuanto los tres tipos de acciones se ordenan a una sola línea argumental: la desintegración del protagonista. Su aniquilamiento físico, psíquico y social se presenta como resultado de un encadenamiento de actos en los que las profecías de las brujas no suponen más que el punto de partida: “The prophecies of the Witches are presented simply as dangerous circumstances with which Macbeth has to deal [...] Macbeth is, in the ordinary sense, perfectly free in regard to them [...] They merely announced events”⁸⁴¹. El carácter tremendamente violento de estas acciones a las que Macbeth se entrega libremente subraya su dimensión espectacular, entendiendo el *espectáculo* como la integración de los acontecimientos que provocan la *catarsis*.

Así pues, el *pathos* es una condición de peculiar relevancia en esta tragedia, por lo que el primer aspecto a tener en cuenta será la importancia del lance patético en una trama en la que cada acto está culminado por una muerte violenta. Cada asesinato, por otra parte, supone cierto cambio de estado en el que la satisfacción de su deseo conlleva un sufrimiento aún mayor, por lo que estas *peripecias* definirán el círculo de crímenes del que parece incapaz de salir. Finalmente, el desengaño final a través de la *agnición* demuestra que Macbeth en todo momento ha conservado su libertad, de modo que esta paradoja trágica, incluso más que la atmósfera sangrienta, es el verdadero fundamento del *espectáculo* que produce la *catarsis*.

Lance patético

⁸³⁹ “*Macbeth* is in many respects the most classical of all Shakespeare’s plays. It employs more powerfully and overtly than any other, the method of tragic irony, which gets its effects by working on the foreknowledge of the audience” (THOMPSON, J.A.K. *Shakespeare and the Classics*. New York: Barnes & Noble, 1952, p. 119). Para la relación con la tragedia clásica véase también SHOWERMAN, E., “Shakespeare’s Greater Greek: *Macbeth* and Aeschylus’ *Oresteia*”. *Brief Chronicles*, III (2011), pp. 37-70. Por su parte, BRADLEY admite esta relación con reservas: “The simplicity of *Macbeth* is one of the reasons why many readers feel that, in spite of its being intensely ‘romantic’, it is less unlike a classical tragedy than *Hamlet* or *Othello* or *King Lear*. [...] I do not mean that Shakespeare intended to imitate a classical tragedy; I mean only that he may have seen in the bloody story of *Macbeth* a subject suitable for treatment in a manner somewhat nearer to that of Seneca plays familiar to him in his youth, than was the manner of his own mature tragedies” (BRADLEY, A. C., *op. cit.*, pp. 356-357).

⁸⁴⁰ Cf. RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 132.

⁸⁴¹ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 316.

Lo hiperbólico de la trama macabra en *Macbeth* podría incluso remitir a la noción original de *espectáculo* en Aristóteles, en su sentido material, como seducción del alma⁸⁴². No solo la violencia del lenguaje o la continua repetición de la palabra ‘sangre’, que aparece en sus diferentes formas en más de cincuenta ocasiones⁸⁴³, sino especialmente la representación en escena de episodios de extrema crueldad sugieren este uso de lo patético como atracción sensible, en un grado hiperbólico:

Macbeth es la más «tragedia de sangre», no sólo en sus asesinatos sino en las implicaciones últimas de la imaginación de Macbeth, que son ellas mismas sangrientas. El usurpador Macbeth se mueve en una fantasmagoría consciente de sangre; la sangre es el constituyente principal de su imaginación⁸⁴⁴.

Este constituye un aspecto fundamental de la evolución del protagonista, tal como lo demuestra el hecho de que el único asesinato que no aparece en escena es justamente el que comete directamente Macbeth. Además de acentuar el dramatismo del acto ocultando el escenario del crimen⁸⁴⁵, el relato focaliza la atención del espectador en las manos del protagonista, única presencia visible de la sangre en este acto. El *pathos* se manifiesta en este momento de otros modos, a través de las violentas imágenes que asaltan a Macbeth y que de una forma perceptible, aunque solo para él, materializan su culpabilidad: el ‘Amén’ de los guardias que él es incapaz de pronunciar; la voz que lo acusa y maldice – “Macbeth shall sleep no more” (2.2.43)⁸⁴⁶ –; incluso el golpear de la puerta que lo aterra, y sus manos manchadas que parecen a punto de arrancarle los ojos:

Whence is that knocking?
How is't with me, when every noise appals me?
What hands are here? Ha! they pluck out mine eyes (2.2.57-59)⁸⁴⁷.

Estas impresiones reaparecerán intensificadas y concentradas en el fantasma de Banquo, cuya figura dibuja el miedo de Macbeth, según su mujer: “This is the very painting of your fear” (3.4.61)⁸⁴⁸. Ya se trate de una alucinación del protagonista o de

⁸⁴² Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1450b17.

⁸⁴³ Cf. BLISSETT, W., *op. cit.*, p. 400.

⁸⁴⁴ BLOOM, H., *op. cit.*, pp. 606-607.

⁸⁴⁵ Con este recurso Shakespeare adopta “the classical Greek sensibility of avoiding gore on the stage (possibly with the triple purposes of highlighting the magnitude of the act, of showing reverence to the sacred person of the king, and of inflaming the audience’s moral imagination)” (CARBALLO, R., *op. cit.*, p. 155).

⁸⁴⁶ “*Macbeth no dormirá*”

⁸⁴⁷ “¿Desde dónde llaman? / ¿Cómo es que el más leve ruido me horroriza? / ¿De quién son estas manos que me arrancan los ojos?”

⁸⁴⁸ “*Este es el cuadro que pinta vuestro miedo*”

un espectro real como el de *Hamlet*⁸⁴⁹, las palabras de Macbeth lo representan en escena, subrayando la distancia frente a las manos manchadas por la sangre de Duncan:

Thou canst not say I did it; never shake
Thy gory locks at me (3.4.50-51)⁸⁵⁰.

Lo patético aparece escenificado de nuevo en las expresiones de Macbeth, que desvelan el dramatismo contenido en el asesinato de la escena anterior, ocurrido en la penumbra y representado fugazmente. El protagonista completa con sus palabras el efecto trágico de aquella ejecución, insistiendo en los detalles macabros:

the times have been,
That, when the brains were out, the man would die,
And there an end; but now they rise again,
With twenty mortal murders on their crowns (3.4.78-81)⁸⁵¹.

Macbeth conjura esta visión con un esfuerzo por afirmar la irrealidad de las señales físicas que lo aterran, cuando exclama:

Thy bones are marrowless, thy blood is cold;
Thou hast no speculation in those eyes
Which thou dost glare with! (3.4.94-96)⁸⁵².

Sus versos evocan en escena la "acción destructora o dolorosa"⁸⁵³ de forma aún más efectista que la propia representación del asesinato, pero sobre todo muestran el cambio del protagonista respecto al primer asesinato. Mientras que tras matar a Duncan había sido incapaz de volver a entrar en su aposento para completar el crimen, en este momento es capaz de enfrentarse al espectro de Banquo y rechazarlo incluso con firmeza: "Hence, horrible shadow! / Unreal mockery, hence!" (3.4.106-107)⁸⁵⁴.

⁸⁴⁹ Aunque no defiende una postura definitiva acerca de si el fantasma de Banquo es real o mera ilusión, BRADLEY ofrece una serie de razones por las que el espectro puede considerarse una alucinación, entre ellas "It does not speak, like the Ghost in *Hamlet*, even on its last appearance" (BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 466).

⁸⁵⁰ "No podéis decir que lo hice yo: nunca sacudas / tu cabellera ensangrentada sobre mi rostro"

⁸⁵¹ "Hubo un tiempo / en que el hombre moría con el cerebro machacado, / y ése era el fin; pero ahora se alzan / con veinte heridas mortales en la cabeza"

⁸⁵² "Tus huesos están vacíos y tu sangre está fría. / Ya no tienes mirada en esos ojos / con los que me deslumbras"

⁸⁵³ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452b11-12.

⁸⁵⁴ "¡Atrás, horrenda sombra! / ¡Engañosa irrealidad, atrás!"

Como un paso más en su evolución, manifestada en una crueldad cada vez mayor, la siguiente muerte en escena más parece dirigida a conmover al espectador⁸⁵⁵ que a angustiar a Macbeth. El protagonista aparece casi desvinculado efectivamente del asesinato del hijo de Macduff, a excepción de la alusión final a la sangre de la familia de Macduff que pesa sobre su alma (5.8.5-6). El silencio de Macbeth respecto a la más cruel e innecesaria de las ejecuciones que él ha ordenado es indicio de la etapa final de su progresión: la insensibilidad. Pero esta indiferencia convive con cierta determinación desesperada que marca su fin:

I'll fight till from my bones my flesh be hack'd (5.3.32)⁸⁵⁶.

La violencia de esta expresión concuerda con el ambiente bélico del final de la obra, que remite a la batalla inicial. La circularidad de la tragedia, que empieza y termina con la victoria de un rey legítimo sobre un traidor, destaca especialmente debido al *pathos* que predomina en estas escenas. La decapitación del primer Cawdor a manos de Macbeth y la del propio Macbeth a manos de Macduff establecen un paralelismo trágico que escenifica simbólicamente la evolución del protagonista.

Esta circularidad marcada por las decapitaciones es uno de los signos más representativos de la *peripecia* entendida como “transición [...] desde la dicha al infortunio”⁸⁵⁷. Es especialmente significativa, además, como símbolo de la paradoja que determina la actuación de Macbeth: cada satisfacción de su anhelo, cada ejecución de sus deseos, lo hace sufrir más. Siguiendo esta progresión, las sucesivas *peripecias* de la obra pueden analizarse atendiendo a los distintos significados de la palabra “time” que en la obra van delimitando el círculo del mal en que entra el protagonista.

Peripecias

El tiempo marca la gran paradoja de la *peripecia* de Macbeth, tal como revela la repetición de este vocablo y las connotaciones que a él se asocian: el cumplimiento de las profecías que le auguran poder e invulnerabilidad lo lleva a su propia destrucción. Y este paso de la felicidad a la desgracia constituye un recorrido señalado constantemente por el límite temporal. Puede decirse que Macbeth

⁸⁵⁵ BRADLEY postula que la principal función de esta escena es “to touch the heart with a sense of beauty and pathos, to open the springs of love and of tears” (BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 359).

⁸⁵⁶ “Lucharé hasta que arranquen la carne de mis huesos”

⁸⁵⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a13-14.

experimenta tres evoluciones: de general a rey, de de rey a tirano, y finalmente de tirano temido por sus súbditos a tirano vencido; cada una de ellas determinada por una conciencia dolorosa del paso del tiempo en sus tres dimensiones: el pasado representado por el reinado de Duncan que Macbeth destruye, el presente en que quiere transformar el porvenir anunciado por los vaticinios, y el futuro ineludible que significará la condena para él y la salvación para los otros.

Sin embargo, estas tres dimensiones temporales no corresponden unívocamente a las tres peripecias del protagonista, sino que inciden contemporáneamente en la acción dramática. En este sentido se puede observar que a lo largo de la trama los personajes pronuncian la palabra “time” con distintas acepciones. Para Lady Macbeth, por ejemplo, “time” es siempre sinónimo de ocasión, como en su primera advertencia a Macbeth antes del asesinato del rey:

To beguile the *time*,
Look like the *time* (1.5.60-61)⁸⁵⁸.

Con idéntico significado le recuerda que en el pasado “Nor *time* nor place / Did then adhere, and yet you would make both” (1.7.51-52)⁸⁵⁹. Ella construye su presente como una oportunidad para el crimen, adaptándose a las circunstancias; por eso, frente a la actitud de su marido durante el banquete tras la coronación, le reprocha: “Only it spoils the pleasure of the *time*” (3.4.98)⁸⁶⁰. Para Lady Macbeth el porvenir es un presente que ella actualiza mediante la hipocresía y la adecuación del contexto a sus intereses. No concibe el tiempo como futuro, pues no conserva su racionalidad para ver lo que les depara el transcurso de los días; sonámbula, sigue viviendo en una especie de continuo en el que todos los sucesos se presentan de forma simultánea:

Out, damned spot! out, I say!--One: two: why,
then, 'tis *time* to do't (5.1.33-34)⁸⁶¹.

Lady Macbeth reconoce solo con plena conciencia la primera peripecia de su esposo: la transformación, en la que ella participa activamente, de general en rey. Por el contrario, el resto de personajes presencian la evolución de Macbeth de rey a tirano, de modo que para ellos “time” es sinónimo de un futuro que se anuncia

⁸⁵⁸ “Para engañar al mundo, / toma del mundo la apariencia”. La cursiva es nuestra.

⁸⁵⁹ “Ni tiempo ni lugar / eran propicios, sin embargo tú querías crearlos”

⁸⁶⁰ “nos enturbie la alegría de ahora”

⁸⁶¹ “¡Fuera, mancha maldita! ¡Fuera, te digo! ... Una, dos, y bien, / ya es hora de hacerlo...”

terrible bajo la tiranía de Macbeth. Para los nobles leales, el transcurso del tiempo significa un porvenir desolador, que al inicio se adivina en los augurios de Lennox – “confused events / New hatch'd to the woeful *time*” (2.3.56-57)⁸⁶² – y más tarde se confirma por boca de Ross: “cruel are the *times*” (4.2.18)⁸⁶³.

Pero el futuro empieza a presentarse esperanzador a medida que se produce la peripecia definitiva de Macbeth y se acerca su derrota. Las alusiones al tiempo presagian el fin del tirano cuando se anuncia: “Now is the *time* of help” (4.3.186)⁸⁶⁴, y con mayor fuerza cuando Siward afirma: “The *time* approaches / That will with due decision make us know / What we shall say we have and what we owe” (5.4.16-18)⁸⁶⁵. Finalmente, la palabra “time” aparece como sinónimo de victoria en boca de Macduff, que parece responder al lamento anterior de Ross sentenciando tras la muerte del tirano: “the *time* is free” (5.8.55)⁸⁶⁶.

Este es el significado que atormenta a Macbeth: el tiempo es para él el angustioso límite de la naturaleza que lo asedia. No tiene el sentido de ocasión, de oportunidad, que tiene para Lady Macbeth; solo al inicio lo concibe como un devenir natural que puede llevarlo al poder – “*Time* and the hour runs through the roughest day” (1.3.147)⁸⁶⁷ – pero el curso del tiempo se convierte enseguida en enemigo. Cuando “time” equivale al presente, aparece como el contexto que lo juzga “here upon this bank and shoal of *time*” (1.7.6)⁸⁶⁸, e incluso como el conjunto de circunstancias que parecen obstaculizar sus planes. Con este sentido utiliza la palabra cuando la huida de Macduff burla sus proyectos:

Time, thou anticipatest my dread exploits:
The flighty purpose never is o'ertook
Unless the deed go with it (4.1.144-146)⁸⁶⁹.

La habitual dicotomía de Macbeth entre propósito y acción aparece, por tanto, agravada por el acoso del tiempo. Cada acto acarrea con su consumación su propia

⁸⁶² “*sucesos confusos, / que acontecerán en este tiempo de miseria*”

⁸⁶³ “*son tiempos crueles*”

⁸⁶⁴ “*Ésta es la hora de ayudarnos*”

⁸⁶⁵ “*Se aproxima la hora / que nos ha de enseñar, con precisión inequívoca, / qué cosas son las que tenemos, y qué lo que debemos*”

⁸⁶⁶ “*El mundo es libre*”. En la edición de la obra que citamos se justifica esta traducción de *time* como «mundo» “a partir de los diccionarios y glosarios [...] que explican este término como «life..., the present state of things; circumstances... men; the world»” (SHAKESPEARE, *Macbeth*, edición bilingüe de CONEJERO, M. A., *op. cit.*, p. 99, n. 61).

⁸⁶⁷ “*hora y tiempo atraviesan el más áspero día*”

⁸⁶⁸ “*sobre esta orilla y páramo del Tiempo*”

⁸⁶⁹ “*¡Oh, tiempo! Te has anticipado a mi horrible designio. / El propósito fugaz no llega a ejecutarse / sino acompañado por hechos*”

condena, desde el primer momento, tras el asesinato de Duncan, cuando el protagonista experimenta lo irreversible de su actuación:

Had I but died an hour before this chance,
I had lived a blessed *time* (2.3.89-90)⁸⁷⁰.

Desde este instante, “time” será para Macbeth sinónimo de un destino ineludible que lo persigue, transformando en un recuerdo difuminado del pasado sus terrores iniciales: “The *time* has been, my senses would have cool'd / To hear a night-shriek” (5.5.10-11)⁸⁷¹. El transcurso de los días y su progresión en el mal han arrebatado al protagonista incluso el temor en que se cifraban sus últimos escrúpulos. Él mismo lo había intuido desde el primer momento, cuando tras dejar atrás la vida feliz de la inocencia reconoce el porvenir terrible que lo aguarda: “from this instant, / There 's nothing serious in mortality: / All is but toys” (2.3.90-92)⁸⁷². Por eso, el significado más habitual que tiene el tiempo para Macbeth es el futuro que lo hostiga, materializándose en el límite temporal que conllevan las profecías. Los vaticinios parecen jugar precisamente con esta mortalidad que el protagonista relativiza desde el inicio y a la que, significativamente, vuelve a aludir al final en un tono muy semejante, cuando ante la noticia de la muerte de Lady Macbeth declara:

She should have died hereafter;
There would have been a *time* for such a word
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded *time* (5.5.17-21)⁸⁷³.

Cada peripecia que construye la trama está marcada en realidad por el verdadero fundamento de cada profecía, que constituye el auténtico enemigo de Macbeth: este “recorded time” que esteriliza todas sus acciones con el término que impone la propia naturaleza. La constatación de tal certeza en este preciso instante anticipa el desengaño final, el reconocimiento que supondrá la derrota del tirano.

Agnición

⁸⁷⁰ “Si yo hubiera muerto una hora antes de este suceso, / habría tenido una vida feliz”

⁸⁷¹ “Hubo un tiempo en que hubiera congelado mis sentidos / oír gritos nocturnos”

⁸⁷² “pero desde este instante / nada vale la pena en la vida mortal. / Todo es como un juguete”

⁸⁷³ “Un día u otro había de morir. / Hubiese habido un tiempo para tales palabras... / El día de mañana, y de mañana, y de mañana / se desliza, paso a paso, día a día, / hasta la sílaba final con que el tiempo se escribe”

De igual modo que cada etapa en la evolución del protagonista está determinada por el acecho del tiempo, cada asesinato está marcado también por cierto reconocimiento que implica siempre un desengaño. Tal revelación consiste en descubrir que la realización de las profecías no solo “se colma sin placer” (3.2.5) sino que suscita nuevos anhelos imposibles de saciar. Cada acto con que Macbeth procura consumir las predicciones sobrenaturales se muestra infecundo, a la vez que manifiesta la responsabilidad del protagonista en su destino.

Así, en primer lugar, la consecuencia de la muerte de Duncan es la corona, pero al precio de la felicidad y la seguridad. El tercer saludo de las brujas se cumple con exactitud pero el resultado es inesperadamente insatisfactorio para Lady Macbeth, que reconoce para sí misma el desengaño⁸⁷⁴ y lo expresa en una antítesis más bien propia del discurso de su esposo:

'Tis safer to be that which we destroy
Than by destruction dwell in doubtful joy (3.2.6-7)⁸⁷⁵.

Por su parte, Macbeth percibe inmediatamente después del asesinato el horror del acto que acaba de ejecutar y confiesa aterrorizado: “I am afraid to think what I have done” (2.2.51)⁸⁷⁶ –; pero solo más adelante comparte con su mujer el desengaño ante el alcance de su acción:

Treason has done his worst: nor steel, nor poison,
Malice domestic, foreign levy, nothing,
Can touch him further (3.2.24-26)⁸⁷⁷.

En ambos tiene lugar, por tanto, el descubrimiento de los efectos sociales, psicológicos e incluso físicos del regicidio que han cometido: los nuevos reyes de Escocia vivirán desde este momento bajo el temor y la desconfianza. Aunque esta agnición se produce en momentos distintos, comparten la actitud de cierta decepción que Lady Macbeth reprimirá al instante, mientras Macbeth convertirá en motor de una violencia irrefrenable en la que el “sentimiento de haber sido ultrajado toma el lugar del miedo”⁸⁷⁸. Efectivamente, la insatisfacción de la profecía cumplida lo

⁸⁷⁴ BRADLEY recuerda que cuando Lady Macbeth vuelve a aparecer en escena tras el asesinato, ya como reina de Escocia en el Acto III, “the glory of her dream has faded. She enters, disillusioned [...] she has thrown away everything and gained nothing” (BRADLEY, *op. cit.*, p. 344).

⁸⁷⁵ “Es mejor ser lo que nosotros destruimos, / que al destruirlo no vivir sino un goce dudoso”

⁸⁷⁶ “Me da pavor pensar en lo que he hecho”

⁸⁷⁷ “la traición hizo ya todo el mal. Ni la daga, ni el veneno, / la perfidia intestina o fuerzas exteriores, / nada puede afectarle”

⁸⁷⁸ BLOOM, H., *op. cit.*, p. 632.

empuja a rechazar dudas y temores para destruir el obstáculo que se opone a su felicidad, esto es, la parte de la predicción que se refiere a Banquo.

Se produce entonces un segundo reconocimiento, el de haber favorecido con el crimen únicamente los intereses de Banquo, pues será la descendencia de su amigo quien goce de la corona comprada con sangre,

For them the gracious Duncan have I murder'd;
Put rancours in the vessel of my peace
Only for them (3.1.65-67)⁸⁷⁹.

Esta sorda impotencia, resuelta en la planificación del asesinato de Banquo y su hijo Fleance, se convertirá en honda desesperación ante la noticia de la huida del joven. Se descubre en ese momento encadenado por el miedo, angustiado por el cumplimiento de las profecías a pesar de su voluntad. Pero de nuevo el descubrimiento lo impulsa a la acción, a buscar la confirmación de sus temores en las fuerzas sobrenaturales. Esta vez, la agnición ligada al segundo asesinato culminará con una señal sensible, la visión de la descendencia de Banquo ciñendo la corona real. De nuevo, la terrible revelación encenderá en Macbeth el furor de la sangre que ya no se apagará.

Su furia arrolladora aparece además enardecida por la presunción que han despertado en él las tres apariciones. Sentirse invulnerable lo empuja a una maldad irracional, cuando al conocer la huida de Macduff a Inglaterra manda ejecutar a toda su familia. Ninguna profecía justifica la crueldad innecesaria de este tercer asesinato, si no es una especie de demostración de su inmunidad. A las dudas y temores que siguieron a las muertes precedentes, cuando Macbeth sufría “encadenado [...] / entre insolentes dudas y con miedo” (3.4.24-25), sucede aquí la reafirmación arrogante:

The mind I sway by and the heart I bear
Shall never sag with doubt nor shake with fear (5.3.9-10)⁸⁸⁰.

Es por este motivo que ni siquiera tras la agnición definitiva, el descubrimiento del engaño de las profecías, el protagonista acepta la derrota. Reconoce desde luego la manipulación de las visiones sobrenaturales, que mienten diciendo la verdad, “That

⁸⁷⁹ “por ellos he matado al noble Duncan, / llenado de rencor mi copa de reposo / sólo por ellos”

⁸⁸⁰ “Me guía el pensamiento y el corazón que llevo / nunca, ante la duda, se doblegará, ni temblará de miedo”

keep the word of promise to our ear, / And break it to our hope” (5.8.21-22)⁸⁸¹. Sin embargo, el desengaño final no deja de impulsarlo a la última acción desesperada, cuando se enfrenta en combate con Macduff:

Though Birnam wood be come to Dunsinane,
And thou opposed, being of no woman born,
Yet I will try the last. Before my body
I throw my warlike shield. Lay on, Macduff,
And damn'd be him that first cries, 'Hold, enough!' (5.8.30-34)⁸⁸².

No deja de resultar significativo que esta sea la última intervención de Macbeth en la obra. Despreciando al fin las predicciones, renegando incluso de su influencia en el propio destino, en este instante reaparece el soldado aguerrido del inicio para desafiar a la muerte. El desengaño final no convierte a Macbeth, no le devuelve aquella leche de la bondad humana que Lady Macbeth temía y que con sus palabras transformó en hiel. Viene, en cambio, a confirmar dos intuiciones que ya el protagonista había anunciado desde el segundo acto: la infecundidad de sus esfuerzos y, junto a esto, la responsabilidad de sus actos a pesar del aparente determinismo de las profecías.

Cuando el cadáver de Duncan es descubierto y Macbeth lamenta hipócritamente: “renown and grace is dead” (2.3.92)⁸⁸³, su afirmación tiene una trascendencia mayor de la que por la adecuación a las circunstancias aparenta. El prestigio y la gracia que adornaban al bondadoso rey son inaccesibles para él tras el regicidio. La fama de que gozaba tras su victoria bélica se convierte en desconfianza y falsedad tras su ascenso al trono; la gracia que bendecía a Escocia triunfante sobre los noruegos parece alejarse de la patria, sumida en desolación y maldición bajo la tiranía de Macbeth. Él mismo pierde para siempre el sosiego, y su acción incesante para recobrar la paz se revela estéril.

No cesa, sin embargo, en sus esfuerzos por cumplir las predicciones que parecen prometerle el poder, aunque estos exijan incluso violentar su propia naturaleza. También en el segundo acto, inmediatamente tras el asesinato del rey, el protagonista confiesa enajenado: “To know my deed, 'twere best not know myself”

⁸⁸¹ “manteniendo promesas que al oído susurran, / y no cumpliendo nuestras esperanzas”

⁸⁸² “Aunque el bosque de Birnam haya venido a Dunsinane / y estés tú frente a mí, tú, que no has nacido de mujer, / lucharé hasta el final. Delante de mí, arrojo / mi escudo de guerrero. ¡Ponte en guardia, Macduff, / y que la maldición caiga sobre el primero que diga basta!”

⁸⁸³ “renombre y gracia han muerto”

(2.2.73)⁸⁸⁴. De nuevo aquí la afirmación trasciende el terror del momento para anticipar la evolución de Macbeth: sus actos lo transformarán en el sanguinario asesino en quien se han borrado todos los escrúpulos de antaño. Pero cabe insistir en que son sus acciones y no las predicciones de las brujas las que llevan al protagonista hasta este punto. Cabe recordar que si bien es cierto que las profecías anuncian el futuro, ninguno de los vaticinios es una acción⁸⁸⁵, de modo que su influencia consiste sobre todo en despertar y confirmar la tentación que ya residía en él: "The words of the Witches are fatal to the hero only because there is something which leaps into light at the sound of them"⁸⁸⁶.

La actuación de Macbeth es, por tanto, perfectamente libre frente a las palabras de las brujas, y él es además plenamente consciente de que con cada acto avanza hacia su destrucción. Así lo demuestra su última intervención, cuando reniega de las profecías y se enfrenta a Macduff. El reconocimiento que precede a esta reacción produce el mayor efecto catártico de la obra mediante la sorpresa de la revelación de Macduff, que asombra por igual a protagonista y a espectador⁸⁸⁷. La respuesta de Macbeth completa la *catarsis*, pues su desafío final, no exento de cierta grandeza⁸⁸⁸, desvela hasta qué punto frente a la persuasión de su mujer y el determinismo sobrenatural él es el responsable directo y consciente de su propia destrucción.

2.3. *Mimesis III*

2.3.1. *Catarsis y hamartía*

Aquello que las *peripecias* preparan y la *agnición* final culmina es la *catarsis*, que según recuerda Ricoeur en el ámbito de *mimesis III*, surge de la disposición de los hechos en la trama⁸⁸⁹; y en el caso *Macbeth*, surge especialmente de la evolución del carácter del protagonista hasta su fin trágico. Puede decirse que lo peculiar en esta obra de Shakespeare es que los acontecimientos que inspiran temor y compasión nacen sin duda de la estructuración de los hechos pero sobre todo y más esencialmente de la construcción en los caracteres. Para unos y otros Aristóteles

⁸⁸⁴ "¡Saber qué es lo que he hecho! / ¡Mejor no conocerme ni a mí mismo!"

⁸⁸⁵ Cf. BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 318.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 320.

⁸⁸⁷ Cabe recordar que el secreto de Macduff es desconocido también para el público, mientras que la visión del avance del bosque de Birnam como parte de la estrategia de Malcolm (5.4.4-5) sí es conocido por el espectador.

⁸⁸⁸ "There remains something sublime in the defiance with which, even when cheated of his last hope, he faces earth and hell and heaven" (BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 334).

⁸⁸⁹ Cf. RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 110.

exige la verosimilitud, que en el caso de los personajes se traduce en “buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo”⁸⁹⁰. En este sentido cabe examinar el yerro por el que el protagonista pasa de la dicha a la desdicha despertando con ello el efecto catártico.

El carácter de Macbeth presenta un desarrollo verosímil de consciente caída en la perversión, y es precisamente por este motivo que su *hamartía* no cumple las condiciones que la *Poética* atribuye al error trágico: no lo comete por ignorancia ni está exento de maldad⁸⁹¹. Si bien es cierto que se trata de un “personaje intermedio”⁸⁹² – incluso destaca por su virtud al inicio, aunque enseguida es evidente su debilidad frente a su mujer –, Macbeth comete un error consciente y voluntario, tal como demuestran las palabras que preceden inmediatamente al asesinato de Duncan:

the bell invites me.
Hear it not, Duncan; for it is a knell
That summons thee to heaven or to hell (2.1.62-64)⁸⁹³.

Pese al estado de agitación en que pronuncia estos versos, la conciencia del acto que va a cometer queda fuera de toda duda. Ni siquiera los delirios posteriores lo llevarán a atribuir a otro que no sea él mismo la responsabilidad de sus crímenes. Resulta evidente, por tanto, que Macbeth es artífice directo de su *hamartía* porque conoce la perversidad de sus actos. Sin embargo, para que el efecto catártico se produzca, la compasión debe inspirarla aquel que no merece su desdicha y el temor, aquel que nos es semejante⁸⁹⁴, por lo que cabe analizar ahora cómo se construye la *catarsis* a través del protagonista de la obra.

Por una parte, Macbeth se hace absoluto merecedor del castigo que recibe y que él mismo había aplicado al traidor Cawdor. Por otra parte, puede ser discutible afirmar nuestra identificación con él en cuanto personaje entregado al vicio, especialmente cuando es aborrecido por los demás. Para Bloom, no obstante, la semejanza entre Macbeth y el espectador está fuera de toda duda:

⁸⁹⁰ ARISTÓTELES, *Poética*, 1454a33-35.

⁸⁹¹ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a8-10.

⁸⁹² ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a7.

⁸⁹³ “*la campana me invita. / No la escuches tú, Duncan, pues que su tañido / al cielo te reclama, o al infierno*”

⁸⁹⁴ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a5.

La reacción universal ante Macbeth es que nos identificamos con él, o por lo menos con su imaginación. [...]. Todos nosotros poseemos, en un grado o en otro, una imaginación proléptica; en Macbeth, es absoluta. Él es apenas consciente de una ambición, deseo o anhelo antes de verse a sí mismo del otro lado o en la orilla, habiendo ejecutado ya el crimen que cumple equivocadamente su ambición. Macbeth nos aterrera en parte porque ese aspecto de nuestra propia imaginación es efectivamente aterrador: parece convertirnos en asesinos, ladrones, usurpadores y violadores⁸⁹⁵.

Tal identificación se relaciona con la definición de Ricoeur de *mimesis III* como “la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector”⁸⁹⁶. Pero cabría matizar que la semejanza no tiene por qué referirse únicamente al ámbito de la imaginación, ni es la condición fundamental para que se produzca la *catarsis*. No es solo la imaginación de Macbeth la que nos horroriza, también lo es su pensamiento cuando rechaza las imágenes y visiones, y sobre todo la crueldad de sus actuaciones. El efecto catártico se produce pues mediante la mimesis del vicio: el espectador contempla a un personaje semejante a él porque es tentado, y le inspira temor el modo en que reconociendo la tentación se entrega a ella.

Su progresión en el vicio, la repetición de actos malvados que lo encadenan y endurecen, es anunciada por el mismo Macbeth en el punto de inflexión de la tragedia, cuando tras el asesinato de Banquo decide abocarse al mal:

Things bad begun make strong themselves by ill (3.2.55)⁸⁹⁷.

Estas palabras revelan de qué modo Macbeth reconoce el camino que ha emprendido, utilizando además el mismo vocablo, ‘ill’, que Lady Macbeth había usado para definir aquello de lo que su marido carecía: ‘the illness’ que debía acompañar a la ambición para alcanzar su propósito. Por tanto, el protagonista evoca con su afirmación el trayecto que ya ha recorrido, pero también el que se abre ante él y se dispone a continuar. Pese a que sus expresiones lo presenten a veces como un camino irreversible y él mismo se sienta arrastrado hacia el crimen, precisamente su creciente autonomía respecto a Lady Macbeth e incluso respecto a las profecías demuestran que su entrega al mal es voluntaria.

En este aspecto su transformación es paralela a la de Lady Macbeth (aunque su evolución es inversa, pues él asciende con fuerza mientras ella decrece), ya que en

⁸⁹⁵ BLOOM, H., *op. cit.*, p. 519.

⁸⁹⁶ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 140.

⁸⁹⁷ “lo que empieza con el mal, con él se fortalece”

ambos el yerro consiste en violentar la propia naturaleza para suprimir todo escrúpulo y remordimiento. Se da de forma mucho más directa en la mujer, cuya primera invocación es ya el clímax de toda su actuación – su “unsex me here” (1.5.38) lleva al límite la agresión contra su condición femenina cuando para obstruir las puertas del remordimiento rechaza cualquier “compunctious visitings of nature” (1.5.42)⁸⁹⁸. Este mismo proceso que se da de forma gradual en Macbeth fundamenta la *catarsis* suscitada por la actuación del personaje, especialmente gracias a la potencia de las imágenes con que se expresa. De forma particularmente dramática utiliza el símbolo de las cadenas como el último vínculo que rompe antes del asesinato de Banquo, cuando en una invocación análoga a la primera de Lady Macbeth, exclama:

Come, seeling night,
 Scarf up the tender eye of pitiful day;
 And with thy bloody and invisible hand
 Cancel and tear to pieces that great bond
 Which keeps me pale! (3.2.46-50)⁸⁹⁹

La imagen es significativa y recurrente: la oscuridad y la sangre que dominan la obra destruyen los lazos que al inicio ataban a Macbeth a la piedad y al honor, pero a la vez endurecen nuevas ataduras que solo al final reconoce: "They have tied me to a stake; I cannot fly" (5.7.1)⁹⁰⁰. Las cadenas que aquí lo inmovilizan no son las de las profecías, que ya lo han desengañado; ni las de su propio miedo, cuyo sabor ya ha olvidado (5.5.9); ni siquiera las armas de sus enemigos, que desprecia – “swords I smile at, weapons laugh to scorn” (5.7.12)⁹⁰¹ –; son las cadenas en las que se materializa el vicio que lo lleva a la destrucción, la soberbia que lo arrastra como a un fin ineludible: “bear-like, I must fight the course” (5.7.2)⁹⁰².

El error fatal de Macbeth se presenta bajo este signo de circularidad y determinismo que destaca precisamente su absoluta responsabilidad en el castigo al que él mismo se ha arrojado. La *catarsis* surge, por tanto, del dramático declive del protagonista que se reconoce condenado por sus propios actos, coronado por “curses, not loud but deep, mouth-honour, breath, / Which the poor heart would fain deny, and dare

⁸⁹⁸ “contritos sentimientos naturales”

⁸⁹⁹ “Ven, noche cegadora, ven; / pon vendas en los tiempos ojos de este piadoso día / y con tu ensangrentada e invisible mano / detén y rompe en mil pedazos esta gran atadura / con la que palidezco”

⁹⁰⁰ “Estoy atado a un potro y no puedo escapar”

⁹⁰¹ “yo me burlo de las espadas y hago desprecio de las armas”

⁹⁰² “me enfrentaré al embate como un oso”

not" (5.3.27-28)⁹⁰³; surge, al fin, de la *mimesis* del vicio, desde su inicio y hasta sus últimas consecuencias, es decir, desde la dicha y el más alto honor hasta la amargura – "I am sick at heart" (5.3.19)⁹⁰⁴ – y la muerte. Finalmente, el efecto catártico adquiere especial intensidad porque la *hamartía* que lo provoca se insinúa desde el primer momento y a lo largo de toda la obra a través de la antítesis que recorre la tragedia.

2.3.2. "Fair is foul, and foul is fair": desarrollo temático

Las palabras iniciales de las brujas repetidas después de forma inconsciente por Macbeth anuncian desde el primer instante la inversión sobre la que se asienta la trama. La antítesis que aparece continuamente en boca de los personajes pone de manifiesto tanto la lucha interior del protagonista como la contradicción misma de los hechos, su aparente fatalidad, que desvela sin embargo una lógica perfectamente natural. En este sentido, la antítesis es la expresión también del yerro, esto es, del vicio cuya representación "lleva a cabo la purgación de tales afecciones"⁹⁰⁵; y por otra parte, el acto de lectura que permite asimilarla completa su configuración en *mimesis* II⁹⁰⁶.

La paradoja sobre la que se construye *Macbeth* presenta una gradación que en su desarrollo crecientemente dramático y en su manifestación poética simboliza el avance en el mal. De forma más sintética aparece esta progresión en Lady Macbeth, que en dos momentos distintos pronuncia afirmaciones casi idénticas pero sutilmente opuestas en la contradicción que contienen. Tras el asesinato de Duncan, en la cumbre de su influencia, la mujer rechaza despectivamente los temores de su marido declarando con cierta ligereza:

Things without all remedy
Should be without regard: what's done is done (3.2.11-12)⁹⁰⁷.

En cambio, cuando al final de la obra ha perdido ya el uso de la razón repite como un eco mecánico de la escena anterior:

What's done cannot be undone (5.1.65)⁹⁰⁸.

⁹⁰³ "maldiciones ahogadas pero muy profundas, servil adulación, palabras / que el pobre corazón quiere negar sin atreverse"

⁹⁰⁴ "Me duele el corazón"

⁹⁰⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b28.

⁹⁰⁶ Cf. RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 147.

⁹⁰⁷ "Lo que no puede remediarse / no debe ser considerado: lo hecho, ya está hecho"

La diferencia en el tono y en el significado que este le imprime a cada frase es significativa: frente a la superioridad arrogante de la primera respuesta, la antítesis explícita de la segunda afirmación revela la impotencia que afecta por entero a toda su persona.

A esta impotencia expresada en forma de contradicción llega también Macbeth, o más bien esta constituye su punto de partida, pues en el protagonista la disyuntiva es en cierto modo su forma natural de razonar. Su primer comentario en la obra señala con las mismas palabras de las hechiceras lo contradictorio de la victoria sangrienta que acaba de obtener – “So foul and fair a day I have not seen” –, y desde este momento inicial la conciencia de la contradicción ya no lo abandona: desde la incertidumbre para interpretar la profecía – “Cannot be ill, cannot be good” – hasta el dilema que lo atormenta antes del crimen – “we but teach / Bloody instructions, which, being taught, return / To plague the inventor” (1.7.8-10)⁹⁰⁹.

Las consecuencias del delito que aquí anticipa son el objeto principal de todas las expresiones antitéticas de Macbeth: su terror se expresa en el contraste entre su valor guerrero y su imaginación febril, puesto que “palpable dangers leave him unmoved or fill him with fire [...] What appals him is always the image of his own guilty heart or bloody deed”⁹¹⁰. Hasta tal punto dominan estas imágenes su conciencia que desde el primer pensamiento del crimen manifiesta su absoluta contradicción:

nothing is, but what is not (1.3.141)⁹¹¹.

En estas palabras pronunciadas antes incluso de la ejecución del asesinato se manifiesta la temprana impotencia del protagonista, que se traduce enseguida en su incapacidad para distinguir entre “foul” y “fair”. La inversión anunciada por las brujas arraiga pronto en el alma de Macbeth, pues a sus primeros escrúpulos morales, determinados sobre todo por la opinión de los demás, sucede una preocupación centrada exclusivamente en sí mismo, la angustia por su propia seguridad. Por eso reformula el verso anterior declarando:

To be thus is nothing;

⁹⁰⁸ “Lo que está hecho no puede deshacerse”

⁹⁰⁹ “damos / instrucciones sangrientas que, aprendidas, / son un tormento para quien las da”

⁹¹⁰ BRADLEY, A. C., *op. cit.*, p. 325.

⁹¹¹ “nada existe más real que la nada”

But to be safely thus (3.1.47-48)⁹¹².

Se ha destacado ya el uso de la antítesis en la evolución de los personajes, pero importa ahora insistir en ello como motor de la *catarsis*. En este caso, la fatalidad que aparentemente arrastra a Macbeth, la mezcla de temor y arrogancia que lo empujan de nuevo hacia las profecías en busca de seguridad, hallan su expresión más adecuada en la contraposición de los versos citados. Olvidada la distinción entre “fair” y “foul”, el protagonista convierte en su principio rector la oposición de “safely” frente a “nothing”, que orientará sus actos exigiendo a lo sobrenatural no ya anuncios sino confirmación y certeza, inmunidad al fin y al cabo. Finalmente, también esta distinción parece diluirse y Macbeth asume la contradicción hasta el mismo sinsentido, que ya no expresa en antítesis sino con las metáforas más conocidas de la obra:

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing (5.5.24-28)⁹¹³.

Estos versos, que preceden inmediatamente al desengaño final del protagonista, culminan el desarrollo temático de aquella primera inversión que las brujas solo anuncian pero Macbeth asimila. El tópico de la vida como teatro adquiere aquí un matiz significativo: es precisamente antes de descubrir que las profecías lo han engañado que Macbeth habla del pobre actor manipulado por un guion equívoco, pero marioneta también de su propio afán de éxito y de su ambición. Y el mayor ataque es a las palabras, huecas de significado; como si reconociera que el ruido y la furia de su pasión han cegado la palabra de la razón, que al menos al inicio resonaba en su interior. Esta alegoría final resulta la consecuencia poética, ética y catártica del “fair is foul” que va transformando a los protagonistas: el rechazo continuo y violento a la voz de la razón en la conciencia los conduce al “signifying nothing” de la irracionalidad.

2.3.3. La refiguración en la psicología contemporánea

⁹¹² “¡De nada sirve estar así / si no hay seguridad!”

⁹¹³ “La vida es una sombra tan solo, que transcurre; un pobre actor / que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario / para jamás volver a ser oído. Es una historia / contada por un necio, llena de ruido y furia, / que nada significa”

La situación final de la pareja protagonista abre la posibilidad de sumar a la interpretación moral – “the disintegration of the simple state of flesh and spirit”⁹¹⁴ – una moderna aproximación psicológica, pues todos los síntomas “are consistently presented by Shakespeare in this way of simple psychopathological observation. They are records of physical and physiological conditions”⁹¹⁵. La referencia compartida entre *Macbeth* y la psicología contemporánea se fundamenta en un rasgo característico de la obra: todo ocurre en el interior de los personajes, “*Macbeth* explores imaginatively and dramatically the operations of the human conscience”⁹¹⁶. De este modo el dramaturgo crea un héroe universal porque convierte un personaje histórico en “a piece of human nature, stirred by impulses familiar to human being”⁹¹⁷; o más concretamente, recrea a un monarca escocés del siglo XI en una figura política más o menos reconocible por sus contemporáneos.

En efecto, la intersección entre el mundo de la obra y el mundo del lector que Ricoeur asigna al ámbito de *mimesis* III⁹¹⁸ se había producido ya en la época de composición de la tragedia, cuando los hechos ambientados seis siglos antes son asimilados por los espectadores del teatro isabelino como reflejo de su propia situación política. El concepto de “sedimentación”⁹¹⁹ que propone Ricoeur justifica esta asimilación, pues “los paradigmas recibidos estructuran las expectativas del lector”⁹²⁰ o del espectador, le ayudan a reconocer en la tragedia las líneas directrices que la tradición le sugiere⁹²¹.

El lector actual, en cambio, entabla un diálogo distinto al reconocer en la obra de Shakespeare la “innovación” que la ha convertido a su vez en paradigmática o universal. La atemporalidad de la obra de arte que “anticipa caminos de una experiencia futura, imagina modelos de intuición y comportamiento aún no probados o contiene una respuesta a preguntas recientemente formuladas”⁹²² es atributo indiscutible de *Macbeth*. El horizonte que abre la tragedia shakespeariana permite un diálogo casi directo con la psicología contemporánea, puesto que anticipa comportamientos y trastornos a los que siglos más tarde la ciencia ha dado nombre: “No diagnosis is formulated; but the case is laid bare”⁹²³. En efecto, la descripción

⁹¹⁴ CHARLTON, H. B., *op. cit.*, p. 180.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁹¹⁸ Cf. RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 148.

⁹¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 136.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁹²¹ Cf. *Ibid.*

⁹²² JAUSS, H. R., *op. cit.*, p. 175.

⁹²³ CHARLTON, H. B., *op. cit.*, p. 161.

dramática de ciertos síntomas coincide con algunos de los desórdenes que posteriormente han sido identificados como manifestaciones neuróticas.

Así, por ejemplo, los conceptos que maneja el psiquiatra austríaco Igor Caruso⁹²⁴ para describir el comportamiento del neurótico podrían aplicarse a las palabras y gestos de Macbeth y de su mujer. Tanto en los efectos de la culpa sobre los personajes como en la causa que los explica, *Macbeth* traza con extraordinaria precisión la sintomatología de la neurosis que Caruso describe como

un sentimiento de culpabilidad obsesivo, nacido de la idealización propia y de la represión de la mala conciencia⁹²⁵.

El esquema del sistema neurótico de culpabilidad⁹²⁶ aquí sintetizado se traslada a la tragedia con extraordinaria fidelidad, pues a los dos protagonistas se pueden aplicar las nociones relativas a esta definición. Ambos coinciden en la causa: 'la idealización propia' entendida como *soberbia*, "que consiste en identificarse el neurótico con su ideal y excluir de la conciencia los movimientos que no se compadecen con ese ideal"⁹²⁷. Sin embargo, el modo en que cada uno ejerce 'la represión de la mala conciencia' y los efectos que en uno y otro produce el 'sentimiento de culpabilidad obsesivo' difieren en cada personaje, en coherencia con su evolución dramática.

La absolutización de lo relativo

La actuación de los dos protagonistas puede explicarse según la terminología de Caruso como una "absolutización de lo relativo"⁹²⁸ en cuanto la ambición de la corona los conduce a una sobrevaloración de su deseo⁹²⁹, de modo que

El propio yo se identifica con la imagen ideal de sí mismo, un deseo digno de prosecución se toma por una realidad adquirida y a ella se sacrifica todo lo que en nosotros es relativo y contrario⁹³⁰.

⁹²⁴ Para este apartado hemos seguido el capítulo de CARUSO, I. "Aspecto negativo de la neurosis: absolutización de lo relativo". *Análisis psíquico y síntesis existencial*. Barcelona: Herder, 1954, pp. 55-86.

⁹²⁵ CARUSO, I., *op. cit.*, p. 62.

⁹²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 57.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 61

⁹²⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 66-70.

⁹²⁹ Cf. *Ibid.*, p. 66.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 67.

Los tres fenómenos aquí indicados se cumplen casi simultáneamente en Macbeth y en Lady Macbeth: en primer lugar, en la soberbia idealización de su yo se sienten inmediatamente merecedores de la profecía. Sus palabras expresan la seguridad de alcanzar lo prometido y deseado: como expectativa cercana en Macbeth – “Glamis, and thane of Cawdor! / The greatest is behind” (1.3.115-116)⁹³¹ –; con absoluta certeza en Lady Macbeth – “Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be / What thou art promised” (1.5.11-12)⁹³². En segundo lugar, el deseo se convierte en cálculo de probabilidades, en tanto que los obstáculos lo hacen real, tal como ocurre con el nombramiento del heredero Malcolm, “a step / On which I must fall down, or else o'erleap” (1.4.50-51)⁹³³. Y finalmente, en esta materialización del deseo, que considera cada acto según favorezca o se oponga al objetivo, se basa la absolutización de los valores relativos. Este sacrificio de ‘todo lo que en nosotros es relativo y contrario’ se manifiesta además en dos sentidos: por un lado, el poder real es absolutizado como valor supremo; pero esta sobrevaloración exige, por otro lado, la absolutización de los medios. Así se entiende la manipulación de Lady Macbeth, que para incitar a su esposo, presenta la falta de escrúpulos como osadía, y esta como rasgo culminante de masculinidad e incluso como precio de su amor:

From this time
Such I account thy love. Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting 'I dare not' wait upon 'I would,' (1.7.38-44)⁹³⁴.

El criterio de Lady Macbeth evidencia de qué modo la “sensibilidad subjetiva ha ocupado el lugar de una jerarquía objetiva de valores”⁹³⁵, e ilustra la inversión moral que se produce constantemente en *Macbeth*: el deseo, el sentimiento, se convierten en valor supremo y dictan no solo la actuación de los personajes sino incluso su percepción de la realidad, en cuanto se da “valor de ley absoluta a la propia

⁹³¹ “Señor de Glamis y de Cawdor. / Lo más grande está aún por llegar”

⁹³² “Ya eres Glamis, y Cawdor; y serás / lo que te han prometido”

⁹³³ “Un obstáculo nuevo / para que yo me hunda, a menos que lo evite”

⁹³⁴ “Desde hoy / ésa será la cuenta que haga de tu amor. ¿Te asusta / el que tus actos y tu valentía lleguen a ser quizás / igual que tu deseo? ¿Quieres, acaso, poseer / lo que ornamento crees de la vida / y vivir ante ti como un cobarde, / dejando que a «quisiera» suceda «no me atrevo»?”

⁹³⁵ CARUSO, I., *op. cit.*, p. 62.

sensación⁹³⁶. La evolución dramática de los protagonistas refleja, en definitiva, “la absolutización de los propios criterios sensitivo-emotivos”⁹³⁷.

Es por este motivo que al obtener la corona la absolutización del poder no desaparece sino que se extrema al absolutizar precisamente el miedo a perderlo. Aquí es Macbeth quien transforma la sensación subjetiva en norma de actuación, pues sacrifica todo a su propia obsesión de obtener la seguridad en el conocimiento del futuro. Así se explica su ansiosa invocación a las brujas:

I conjure you, by that which you profess,
Howe'er you come to know it, answer me:
Though you untie the winds and let them fight
Against the churches; though the yesty waves
Confound and swallow navigation up;
Though bladed corn be lodged and trees blown down;
Though castles topple on their warders' heads;
Though palaces and pyramids do slope
Their heads to their foundations; though the treasure
Of nature's germens tumble all together,
Even till destruction sicken; answer me
To what I ask you (4.1.49-60)⁹³⁸.

De nuevo, la inversión de la naturaleza que evoca el protagonista y que aparece también en boca de Lady Macbeth – “That no compunctious visitings of nature / Shake my fell purpose” (1.5.42-43)⁹³⁹ – refleja la absolutización de lo relativo, que busca imponer lo inmanente a la realidad exterior. Se trata, más precisamente, de una arrogante absolutización de lo subjetivo, que remite a la soberbia⁹⁴⁰ como causa de la actitud de ambos personajes y de las manifestaciones neuróticas que en cada uno pueden observarse, aplicando la terminología de Caruso. Así, Lady Macbeth “localiza falsamente la culpa por falta de humildad, pues la soberbia no concede que somos culpables, sino que considera más cómodo incluso el imponerse una falsa

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁹³⁸ “Yo os conjuro por lo que profesáis / (venga de donde venga su saber), dadme respuesta: / aunque desatéis los vientos para que se estrellen / contra los templos, aunque las olas encrespadas / confundan y se traguen todo cuanto navega; / aunque el grano aún verde sea abatido y el viento arranque árboles; / aunque los castillos se derrumben sobre las cabezas de quienes los guardan / y palacios y pirámides inclinen / su frente en los cimientos; aunque se mezclen / los gérmenes preciados de la Naturaleza / hasta que fuera náusea la destrucción; dadme respuesta / para lo que pregunto”

⁹³⁹ “¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales / a perturbar mi propósito cruel!”

⁹⁴⁰ “La soberbia [...] es demostrable en cualquier caso de absolutización de lo relativo en neurosis y psicopatías” (CARUSO, I., *op. cit.*, p. 70).

culpa”⁹⁴¹. En cuanto a Macbeth, su actuación a partir del tercer acto manifiesta una arrogancia que “trata de sustituir con una hipertrofia de lo propio un orden sentido como trascendental”⁹⁴². En uno y otro caso, la tragedia representa en ciertas actitudes que pueden ser descritas desde la psicología, las consecuencias del vicio de la soberbia en que ambos personajes progresan a lo largo de la trama.

El «bucos emisario» en Lady Macbeth

En mayor grado que la del protagonista, la actuación de Lady Macbeth parece recrear con fidelidad anticipada el comportamiento del neurótico que traslada la auténtica culpa intolerable e inconfesada⁹⁴³ a otra culpa que funciona como «bucos emisario»⁹⁴⁴. Pero esta falsa localización de la culpa cumple también una función dramática dentro de la coherencia interna de la obra: toda el vigor inicial del personaje se concentra en la represión voluntaria y violenta de su propia conciencia – “Stop up the access and passage to remorse” (1.5.41)⁹⁴⁵ –, y de la conciencia de su esposo. Ante los escrúpulos de Macbeth, la mujer utiliza toda su potencia expresiva para refrenar el sentimiento de culpabilidad de su marido:

These deeds must not be thought
After these ways; so, it will make us mad (2.2.33-34)⁹⁴⁶.

Sus palabras aquí preludian el final que le aguarda y que estos momentos preparan. Más significativo todavía es el modo en que relativiza la culpa que su esposo centra en la sangre de sus manos homicidas. La advertencia que Lady Macbeth le dirige alude de forma premonitoria a sí misma:

Why, worthy thane,
You do unbend your noble strength, to think
So brainsickly of things. Go get some water,
And wash this filthy witness from your hand (2.2.44-47)⁹⁴⁷.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 69.

⁹⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 61.

⁹⁴⁴ “En el sistema neurótico de culpabilidad [...] para hacer que una culpa, que uno no quiere reconocer en sí, sea como no acontecida, hay que descargar su correspondiente castigo sobre otra culpa, como sobre un «bucos emisario»” (*Ibid.*, p. 57).

⁹⁴⁵ “que se bloqueen todas las puertas al remordimiento”

⁹⁴⁶ “No podemos seguir / tratando así este asunto o enloqueceremos”

⁹⁴⁷ “Señor, no debilites / tu noble fuerza con el pensamiento / puesto en las cosas con tan poco juicio. Ve, coge agua / para lavarte de las manos ese testigo repugnante”

Será en ella en quien esto se cumplirá: su pensamiento se debilitará hasta el balbuceo inconexo y la semiinconsciencia del estado sonámbulo. El espectador apenas entrevé la debilidad de Lady Macbeth a través de su silencio cuando reaparece con fuerza la autopunición que su mala conciencia le impone⁹⁴⁸. Esta autopunición tendrá la forma que ya los versos anteriores anunciaban: la obsesión por lavarse las manos que se figura ensangrentadas se convierte en el «bucos emisario» sobre el que descarga la culpa reprimida furiosamente en los primeros actos de la tragedia. Toda su verbosidad se reduce al final a la repetición maniática de un solo acto y una sola idea:

Yet here's a spot. (5.1.30)

[...]

Out, damned spot! out, I say! (5.1.33)

[...]

What, will these hands ne'er be clean? (5.1.41)⁹⁴⁹.

La explicación de Caruso referida a un caso clínico podría adecuarse perfectamente a esta escena: “La obsesión lavatoria es simplemente una liturgia simbólica para la obsesión de tener que lavarse interiormente⁹⁵⁰. Pero no se trata aquí de la conversión psicósomática⁹⁵¹ de una culpa intolerable, sino en primer término de la cohesión dramática de la obra: la sangre que Lady Macbeth había relativizado con tanta arrogancia reaparece aquí como símbolo, y su presencia es absolutizada, incluso su olor:

Here's the smell of the blood still: all the
perfumes of Arabia will not sweeten
this little hand (5.1.48-50)⁹⁵².

Lo que en términos literarios constituye la metáfora del delito que la ha conducido a la irracionalidad, desde la perspectiva de la psicología se considera el sustituto que busca el neurótico para castigarse a sí mismo por una culpa que mantiene en la inconsciencia⁹⁵³. El efecto catártico que despierta la representación de este trastorno es en cualquier caso evidente, así como la relación de causalidad entre la actitud inicial de la mujer y su comportamiento final. De forma más directa, y casi

⁹⁴⁸ Cf. CARUSO, I., *op. cit.*, p. 59.

⁹⁴⁹ “Aún queda aquí una mancha.” / “¡Fuera, mancha maldita! ¡Fuera, te digo!” / “¿Nunca estarán limpias estas manos?”

⁹⁵⁰ CARUSO, I., *op. cit.*, p. 85.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁵² “Aún queda olor a sangre: ni todos los perfumes de Arabia endulzarían esta pequeña mano”

⁹⁵³ Cf. CARUSO, I., *op. cit.*, p. 65.

científicamente mensurable, Lady Macbeth muestra en su trastorno las consecuencias del vicio al que voluntariamente se entrega.

La hipertrofia de la sensibilidad en Macbeth

La actuación de Macbeth difiere de la de su esposa en cuanto no parte de la represión de la mala conciencia, ya que en cierto modo los escrúpulos iniciales del protagonista parecen guardarlo del sentimiento de culpabilidad obsesivo que afecta a su mujer. Pero la soberbia que mueve a ambos se manifiesta en él como «hipertrofia del yo»: Macbeth se convierte a sí mismo en el centro de un mundo cuyas normas son dictadas por sus sensaciones inmanentes⁹⁵⁴. Su evolución vendría a confirmar la observación de Caruso sobre cómo la “absolutización de lo propio lleva al neurótico ante todo a un *ansia* específica de *vivencias*”⁹⁵⁵, esto es, la forma en que la reconcentración de Macbeth sobre sí mismo lo lleva a convertir su propia sensación en único criterio para enfrentarse a la realidad.

Así como en Lady Macbeth la represión violenta de la conciencia explica su fatal progreso tanto en términos literarios como psicológicos, también el “yo hipertrofiado”⁹⁵⁶ del protagonista puede ser atribuido a su poderosa imaginación, que en el primer acto constituye su medio de anticipar la realidad. Esta imaginación anticipatoria deberá necesariamente transformarse cuando el primer crimen convierte los pensamientos en actos, y el mismo Macbeth anuncia este paso – aunque ocultándolo bajo el equívoco de la hipocresía – al justificar su único asesinato reconocido, el de los guardias de Duncan:

Who can be wise, amazed, temperate and furious,
Loyal and neutral, in a moment? No man.
The expedition my violent love
Outrun the pauser reason (2.3.107-110)⁹⁵⁷.

El ensimismamiento que hasta el momento lo había paralizado en razonamientos y vacilaciones revierte a partir de este instante en la acción, que en lugar de la imagen mental tendrá como guía la percepción sensorial. Su lucha *por* el destino, que alcanza en la corona real, deviene en lucha *contra* el destino, puesto que “sólo con

⁹⁵⁴ Cf. *Ibid.*, p. 68.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁹⁵⁷ “¿Quién puede ser, a un tiempo, sabio y necio, / ponderado y furioso, leal e indiferente? Nadie. / Lo impulsivo de mi violento amor / le pudo a la prudencia de la razón”

vivencias puede demostrarse el neurótico que vive, sin más⁹⁵⁸. Por este motivo, la imaginación de Macbeth se dirige desde entonces a personificar el destino:

Come, fate, into the list,
And champion me to th' utterance! (3.1.70-71)⁹⁵⁹,

encarnándolo en enemigos que le dicta “el inmanentismo de su afán de sensaciones⁹⁶⁰. Incluso la aparición del espectro de Banquo, atribuida por Lady Macbeth al temor y por el mismo Macbeth a su inexperiencia – “We are yet but young in deed” (3.4.144)⁹⁶¹ –, manifiesta que el combate del protagonista es contra su propio miedo, materializado en esta aparición. He aquí la paradójica representación dramática de lo que Caruso denomina “codicia de vivencias⁹⁶²: la desesperada búsqueda de certeza respecto a las profecías se traduce siempre en imágenes físicas – “I'll fight till from my bones my flesh be hack'd” (5.3.32)⁹⁶³ – que revelan una sensibilidad hipertrofiada⁹⁶⁴. La imaginación que había dado forma a sus dudas y a su caída, representadas mediante la noche y los agentes de las tinieblas – “Light thickens; and the crow / Makes wing to the rooky wood” (3.2.50-51)⁹⁶⁵ –, le presenta ahora la oscuridad que nace de su interior:

I have supp'd full with horrors (5.5.13)⁹⁶⁶

Macbeth condensa en este verso su final: la misma exacerbación de las sensaciones lo ha conducido a un “embotamiento de la sensibilidad vital natural y a una continua comprobación de que la vida ha perdido su sentido⁹⁶⁷. Sin embargo, la aparente indiferencia convive con el afán desesperado de lucha, tal como evidencia su reacción ante la noticia del avance del bosque de Birnam:

I gin to be aweary of the sun,
And wish th' estate o' th' world were now undone.
Ring the alarum-bell. Blow wind, come wrack (5.5.49-51)⁹⁶⁸.

⁹⁵⁸ CARUSO, I., *op. cit.*, p. 71.

⁹⁵⁹ “¡Ven, destino, antes de que así sea! ¡Ven y lucha! / ¡Lucha conmigo hasta el final!...”

⁹⁶⁰ CARUSO, I., *op. cit.*, p. 71.

⁹⁶¹ “Aún somos jóvenes para la acción”

⁹⁶² “La codicia neurótica de vivencias es una forma regresiva del instinto vital que originariamente se ordena a la propia afirmación” (CARUSO, I., *op. cit.*, p. 72).

⁹⁶³ “Lucharé hasta que arranquen la carne de mis huesos”

⁹⁶⁴ Cf. CARUSO, I., *op. cit.*, p. 70.

⁹⁶⁵ “Ya se espesa la luz / y el cuervo vuela hacia el sombrío bosque”

⁹⁶⁶ “Ya estoy saciado por atrocidades”

⁹⁶⁷ CARUSO, I., *op. cit.*, p. 74.

⁹⁶⁸ “Comienzo a estar cansado ya del sol. / Quisiera ver destruido el orden de este mundo... / ¡Que suene la campana!... ¡Vientos, soplad! ¡Ven, destrucción, ven!”

Al término de su vida el protagonista absolutiza incluso su hastío; ante la derrota inminente se aferra a lo único que resta de su soberbia, la voluntad de vivir una vida objetizada⁹⁶⁹, aun sin sentido y sin esperanza. Esta última absolutización de su soberbia, que impide todo intento de expiación como el de Lady Macbeth y bloquea todo rastro de culpabilidad, destaca con fuerza en sus últimas palabras:

damn'd be him that first cries, 'Hold, enough!' (5.8.34)⁹⁷⁰.

La impenitencia final de Macbeth puede ser explicada, en suma, según los conceptos de Caruso como “una herejía vital [...], una aberración de la conciencia moral”⁹⁷¹, en la que el vicio ha embotado la magnanimidad del general Macbeth de las primeras escenas hasta reducirlo a la crueldad impotente – “Whiles I see lives, the gashes / Do better upon them” (5.8.2-3)⁹⁷² – de sus últimas intervenciones. En definitiva, la refiguración de las actitudes de los personajes en el lenguaje de la psicología contemporánea confirma la capacidad del lenguaje dramático de *Macbeth* para representar los conflictos del hombre moderno.

3. *El día de la ira*, de Roman Brandstaetter

Enfrentarse a una obra inédita para el público español como lo es *El día de la ira*⁹⁷³ del escritor polaco judío Roman Brandstaetter (1906-1987) despierta tanto entusiasmo por la novedad como respeto por la dificultad para contrastar las interpretaciones. Se trata, en cualquier caso, de una excelente oportunidad para aplicar nuestra propuesta metodológica a una obra poco estudiada por la crítica general⁹⁷⁴. El análisis de *El día de la ira* desde una perspectiva neoaristotélica releída desde la ‘triple mimesis’ de Ricoeur pretende demostrar, por tanto, la universalidad de una obra que no pertenece aún a los textos canónicos consagrados como clásicos.

⁹⁶⁹ CARUSO se refiere a “una mala objetización del proceso vital: la vida es considerada exteriormente, objetivísticamente” (CARUSO, I., *op. cit.*, p. 79).

⁹⁷⁰ “que la maldición caiga sobre el primero que diga basta”

⁹⁷¹ CARUSO, I., *op. cit.*, p. 86.

⁹⁷² “Mientras vea hombres vivos / mejor que sufran ellos las heridas”

⁹⁷³ BRANDSTAETTER, R. *Dzień Gniewu*. Warszawa: Pax, 1962.

⁹⁷⁴ De forma significativa, Ryszard ZAJACZKOWSKI presenta a Roman Brandstaetter como “one of the greatest Polish Catholic writers, one of the least known Polish writers of the 20th Century” (ZAJACZKOWSKI, R. “Christ’s witness: among meanings and contexts of Roman Brandstaetter’s writings”. *The Polish Review*, LII (2007), 4, p. 407).

El reto que se presenta es, pues, doblemente sugestivo: por una parte, se plantea la posibilidad de amoldar una obra dramática contemporánea a los parámetros de la tragedia clásica según la *Poética*. En este sentido, se puede reformular la conocida definición de tragedia del siguiente modo: *El día de la ira* es la imitación de la duda y el sufrimiento humano, realizada mediante un lenguaje enriquecido con las imágenes de la doble tradición clásica occidental y judía; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso de la piedad y el terror, muestra que el misterio del dolor humano se asimila en la cruz.

Por otra parte, se trata de poner de manifiesto el potencial catártico e incluso pedagógico de una obra marcadamente autobiográfica y contextualizada en un momento histórico especialmente trágico. Ambos rasgos, ya de por sí dramáticos, permiten analizar, según el modelo de la ‘triple *mimesis*’, de qué modo estos referentes extraliterarios – *mimesis* I – son reelaborados literariamente dentro del drama mediante un lenguaje fuertemente impregnado de religiosidad – *mimesis* II –; y cómo esta trama tan ceñida a las circunstancias de su composición se refleja en cualquier lector o espectador a pesar de la distancia de espacio y tiempo – *mimesis* III –, e incluso parece representar dramáticamente ciertas observaciones del psiquiatra polaco Antoni Kępiński acerca de la persecución nazi.

En este sentido, el acento de la *mimesis* se pone tanto en la representación con frecuencia literal de la realidad histórica como en la *mimesis* figurada o metafórica⁹⁷⁵ del conflicto interior de los personajes. Una y otra se plasman a través de la *belleza* de un lenguaje caracterizado por las alegorías bíblicas, pero también por osadas metáforas oníricas. El *espectáculo* producido por una trama que culmina con la conversión de los dos antagonistas provoca la *catarsis*, en que el temor y la compasión son suscitados tanto por la violencia externa como, muy especialmente, por el sufrimiento y la lucha interna de los protagonistas.

3.1. *Mimesis I*

A diferencia de las dos obras canónicas anteriores, el análisis de la prefiguración de la trama en el ámbito de *mimesis* I debe contemplar en primer lugar las referencias a la época y a la propia vida del autor, antes de señalar las fuentes que pudieron influir en su obra. Mientras que el drama barroco y el teatro isabelino presentan un

⁹⁷⁵ Cf. KAZMIERCZAK, M. “Los conceptos de *mimesis* y *catarsis* en el análisis literario. El ejemplo de «Macbeth»”, *op. cit.*, p. 139.

conjunto de rasgos característicos de su época y corriente que cristalizan en *La vida es sueño* y en *Macbeth*, no es fácil identificar un género en que pueda caber *El día de la ira*⁹⁷⁶. De igual modo, mientras que la interpretación de las obras de Calderón y de Shakespeare contiene ciertas alusiones morales y políticas a su época, en el caso de Brandstaetter es el entramado mismo de la obra lo que traza sobre su autobiografía física y espiritual.

3.1.1. La mimesis del autor y de su época

El primer aspecto a considerar en el análisis del drama es que *El día de la ira*, publicada en Varsovia en 1962, constituye una *mimesis* casi literal del contexto histórico que unos años antes había vivido el autor. La indefinición de la acotación inicial apenas vela la situación concreta en la que se ubica su drama: “durante la ocupación nazi” que, “en un estado europeo” que bien podría ser Polonia, afectó con especial crudeza al dramaturgo. Por otra parte, la fecha de 1962 en que se publicó la obra bien podría sugerir también una *mimesis* de la época, esta vez sí figurada, de la ocupación comunista que el propio autor sufría en este momento⁹⁷⁷. En este sentido, Ryszard Zajaczkowski destaca de qué modo en su producción dramática de posguerra Brandstaetter se refiere a la trágica situación de Polonia:

He takes material from the cultural tradition to build his own model of patriotism that is first of all based on antiquity and involves its revival, purification, and even sanctification. This symbolism now appears as the language of resistance, becomes the identity code of the writer wanting to express his opposition to communism and its omnipresent symbolic violence⁹⁷⁸.

En cualquier caso, no cabe duda de que la obra dramática representa con la vivacidad de una experiencia sufrida en primera persona los sucesos que sacudieron Europa, y en particular Polonia, durante la Segunda Guerra Mundial. Son numerosas las referencias en los versos que permiten localizar el drama incluso en una fecha y una ciudad concretas: por un lado, las alusiones a las cámaras de gas y a los campos de concentración – “¿Quién ha creado los campos, los guetos, los

⁹⁷⁶ Si bien es cierto que se pueden destacar semejanzas entre *El día de la ira* y *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot, e incluso relacionar a ambos dramaturgos como autores del llamado “theater of conscience” así como del “modern poetic drama” (cf. ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 431), estas conexiones resultan débiles en comparación con las que las piezas de Calderón y Shakespeare tienen con el resto de su producción literaria y la de sus coetáneos.

⁹⁷⁷ Cuando regresó a Polonia después de la guerra, Brandstaetter vivió entre Poznan y Zakopane, en una suerte de destierro por parte de las autoridades comunistas para apartarlo de los círculos literarios e intelectuales importantes. “It was a kind of persecution, modeled on Russian and Soviet practices” (*Ibid.*, p. 409, n. 3).

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 411.

crematorios,...”⁹⁷⁹ (II, p. 332) – indican que la acción debe situarse a partir de 1942, cuando empiezan a funcionar las ‘fábricas de la muerte’⁹⁸⁰; además, es también a partir de este año cuando la actividad de la Resistencia empieza a infligir daños reales sobre el enemigo⁹⁸¹, tal como aparece en la obra cuando uno de sus miembros advierte: “La Resistencia ha condenado a muerte a Born” (II, p. 327).

Por otro lado, la redada contra los judíos que constituye el dramático telón de fondo de *El día de la ira* podría referirse a los sucesos que condujeron al levantamiento del gueto judío de Varsovia en abril de 1943. Así lo explica Norman Davies:

[on 19 April 1943] the final attempt to liquidate the remaining inhabitants of the Warsaw Ghetto was met by force. The SS-infantrymen commanded by *Brigadenfuehrer* Jurgen Stroop were driven back by gunfire from Windows and barricades. The uneven battle lasted for three weeks. In that time, seven thousand Jews were killed; some six thousand were deliberately burned to death in their hideouts; fifty-six thousand Jewish prisoners were transported to death-camp at Treblinka⁹⁸².

El terrible panorama que describe con precisión el historiador podría ser el escenario en el que actúan los protagonistas de la obra. Sus palabras así parecen confirmarlo, desde la descripción angustiada de los monjes al inicio:

CORO DERECHO

Desde hace muchos días
se ha emprendido en esta ciudad una gran redada contra los judíos.

CORO IZQUIERDO

Los funcionarios de la Gestapo y de las SS
corren por toda la ciudad
en busca de sus víctimas.

CORO DERECHO

Rompen los portones, las puertas y las ventanas,
echan granadas de mano
en los sótanos y en los apartamentos (I, p. 301),

hasta el anuncio triunfal de Born que resuena terriblemente:

⁹⁷⁹ BRANDSTAETTER, R. *Dzień Gniewu (El día de la ira)*, traducción de GRYGIERCZYK, M., KAZMIERCZAK, M. y TURU, M., 2015. Todas las citas de la obra aparecen señaladas con el Acto y número de página de la traducción que se ofrece en el anexo.

⁹⁸⁰ “Poland became the home of humanity’s Holocaust, an ‘archipelago’ of death-factories [...] On 4 May 1942, the first of the four gas-chambers and crematoria consumed their first victims from the camp hospital” (DAVIES, N. “Golgota: Poland in the Second World War (1939-1945)”. *God’s Playground. A History of Poland. Vol. 2: 1795 to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 337/339).

⁹⁸¹ “By the end of 1942, the Resistance felt able to answer terror with terror” (*Ibid.*, p. 345).

⁹⁸² *Ibid.*, pp. 345-346.

BORN

Hemos terminado una gran redada contra los judíos en la ciudad.
La ciudad está purificada y blanca (I, p. 316).

Ciertamente, se trata de una hipótesis que no pretende demostrar la exacta localización de los hechos dramáticos que el mismo autor quiso velar en la acotación inicial, sino justificar la *mimesis* histórica que prefigura la acción. De hecho, el propio Brandstaetter se encontraba fuera de Polonia cuando tuvieron lugar estos sucesos⁹⁸³, aunque sin duda tuvo conocimiento de ellos. Sin embargo, en *El día de la ira* revela una voluntad evidente de destacar el horror vivido por los judíos, mostrándolo en su más descarnada deshumanización. Por este motivo desciende al detalle concreto, a la visión escalofriante y real:

BLATT

Yo he visto a judíos que entregaban a sus hermanos
a manos de sus verdugos; y a un sabio judío
que escribía denuncias contra sus propios compatriotas;
y jóvenes judíos que por alargar su vida
en tres días estériles,
como perros servían a sus futuros asesinos.
Y he visto también a una madre judía
que había ahogado a su propio bebé en el búnker
para que con su llanto no atrajera a los alemanes,
que acechaban detrás de la pared (II, p. 332).

El colaboracionismo de algunos judíos, la enajenación de una madre que llega a asesinar a su propio hijo, no son solo metáforas de la inhumanidad a la que puede llevar la desesperación, probablemente son también testimonios históricos que el mismo autor presencié o conoció⁹⁸⁴.

⁹⁸³ Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Brandstaetter se encontraba en Vilna. En 1940 huyó de la ciudad y pasando por Moscú, Bakú e Irán llegó a Palestina, donde residió hasta que en 1946 se trasladó a Roma.

⁹⁸⁴ DAVIES recoge un testimonio análogo al de la escena de la madre para explicar hasta qué punto "The human emotions which festered in Auschwitz defy description. Solid citizens were driven to perform the most unusual acts:

'Here comes a woman walking briskly, hurrying almost imperceptibly yet feverishly. A small child with the plump rosy face of a cherub runs after her, fails to catch up, stretches out its hands crying 'Mama, Mama'.

- Woman, take this child in your arms!

- Sir, it isn't mine, it isn't my child! The woman shouts hysterically, and runs away covering her face with her hands. She wants to hide. She wants to reach those who will leave on foot, who won't leave by truck, who will live. She is young, healthy, pretty; she wants to live.

But the child runs after her, pleading at the top of its voice, 'Mama, Mama, don't run away'

- It's not mine, not mine, not..." (DAVIES, N., *op. cit.*, p. 340).

Si la ubicación de la obra en un escenario tan próximo al autor pone de manifiesto su inspiración autobiográfica, aún más significativos resultan en este sentido sus personajes; especialmente el judío Blatt, que podría considerarse el *alter ego* del autor al representar de forma dramática su mismo recorrido espiritual. La transformación interior de Blatt al final de la obra contemplando el crucifijo en la pared evoca la conversión del propio Brandstaetter al contemplar una reproducción del crucifijo de la iglesia de San Damián en Asís⁹⁸⁵, según él mismo recuerda:

I fixed my gaze on a pile of old weekly magazines lying beside one of the desks. At random I took a few issues. A large insert fell from one of them on the floor. I picked it up. It was a reproduction of a 17th century sculpture by Innocenzo da Palermo from San Damiano's Church in Assisi, of the crucified Christ. [...] I glanced at the reproduction. It showed Christ at the moment of His death. The last breath escaped from His half-closed lips. The spiked crown rested on His head like a nest made of thorns. His eyes were closed, but He saw. Although His head fell weakly towards His right arm His face showed that he was focused, engrossed in everything that was going on around Him. This dead Christ lived.

I thought
God⁹⁸⁶.

El paralelismo es evidente al confrontarlo con la última escena de *El día de la ira*:

BLATT

(Levanta la cabeza y mirando el rostro de Cristo, extiende los brazos en forma de cruz, como si quisiera en sus brazos encerrar la figura del Dios torturado. Grita)

¡Oh, Adonai!

¡Adonai! (III, p. 367)

Estas últimas palabras de Blatt, e incluso su nombre propio, Emanuel, sugieren inequívocamente la certeza del Brandstaetter converso, para quien su aceptación del Cristianismo era la culminación natural del Judaísmo⁹⁸⁷. Pero no solo en su llegada al final del camino, sino en todo el recorrido de dudas y tribulaciones que lo conducen hasta allí, el judío Emanuel Blatt es *mimesis* del judío Roman Brandstaetter, incluso del escritor Roman Brandstaetter cuando en los versos de la obra resuenan los ecos de sus primeros poemas. Así se pone de manifiesto al

⁹⁸⁵ ZAJACZKOWSKI recuerda que se trata de un crucifijo peculiar, conocido como “the three-faced cross because Christ's face has different expressions (suffering, agony, death), depending on whether one look at it from the right, directly, or from the left” (ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 407, n. 1).

⁹⁸⁶ Esta cita autobiográfica aparece en su libro *Krag biblijny i franciszkanski*, citado por ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 407.

⁹⁸⁷ “His decision to accept Christianity [was] a complementing and logical crowning of Judaism” (*Ibid.*, p. 407).

comparar, por ejemplo, el autorretrato que aparecía en uno de los poemas de entreguerras de Brandstaetter, que dirigiéndose al Dios del Pueblo Elegido clama:

You have slowly changed my face, blurred the sharpness of my features,
You have taken the swarthinness of my cheeks, the strength of my copper arms,
From my shape the noble loftiness of slimy growing cypresses,
You have given my back the shape of a bow and haste to my exhausted chest.
And on my face froze the whiteness of sepulchral marbles,
And my full lips froze in a line silent and thin,
And instead of a costly garment I dressed in a black gabardine,
Marked with a shameful badge, as if by your thunderlike hand⁹⁸⁸,

con el autorretrato en el que Blatt descubre su angustia ante el prior en la obra *El día de la ira*:

¡Cuánto me odio! ¡Míreme!
Me odio por esta nariz,
por estos labios, incluso por estos ojos.
Tal vez realmente sean azules,
pero hay en ellos una nube oscura,
y por esta nube cualquier alemán se dará cuenta
de que soy judío. [...]
¡Me odio a mí mismo y a Dios
por esa alianza que él había establecido
con el pueblo judío! ¡Dónde se ha visto que
una persona normal lleve en su atuendo la muerte,
que en su atuendo lleve un destino
peor que la muerte, debido al cual será reconocido
por cualquier bandido! (II, pp. 335-336)

Las metáforas casi idénticas referidas a la apariencia del judío como sello de una maldición destacan el paralelismo entre el poema temprano y el drama de posguerra. La figura del judío acosado por su propio destino, “an elect transformed into a pariah”⁹⁸⁹, es recurrente en la poesía de la primera época literaria del autor⁹⁹⁰, pero de algún modo cristaliza en *El día de la ira*, perteneciente a su segunda época

⁹⁸⁸ BRANDSTAETTER, R. “Autoportret Zyda” [Self-portrait of a Jew], *Kingdom of the third temple*, Warsaw, 1934; citado por PROKOP-JANIEC, E. *Polish-Jewish Literature in the Interwar Years*. Syracuse: Syracuse University Press, 2003, p. 122.

⁹⁸⁹ PROKOP-JANIEC, E., *op. cit.*, p. 122.

⁹⁹⁰ Eugenia PROKOP-JANIEC señala cómo en la poesía autobiográfica del joven Brandstaetter aparece la figura que ella denomina ‘The Eternal “I”, Eternal Jewishness’: “the tensión between the individual and the collective, the historical and metahistorical, always accompanies the autobiographical threads of Polish-Jewish literature. [...] The “I” invariably sees in personal histories signs of the Jewish fate” (*Ibid.*, p. 120).

– cabe recordar aquí que la actividad literaria de Brandstaetter se divide en dos periodos, marcados por el punto de inflexión que supone la Segunda Guerra Mundial⁹⁹¹ y especialmente su conversión al catolicismo⁹⁹². A pesar de que el escritor consideró sus primeros textos poéticos y sus primeros artículos periodísticos como obras inmaduras e incluso era reacio a hablar de ellos⁹⁹³, es reconocible su importancia como prolegómeno de su obra posterior:

His works from the period between wars and the first years of war indicate a looking for ways out of an agnostic labyrinth. They show distinct motifs and reflections of religious and moral nature, foretelling problems that were to be exuberantly marked in his post-war dramas and poems⁹⁹⁴.

Esta prefiguración de motivos y temas en sus escritos de juventud es fundamental para entender hasta qué punto el drama de Blatt, Born y el prior es *mimesis* de la biografía histórica y espiritual del propio autor. El mismo título condensa en un versículo bíblico, cuyas referencias son frecuentes tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento⁹⁹⁵, la dimensión apocalíptica del drama colectivo y personal que Brandstaetter recrea en *El día de la ira*.

3.1.2. Prefiguración de la acción: las fuentes

El título de la obra remite inequívocamente a su raíz judeocristiana, esto es, a la literatura hebrea bíblica que constituye una de sus fuentes principales. Las referencias procedentes de las Sagradas Escrituras que impregnan la estructura verbal de la obra la convierten en uno de sus dramas más “bíblicos” a pesar de estar ambientado en la Segunda Guerra Mundial y no directamente en las realidades de la

⁹⁹¹ Cf. ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 407.

⁹⁹² “the spiritual transformation [...] was surely a milestone in his spiritual and artistic growth, an important fact, without which his whole post-war artistic output would be difficult to imagine” (*Ibid.*, p. 409).

⁹⁹³ Cf. *Ibid.*, p. 407.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 409, n. 2.

⁹⁹⁵ En el Antiguo Testamento, las referencias al “Día de Yahvé” aparecen, entre otros, en Is 13, 6 (“Gritad angustiados, se acerca / el Día de Yahvé”); en Jr 30, 7 (“¡Ay! porque grande será aquel día, / ninguno se le puede comparar: / tiempo de angustia para Jacob, / aunque saldrá ileso de ella”); en Jl 1, 15 (“¡Ay, aquel Día! / ¡Está cerca el Día de Yahvé! / Ya llega como devastación del Todopoderoso”); y especialmente en So 1, 14-18 / 2, 1-3 (citado más adelante). En el Nuevo Testamento, las referencias al “día de la ira” aparecen, por ejemplo, en Rm 2, 5 (“Por tu cerrazón de mente y tu carácter impenitente vas atesorando contra ti ira para el día de la ira, cuando se revele el justo juicio de Dios”) y en Ap 11, 18 (“Las naciones se habían encolerizado; pero ha llegado el momento de tu ira, el tiempo de juzgar a los muertos y de dar la recompensa a tus siervos los profetas, a los santos y a los que temen tu nombre, pequeños y grandes, y de destruir a los que destruyen la tierra”).

Biblia⁹⁹⁶. *El día de la ira* muestra de modo peculiar esta influencia que, en general, marca toda su producción literaria de posguerra:

He referred to the Bible on a great scale (possibly to the greatest extent among all Polish authors of the 20th century). He translated fragments of it, explained the cultural context and shared his personal experiencing of it. The Bible also deeply penetrated the intertextual structure of his works, becoming their main architect⁹⁹⁷.

Al mismo tiempo, Brandstaetter es reconocido como un escritor de síntesis: “He boldly breaks the barriers of literature, culture and religion”⁹⁹⁸. Sus dramas remiten a la gran tradición literaria occidental de los trágicos griegos, Shakespeare y Goethe, así como también al teatro poético de T. S. Eliot o Federico García Lorca⁹⁹⁹. Esta confluencia de diversas fuentes literarias es especialmente visible en *El día de la ira*, donde Zajaczkowski destaca como indudable la influencia de T. S. Eliot:

...similarities can be seen especially between Eliot's *Murder in the Cathedral* and Brandstaetter's *Dies Irae*. Especially in this case we cannot exclude Eliot's direct influence upon Brandstaetter's works, although the presented events and type of verse determine unquestionable originality of both plays. What connects the two the most is the nature of action, or rather, changing action, and setting all the episodes in the frames of the morality play convention. The verbal structure of both plays is also very similar, namely the fact that the word plays very rich and significant functions in them¹⁰⁰⁰.

En cuanto a los personajes enfrentados al trágico dilema de su destino, *El día de la ira* parece condensar también de forma particular la influencia de Shakespeare, puesto que a semejanza del gran dramaturgo inglés, Brandstaetter “often puts his protagonists in the situations of difficult choices, showing their greatness or tragic character”¹⁰⁰¹. En este sentido, la elección moral a la que se enfrenta el prior, así como la lucha trágica de Blatt y de Born, acercan el drama tanto a las tragedias de Shakespeare como a las de la Grecia clásica, pues en todos se cumple que

⁹⁹⁶ KRYNSKA, H. “Czas gniewu, czas miłosierdzia. Księgi Starego Testamentu w „Dniu gniewu” Romana Brandstaettera (The Day of Wrath, the Day of Mercy. Books of the Old Testament in Roman Brandstaetter's *Dzień gniewu* [*The Day of Wrath*])”. *Roczniki Humanistyczne*. Vol. 59 (2011), n. 1, pp. 149. En su artículo, KRYNSKA recoge las diversas citas que aparecen en la obra procedentes de los libros proféticos, sapienciales, de los salmos, de los Evangelios y del Apocalipsis.

⁹⁹⁷ ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 429.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 428.

⁹⁹⁹ *Cf. Ibid.*

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 431.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 430.

the most important are the great moral problems that the protagonists of [their] plays struggle with. Their action is constituted more of developing motivations and spiritual struggles of the figures than the scenical movement, rhythm, or stage leitmotif¹⁰⁰².

Cabe afirmar, por tanto, que la prefiguración del conflicto trágico en la obra – su moralidad, su estructura verbal, el combate espiritual de sus personajes – debe buscarse fundamentalmente en las fuentes bíblicas y, en cuanto origen del género dramático occidental, en las fuentes de la tragedia clásica. Por eso, es precisamente en la figura del Coro, en su función dramática y en el estilo de sus intervenciones, donde se encuentra el punto de partida para identificar, en el ámbito de *mimesis* I, la doble tradición de la que bebe Brandstaetter: la judía y la occidental. Por una parte, todos los discursos del Coro están entretejidos de referencias bíblicas y sus diálogos toman la forma de una oración litúrgica, como una antifona iniciada por el prior y dividida en dos coros¹⁰⁰³. Por otra parte, la propia aparición del Coro como personaje colectivo que dialoga con el protagonista y comenta los acontecimientos entronca con la tragedia griega.

En el Coro se unen, pues, las dos fuentes con las que se emparenta *El día de la ira*, cuyo subtítulo, “drama en tres actos”, precisamente cambió Brandstaetter en su segunda edición por el de “misterio dramático en tres actos”¹⁰⁰⁴. Este nuevo subtítulo estrecha el vínculo de la obra con su raigambre bíblica, pero no niega tampoco el origen clásico de su estructura dramática: el misterio de la Providencia divina y de la Cruz se manifiesta también en el misterio del destino del hombre que tan bien supo representar la tragedia griega¹⁰⁰⁵ y que en la obra se concreta en el trágico destino de los judíos. La síntesis entre ambos misterios se encarna en el personaje del prior – “La tragedia de Dios es la tragedia de los judíos” (II, p. 333) –, pero se expresa con frecuencia a través de la voz del Coro, ya desde su primera aparición en escena:

Nuestra patria era una viña
hasta que la invadieron
las tribus de Mesec y Cedar
y también las langostas de Rahab (I, p. 299).

¹⁰⁰² *Ibid.*

¹⁰⁰³ KRYNSKA, *op. cit.*, H., p. 153.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰⁰⁵ De hecho, la tragedia ática más bien intuye y representa como en germen este misterio del destino del hombre, según LESKY: “Los griegos crearon la gran obra artística de la tragedia y con ello realizaron una de las más grandes aportaciones en el campo del espíritu, pero no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que, saliéndose de su configuración en el drama, se refiriese a la concepción del mundo como un todo” (LESKY, A., *op. cit.*, p. 37).

Desde su intervención inicial, el personaje colectivo de los monjes demuestra esta doble filiación: por un lado, la apertura de la obra a cargo del Coro recuerda al párodo de la tragedia clásica, y ejerce de hecho una función análoga, en cuanto introduce la acción dramática a través del canto litúrgico. Por otro lado, en sus palabras iniciales se entrelazan las citas de las Sagradas Escrituras, especialmente de los Salmos 120, 5 (“¡Ay de mí, que vivo en Mésec, / que habito en las tiendas de Quedar!”) y 89, 11 (“machacaste a Rahab como a un cadáver, / dispersaste al enemigo con brazo potente”)¹⁰⁰⁶.

La entrada del Coro permite demostrar, por tanto, la huella de ambas fuentes culturales en la obra de Brandstaetter. El uso que de ellas hace en la configuración del drama pertenece ya al ámbito de *mimesis* II, donde se analiza de qué modo el misterioso destino del ser humano, y en concreto del pueblo judío durante la terrible prueba del Holocausto, es dramatizado en una estructura literaria que en que se funden la pregunta existencial de la tragedia griega y la promesa escatológica de la Biblia cristiana. Se trata en cierta forma de evidenciar lo que Ricoeur llama “función de integración”¹⁰⁰⁷, por la que “la trama *íntegra* juntos factores”¹⁰⁰⁸ y conceptos procedentes de diversas influencias culturales.

3.2. *Mimesis* II

3.2.1. La reelaboración de *mimesis* I en *mimesis* II

La peculiar relación de síntesis que *El día de la ira* establece con sus fuentes exige hablar no solo de *integración*, sino también de *innovación* en cuanto “la innovación sigue siendo una conducta regida por reglas; el trabajo de la imaginación no nace de la nada. Se relaciona, de uno u otro modo, con los paradigmas de la tradición”¹⁰⁰⁹. En el caso del drama de Brandstaetter, se trata de destacar el modo que tiene de renovar la estructura trágica clásica y de recrear literariamente las profecías contenidas, por ejemplo, en Isaías 13, 9: “Ya llega implacable el Día de Yahvé, / el arrebató, el ardor de su ira, / para convertir la tierra en yermo / y exterminar de ella a los pecadores”. La reelaboración dramática de este anuncio constituye el primer paso del análisis de *mimesis* II y permite estudiar la trama desde un doble plano: por una parte, el sentido de lo trágico que se manifiesta en las peripecias de los

¹⁰⁰⁶ Todas las citas bíblicas de este trabajo están tomadas de: *Biblia de Jerusalén*, ed. UBIETA, J.A., Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998⁴.

¹⁰⁰⁷ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 138.

personajes; por otra parte, el cumplimiento de la promesa divina que, a través de aquellas peripecias, conduce hasta la culminación del desenlace.

Ambas perspectivas apuntan a la fusión de lo humano y lo divino en la obra, pero requieren aproximaciones diversas: mientras que el plano religioso se sustenta en las citas bíblicas que ya se vienen mencionando, el que podría llamarse plano humano exige una referencia que actualice el concepto de la tragedia griega clásica para adaptarlo al sentido que le da Brandstaetter. Esta referencia será aquí la ya aludida obra de Albin Lesky, *La tragedia griega*, cuyas ideas permiten fundamentar cómo el sentido de lo trágico que recorre la tragedia griega se inserta en un orden superior, trascendente¹⁰¹⁰ en el drama contemporáneo del escritor polaco judío converso.

El sentido de lo trágico

Siguiendo los postulados de Lesky, tres son las condiciones para que aparezca el efecto trágico en la obra, según la acepción que este adjetivo tenía en la antigüedad clásica¹⁰¹¹; y las tres se cumplen en los protagonistas de *El día de la ira*. En primer lugar, la “*dignidad de la caída*”¹⁰¹², que “hoy ya no [...] interpretamos desde el punto de vista social, sino humano en un sentido más trascendente”¹⁰¹³. También en el drama de Brandstaetter se produce esta “caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible”¹⁰¹⁴, que arrastra a los tres personajes – aunque en distintos momentos – desde sus posiciones de relativa estabilidad: a Blatt desde la tranquilidad de su vida pasada (“Un carpintero. / Antes de la guerra trabajaba en el taller de mi padre en la ciudad” [I, p. 306]), a Born desde el pedestal de su orgullo (“Qué desesperada es la vida del hombre, / a quien no le está permitida nunca la derrota” [III, p. 356]), e incluso al prior desde la seguridad que le proporcionaban los muros del monasterio y la protección de su antiguo compañero, ahora comandante nazi.

¹⁰¹⁰ “Aquello que es sufrido hasta la destrucción física puede encontrar en un nivel trascendente su sentido y con ello su solución” (LESKY, A., *op. cit.*, pp. 55-56).

¹⁰¹¹ LESKY recuerda que en el lenguaje de la época de Aristóteles, “*Τραγικός* indica sencillamente lo horrible, lo cruel, lo sangriento. [...] En ninguna parte hallamos la palabra provista de la importancia de concepto cósmico con que aparece en nuestros días” (LESKY, A., *op. cit.*, pp. 37-38).

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 44. En cursiva en el original.

¹⁰¹³ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

En cuanto al segundo aspecto, la “*posibilidad de relación con nuestro propio mundo*”¹⁰¹⁵, no cabe duda de que por su localización en un estado ocupado durante la Segunda Guerra Mundial, la obra “debe interesarnos, afectarnos, imbuirnos”¹⁰¹⁶. Ni siquiera debe cumplirse en este caso la objeción según la cual “importa poco el que nos sea familiar el ambiente en que se desarrollan los hechos”¹⁰¹⁷, porque la tragedia del Holocausto judío durante la ocupación nazi está marcada indeleblemente en nuestra memoria cultural.

El tercer postulado que propone Lesky, que “el sujeto del hecho trágico [...] debe haberlo aceptado en su conciencia”¹⁰¹⁸, aparece también como uno de los fundamentos de *El día de la ira*, especialmente en el rasgo tan propio del espíritu griego que señala el helenista austríaco: “en la tragedia griega, la reflexión racional y la apasionada y desordenada manifestación del afecto se hallan separadas por límites bien precisos”¹⁰¹⁹. Asimismo, en la obra de Brandstaetter las decisiones más espontáneas vienen precedidas en realidad por profundas consideraciones: expresadas en diálogos, estas meditaciones preparan el impulso que mueve al prior a acoger al judío, el que mueve a Blatt a entregarse al nazi para salvar a los monjes, o el que mueve a Born a enfrentarse a la señorita Chomin. Todos estos movimientos suponen para los protagonistas una condena que conscientemente asumen en el instante del clímax porque ya en su interior lo habían intuido y aceptado.

Sin embargo, es precisamente el determinismo de esta aceptación, la concatenación de circunstancias que empujan a los personajes hasta esta situación límite, lo que puede ser calificado como ‘trágico’. Y aquí el adjetivo se entiende en la acepción moderna de “lo trágico como algo incondicionalmente irremediable”¹⁰²⁰, y remite, por tanto, a la idea de tragedia de nuestro mundo, idea que parte de Goethe:

Cualquier intento de determinar la esencia de lo trágico debe arrancar necesariamente de las palabras que Goethe dijo del 6 de junio de 1824 al canciller Von Müller: «Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna»¹⁰²¹.

El absoluto antagonismo entre el comandante nazi Born y el judío Blatt, encarnaciones literarias de una realidad histórica concreta, parecen ilustrar la

¹⁰¹⁵ *Ibid.* En cursiva en el original.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 46. En cursiva en el original.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 42.

característica que aparentemente distingue a la tragedia moderna de la clásica antigua: “la *oposición irremediable*”¹⁰²², esto es, “la absoluta falta de solución del conflicto trágico”¹⁰²³. También aquí la distinción que establece Lesky en su exposición puede aclarar el sentido de lo trágico en el drama de Brandstaetter. El telón de fondo de la contienda bélica podría considerarse “el *conflicto trágico absoluto*”¹⁰²⁴ que a pesar de terminar en muerte y destrucción “no representa al mundo por entero. Es un suceso parcial del mundo, [...] es parte de un todo trascendente y que adquiere su sentido de las leyes que rigen este todo”¹⁰²⁵.

Tal idea puede relacionarse con la concepción de la Providencia que recorre *El día de la ira*, y que se concreta en la conversiones de los dos personajes. Aquí entra en juego el último fenómeno descrito por Lesky: “la *situación trágica*”¹⁰²⁶ que de forma en apariencia irremediable enfrenta a Born y a Blatt. La trama – histórica y literaria – exige que uno de los dos muera.

Pero esta falta de solución, que en la situación trágica debe experimentarse dolorosamente [...] no es lo último, no es lo definitivo. La nube que parecía impenetrable se rasga y, del azul del cielo, surge la luz de la salvación¹⁰²⁷.

Esta última metáfora bien podría referirse al final de *El día de la ira*. No podría ser de otro modo, teniendo en cuenta la visión cristiana que Brandstaetter imprime a su obra¹⁰²⁸. Por eso, cuando Lesky se pregunta “si es posible lo trágico dentro de la idea cristiana de mundo”¹⁰²⁹, responde que es imposible compaginar un concepto absolutamente trágico del mundo con la idea cristiana de éste; pero sí es posible, en cambio, que se dé una *situación trágica* dentro del mundo del cristiano¹⁰³⁰. Y esta situación trágica que enfrenta a los personajes a sus dudas y a sus temores, que pone a prueba su fe en la angustia ante la muerte, permite a Brandstaetter mostrar el drama del hombre caído y redimido. Se trata, esto es, de la esencia de su obra dramática, caracterizada por “the awareness of human weakness, and, at the same time, invincible belief in the inalienable dignity of man, and so the desire to save and exalt him”¹⁰³¹. Esta es la imagen del hombre que defiende el prior en la obra: cuando

¹⁰²² *Ibid.*, p. 48. En cursiva en el original.

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 52. En cursiva en el original.

¹⁰²⁵ *Ibid.*

¹⁰²⁶ *Ibid.* En cursiva en el original.

¹⁰²⁷ *Ibid.*

¹⁰²⁸ “After the war, Brandstaetter’s significant objective became works carrying Catholic, religious messages” (ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 415).

¹⁰²⁹ LESKY, A., *op. cit.*, p. 55.

¹⁰³⁰ Cf. *Ibid.* La cursiva es nuestra.

¹⁰³¹ ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 417.

el miembro de la resistencia le pide su cooperación para ejecutar a Born, a quien considera un asesino incapaz de arrepentimiento, un demonio y no un hombre, responde el prior que es su deseo,

a pesar de todos los pecados y crímenes,
incluso en el peor asesino,
encontrar al menos un tenue rayo de la conciencia (II, p. 328-329).

Hablando por boca de su personaje, el autor demuestra cómo “la concepción de la esencia de lo trágico es, al mismo tiempo, una decisiva actitud de visión del mundo”¹⁰³². La perspectiva de Brandstaetter al revelar “más allá del conmovedor suceso, la existencia de un mundo superior, con un orden lleno de sentido”¹⁰³³ viene dictada por su idea del teatro, en el que en palabras de Zajaczkowski,

he showed man as contaminated with sin but also gifted with God's sonship, the human fight for truth against lie, the Christian order of the world as the horizon of human expectations and desires¹⁰³⁴.

Desde este punto de vista, *El día de la ira* es un ejemplo significativo de lo que Lesky considera el *sentido del acontecer trágico*¹⁰³⁵ que concibe la obra dramática “como ejemplo moral y la justicia poética como reflejo terrestre de un gran orden divino”¹⁰³⁶. Por tanto, el sentido de lo trágico, que desde su origen en la tragedia ática es reelaborado en el drama contemporáneo, se concreta en la manifestación literaria del modo en que la Providencia rige el curso de la historia.

El cumplimiento de la alianza

Pertenece también al ámbito de *mimesis* II analizar de qué modo las referencias a las Sagradas Escrituras que constituyen una de las fuentes de la obra se encarnan en la trama hasta conformar su estructura verbal. Si el acontecer trágico adquiere su sentido cuando, en palabras de Lesky,

¹⁰³² LESKY, A., *op. cit.*, p. 73.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰³⁴ ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 429.

¹⁰³⁵ Cf. LESKY, A., *op. cit.*, p. 66.

¹⁰³⁶ *Ibid.*

todo ello sucede bajo el signo de un mundo de normas y valores absolutos, de un mundo que permite al hombre conservar algo que no puede perder, ni siquiera en medio de las trágicas tempestades¹⁰³⁷,

entonces la obra de Brandstaetter debe contemplarse como el cumplimiento de la alianza en la historia individual y colectiva, durante “el tiempo de la ira del Señor” (I, p. 300), que es también el tiempo de su misericordia. Según el análisis de Hanna Krynska, toda la acción dramática tiende a mostrar cómo cada uno de los personajes, en quienes se manifiesta la profunda miseria del hombre, necesita experimentar el tiempo de ira y el tiempo de misericordia del Señor para realizar su conversión¹⁰³⁸. De modo que en los trágicos sucesos de la obra se está recreando, en definitiva, la historia de la salvación, el cumplimiento de las Escrituras en sus tres dimensiones: en la alianza entre Dios y su pueblo elegido, en la culminación de esta promesa en Cristo, y en la soberanía de Dios en la historia.

Estas son, de hecho, las tres claves interpretativas de *El día de la ira*: el anuncio al pueblo de Israel, la figura de Cristo y los acontecimientos históricos del siglo XX¹⁰³⁹. En otras palabras, el drama de Brandstaetter refleja la conexión entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento en la historia de la salvación, que se manifiesta en la acción de Dios en la historia: en la tragedia de Europa bajo los totalitarismos; en la historia del prior, de los monjes, de Blatt, de Born. Y estas tres claves de interpretación se evocan por medio de las referencias bíblicas que recorren toda la obra y que aparecen a su vez en tres ámbitos; en las *citas* literales, en las *imágenes* poéticas y en los *sucesos* dramáticos¹⁰⁴⁰.

Respecto a las *citas* de las Sagradas Escrituras y a las *imágenes* que en ellas se inspiran, proceden principalmente de los libros proféticos, de los salmos y de los relatos evangélicos de la Pasión de Cristo, mostrando una vinculación habitual en toda su producción de posguerra: “his writings constitute a proof of searching for the connections between the Old and the New Testament”¹⁰⁴¹. Generalmente, las citas bíblicas aparecen en boca del Coro y del prior en dos sentidos: para evocar la alianza de Yahvé con el pueblo de Israel¹⁰⁴² y para manifestar la aceptación de la Voluntad de Dios a pesar del miedo¹⁰⁴³.

¹⁰³⁷ LESKY, A., *op. cit.*, p. 74.

¹⁰³⁸ KRYNSKA, H., *op. cit.*, p. 168-169.

¹⁰³⁹ Cf. *Ibid.*, p. 174.

¹⁰⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 149.

¹⁰⁴¹ ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 429.

¹⁰⁴² Cf. KRYNSKA, H., *op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 170.

En el primer sentido, las referencias son sobre todo de los libros proféticos donde se anuncia al pueblo la llegada del “día de la ira del Señor”. De modo que su patria, que sufre en el momento histórico concreto, se identifica con el pueblo elegido de Dios a través de las citas bíblicas. Desde el primer verso – “Nuestra patria era una viña” (I, p. 1) –, con su referencia a Isaías 5, 1-7 (“Mi amigo tenía una viña en un fértil otero...”), los monjes convierten su tierra “amarga de sangre” (I, p. 299) en la patria que Dios escogió en sus designios inescrutables:

En verdad no sabemos por qué Dios
eligió estas colinas y llanuras
para que se convirtieran en un lugar de amargura y de sangre
pero creemos que, si eligió
nuestra tierra,
ella cumplirá
en los inescrutables designios de Dios
un sabio y profundo destino.
Bendita sea
la tierra que sufre
en el tiempo debido (I, pp. 299-300).

En medio del sufrimiento que se anuncia al espectador con estas palabras, la alusión al Eclesiastés 3, 1-8 (“Todo tiene su momento, y cada cosa su tiempo bajo el cielo...”) revela una esperanza sobrenatural, que confía en la Providencia de Dios como Señor de la historia¹⁰⁴⁴. Esta esperanza a pesar del dolor y la muerte se funda en el significado que da el Coro al “tiempo” que viven, “el tiempo de la ira del Señor” (I, p. 300), descrito con imágenes apocalípticas:

Este es un tiempo de desesperación y de horcas,
de frentes cubiertas de inscripciones blasfemas (I, p. 300),

y de nuevo a través de referencias bíblicas que identifican el Holocausto con el día del juicio, como la profecía de Sofonías 1, 14-15 (“¡Se acerca el gran Día de Yahvé, [...] / Aquel día será día de ira, / día de angustia y aprieto, / día de devastación y desolación”) que retumba en el momento de congoja y desolación que viven los personajes:

Las calles y las plazas están llenas de cadáveres

¹⁰⁴⁴ Cf. *Ibid.*, p. 173.

de niños, ancianos, mujeres y hombres ,
Y al lado yacen perros y cabras muertos
Como muestra de que la suerte humana
ha tocado también a los animales (I, p. 301).

Esta descripción que remite al “día de la ira” anunciado en tantos lugares de la Biblia reaparece en las imágenes terribles del gueto que expone Blatt ante el Coro: “Allí vivimos en el infierno. Pero este infierno / no retrocederá como el Mar Rojo”. En su amarga alusión al Éxodo, el personaje judío utiliza la referencia a la historia de Israel para mostrar cómo, a su juicio, Yahvé ha abandonado a su pueblo a manos de sus enemigos. Sin embargo, desde el momento en que Blatt es acogido entre los monjes, las imágenes del sufrimiento se concentran sobre todo en lo que ocurre en el interior del refectorio, que es “metáfora del tiempo” (I, p. 300), en el monasterio que “se levanta en la colina” (I, p. 301) y se convertirá en nuevo Calvario. Por eso, las citas de las Escrituras proceden sobre todo de los relatos evangélicos de la Pasión de Cristo, en quien se cumplen la promesa de salvación: “el lugar de amargura y de sangre” (I, p. 299) ha entrado en el monasterio, en “El suelo ensangrentado. / La sangre salpicó las paredes” (III, p. 362); el refectorio se ha convertido en el lugar donde Blatt, como Cristo,

estaba también de pie en el pretorio
flagelado, escupido, y callaba (III, p. 354).

Estas son palabras del comandante Born, que revelan a través de la referencia evangélica el reconocimiento de la figura de Cristo. Y al final de la obra ya no solo en los monjes, sino también en boca del judío Blatt aparecen las citas bíblicas para mostrar cómo la Antigua y la Nueva Alianza se entrelazan en la vuelta del hijo pródigo:

Cuando puso en mi cabeza ese alambre,
sentí dolor. Pero no era el dolor
que hace gritar la boca cansada.
Era un buen dolor, que entró en mí,
como la paz, como los tres ángeles
bajo la tienda de Abrahán, protegida por la sombra
de los robles de Mamre (III, p. 365).

Culmina así la continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, en la figura de Blatt y en las palabras del prior:

Dios de Abrahán, Isaac y Jacob,
Dios de Israel,
Cristo,
Tú eres el que eres.
Eres el que eres
[...]
en el monte Sinaí,
en el monte Moria,
en el monte de las Bienaventuranzas,
en el monte de la Transfiguración,
en el monte Gólgota (III, pp. 367).

Se cierra al final el círculo con la última referencia al “tiempo”, que a través del misterio de la Cruz se comprende ahora sí como tiempo salvación:

Has venido y vienes a cada instante
en el círculo de ángeles que te sirven,
puesto que cada instante
es la eternidad
y es el tiempo de Tu ira
y es el tiempo de Tu misericordia,
Cristo (III, p. 367).

Esta aparente antítesis entre la ira y la misericordia del Señor es precisamente la clave del segundo sentido que adquieren las citas bíblicas en boca del Coro y el prior, como manifestación de esperanza en Dios en medio de la desesperación y el sufrimiento¹⁰⁴⁵. Las citas aquí proceden sobre todo de los salmos, que muestran el camino de íntima comprensión sobrenatural del misterio que contiene “el tiempo de la ira del Señor”. Además, dan una consistencia trascendente a las emociones del personaje colectivo de los monjes: en su temor, en su vacilación, en su esperanza, resuenan los sentimientos del Pueblo Elegido expresados en los cánticos de David.

Entre los salmos citados literalmente, y siempre recitados en forma de antifona, destaca el Salmo 145, 15-16 con el que en el Acto I el prior inicia la oración común:

PRIOR
Oculi omnium...
CORO
In te sperant Domine, et tu das illis
escam in tempore opportuno.

¹⁰⁴⁵ Cf. *Ibid.*, p. 170.

Aperis tu manum tuam et imple omne
animal benedictione (I, p. 303).

Se trata de las primeras palabras del prior en la obra, y resultan reveladoras puesto que por un lado, reafirma la confianza en la acción de Dios “in tempore opportuno”; por otro lado, anticipa en cierto modo la salvación que encontrará Blatt en el monasterio, al menos en su concreción material, pues el judío encuentra comida y refugio entre los monjes¹⁰⁴⁶. El propio Blatt anticipa su propia transfiguración en el Ecce Homo cuando en diálogo con el prior, en el Acto II, clama angustiado: “¿Por qué nos has abandonado?” (II, p. 336). En el Salmo 22 el protagonista condensa el abismo de su dolor personal uniéndolo al destino de todos sus hermanos. Su clamor en medio de la aflicción encuentra eco en el Acto III, cuando flagelado y coronado de espinas por Born escucha el salmo de alabanza de los monjes:

PRIOR

¡Oh Señor, eres mi luz y mi salvación!

CORO

¡Oh Señor, eres mi luz y mi salvación!

¿a quién temeré?

Eres la defensa de mi vida,

¿quién me hará temblar?

Aunque un ejército acampe ante mí,

mi corazón no temblará,

porque has puesto tu mirada sobre mí,

mi Dios y mi salvador (III, pp. 351-352).

La dramática situación de peligro en que todos se encuentran halla su expresión en el Salmo 27¹⁰⁴⁷, en un cántico de confianza en el poder del Señor en medio de la asechanza. Inmerso en su sufrimiento, Blatt había renegado en el acto anterior de la omnipotencia divina – “Mi Dios me ha olvidado o ni siquiera existe” (II, p. 331) –, incluso los monjes habían dudado al inicio de la obra ante el peligro que suponía acoger al judío – “Somos solo hombres. / Y somos unos pobres hombres” (I, p. 308). Pero frente a la inminencia del martirio, el prior y el Coro elevan un salmo de súplica, que reconoce la llegada del día del Señor:

PRIOR

¹⁰⁴⁶ Cf. *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁴⁷ KRYNSKA recuerda que estos versos coinciden con la traducción que de este salmo hizo el propio Roman Brandstaetter (*Ibid.*, p. 172).

Escucha, Señor, mi voz cuando a ti clama.

CORO

Escucha, Señor, mi voz cuando a ti clama.

Apiádate de mí y dignate escucharme,
pues se han levantado contra mí testigos falsos
y tensan la cuerda del arco contra mis oraciones.
Pero Tú, Señor, me guiarás
a través de los vientos en llamas
y las montañas temblorosas,
las guaridas de los leopardos
hacia tus libros siempre florecientes (III, p. 352).

El final de esta oración no pertenece ya al salmo 27, pero conserva el mismo tono y sentido. Así ocurre en varias ocasiones en las intervenciones del Coro. Aunque no son directamente citas bíblicas literales, el inicio y el final de cada acto están enmarcados por los discursos salmódicos del Coro, que imprimen al drama el ritmo solemne de las letanías, y ejercen a la vez una función dramática concreta: al inicio anticipan los acontecimientos, al final los comentan y dotan de transcendencia simbólica¹⁰⁴⁸. Esta misma progresión aparece entre el principio y el fin de la obra: a lo largo de cada acto se va desarrollando el germen de la acción anunciada por los monjes en sus primeras palabras, que repiten a modo de oración litúrgica que “todo sucede de acuerdo con el plan del Señor”¹⁰⁴⁹.

No sabemos por qué Dios
eligió nuestro camino
para su ira.
Pero creemos que, si eligió
nuestro camino,
él cumplirá en los inescrutables designios de Dios
un sabio y profundo destino (I, p. 300).

Las sucesivas intervenciones del Coro y el avance de los acontecimientos van desvelando el misterio que aquí es aún inescrutable: que pese a los tiempos de aflicción que viven, “la realidad no es caótica sino cumplimiento del plan de Dios”¹⁰⁵⁰. Por eso, además de las citas y las imágenes también los sucesos se inspiran en las Sagradas Escrituras para mostrar, a través de la actualización de escenas bíblicas¹⁰⁵¹ como la del Ecce Homo, la verdad que el Coro puede afirmar al fin

¹⁰⁴⁸ Cf. *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

¹⁰⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 174.

reconociendo el designio divino: “pagas a cada uno / según sus sufrimientos y sus gozos, / sus buenas y malas acciones, / sus obras justas / y sus actos criminales” (III, p. 366). No se trata solo de justicia poética con un final feliz¹⁰⁵², sino de la reelaboración literaria en *mimesis* II de una idea fundamental para el escritor judío polaco y católico Brandstaetter: solo desde la Pasión de Cristo el sufrimiento humano adquiere una nueva dimensión¹⁰⁵³.

Sin embargo, no se debe olvidar que esta interpretación sobrenatural de los acontecimientos, de la historia individual y colectiva, parte de una obra literaria, de una ficción dramática. Si de Brandstaetter se puede afirmar que “in his dramas, the writer accentuates the universal moral message: faithfulness, need for sacrifice, love for one's foes”¹⁰⁵⁴, es porque sus personajes encarnan estas virtudes, o la lucha por adquirirlas. Por eso, el objeto propio de *mimesis* II, incluso en un drama tan autobiográfico y moral como *El día de la ira*, debe centrarse en el texto, cuyo lenguaje sazonado de referencias bíblicas y paráfrasis de los salmos configura la actuación de unos personajes enfrentados a un destino que es, ante todo, profundamente dramático.

3.2.2. La configuración de *mimesis* II a través del lenguaje poético: la *belleza*

Cada personaje construye a través de sus palabras el paradigma de un destino trágico que se entrelaza con los demás: el drama de Blatt, que es el drama del Judío¹⁰⁵⁵; el drama de Born, que es el del ateo consciente de su impotencia; el drama de los monjes, que es el del creyente consciente de su indigencia. Para expresar esta interrelación, se funden las oraciones de súplica y alabanza con las descripciones angustiosas del horror presente, y se entrelazan los símbolos bíblicos con las metáforas poéticas, incluso oníricas.

Frente a la riqueza de imágenes, la acción es mínima, ralentizada por los extensos diálogos y monólogos¹⁰⁵⁶. Los temores, las dudas, los deseos, las intenciones, incluso el pasado de cada personaje se desvelan en sus conversaciones con el

¹⁰⁵² *Ibid.*

¹⁰⁵³ *Ibid.*

¹⁰⁵⁴ ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 419.

¹⁰⁵⁵ En el capítulo titulado “I, a Jew; We, Jews”, PROKOP-JANIEC destaca esta identificación entre individuo y colectividad en la literatura judío-polaca: “In this literature, the “I” invariably sees in personal histories signs of the Jewish fate, signs of Jewishness” (PROKOP-JANIEC, E., *op. cit.*, p. 120).

¹⁰⁵⁶ “His plays are based on internal dialogues and, obviously, not merely in operating on the exchange of sentences (opinions), which is natural for drama, but is in discussion about essential moral issues” (ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 415).

prior, que escucha, responde y orienta. De hecho, excepto en las escenas iniciales del Coro en los actos I y II, es el único actor que está siempre en escena y que dialoga con todos los demás. A la vez, el personaje del prior como héroe se va configurando mediante estos diálogos, puesto que el protagonista no pronuncia ningún monólogo; y sin embargo, a través de sus silencios y de sus réplicas muestra su propia evolución.

Así ocurre también en otros personajes, de modo que puede decirse que la configuración de la trama a través del lenguaje poético se da en tres niveles: en primer lugar, el lenguaje construye el carácter y la situación en que se encuentra el personaje mediante su forma particular de hablar. Así, por ejemplo, las alegorías del Coro expresan su deseo de creer en medio de la duda; el discurso entrecortado de Blatt revela su angustia; el tono prepotente de Born, su orgullo; y las firmes aseveraciones del prior, su fe.

En segundo lugar, el lenguaje caracteriza la evolución de cada personaje a través de las diferencias significativas respecto a su tono y discurso habitual. Así, la salmodia de los monjes se convierte en un diálogo rápido en dos coros ante la inminencia del peligro; el discurso vacilante de Blatt da lugar a un lamento expresado con elaborada retórica para manifestar su sorda desesperación; la ironía de Born se transforma en divagación que revela su impotencia al final de la obra; y los silencios del prior dejan paso cada vez más al diálogo que se adapta al interlocutor, a la medida de su fe, exhortándolo a la vez que él mismo parece ir profundizando en el misterio de la Cruz.

En tercer lugar, revela a través de las palabras de los personajes la realidad que los trasciende: de una parte, el cumplimiento del Judaísmo en el Cristianismo,

Solamente serás plenamente judío
si reconoces a Dios en el Cristo que sufre (II, p. 336),

y de otra parte, el misterio del sufrimiento convertido en amor en la cruz,

Para aprender a sufrir es necesario conocer la historia
de la cruz de Dios y creer en la cruz,
que transformará los frutos del dolor
en el fruto del amor (II, p. 333),

son los dos sentidos que superando las historias individuales de cada uno se unen en el “misterio de sus espinas” (III, p. 44). Aunque es el prior quien lo explicita, en todos los personajes aparecen las dudas de fe cuando cuestionan a Dios ante el sufrimiento presente, pero también la respuesta expresada en un tono distinto, que muestra el cambio: en Born, la confesión suplicante en el relato del sueño – “(el hombre con uniforme negro) callaba, porque no sabía cómo alcanzar / a su doble muerto” (III, p. 362) –; en el Coro, la certeza sobrenatural, absoluta – “Tú eres Alfa y Omega, / Primero y Último, / el Principio y el Fin.” (III, p. 366) –; y en Blatt, la exclamación final: “¡Oh, Adonai! / ¡Adonai!” (III, p. 367).

En suma, el análisis en el ámbito de *mimesis* II de la *belleza* del lenguaje alegórico que da trascendencia simbólica a las palabras de la obra se estudia desde este triple planteamiento en cada uno de los personajes relevantes – el Coro, el comandante Born y Emanuel Blatt – y en su relación con el prior. Su *carácter*, su *evolución* y el *sentido trascendente* de sus palabras serán los tres aspectos que se analizarán como claves de significado expresadas en el lenguaje propio de cada personaje.

El lenguaje del Coro

Como personaje colectivo, el Coro se desdobra en ciertos momentos para dar agilidad y perspectiva al diálogo, pero nunca llega a individualizarse. Su *carácter* es el de un testigo de la tragedia de los judíos, un testigo externo – los rumores de la persecución llegan al monasterio, “desde sus ventanas se puede ver el camino / que conduce a la ciudad” (I, p. 301) – pero a la vez interno en cuanto profundamente conmovido por la historia del pueblo de Israel con la que se identifica desde el primer verso (“Nuestra patria era una viña”). En efecto, aunque en todos los monólogos que introducen cada acto el Coro anticipa mediante alegorías los sucesos y su propia actuación, es en el primer monólogo donde se concentran las metáforas que contienen el germen de todo el desarrollo posterior:

Nuestro monasterio se levanta en la colina.
Desde sus ventanas se puede ver el camino
que conduce a la ciudad
Y también, el día nublado que conduce
al fondo del horizonte huérfano,
El otoño que conduce
al fondo del hombre,
Y la gente que conduce

al fondo del infierno (I, p. 301).

La “colina”, el “camino”, el “día nublado”, el “otoño”, el “infierno” son los símbolos que se aplican aquí a la “gran redada contra los judíos” (I, p. 301) en la ciudad, a la que se refieren inmediatamente después los monjes. Sin embargo, amplían su sentido a lo largo de la obra para referirse al lugar de amargura y al tiempo de la ira: a la “colina” del monasterio donde se repite la Pasión de Cristo, y al “otoño” que aparece en las palabras del prior al anunciar que “Pronto empezará la gozosa cosecha de los frutos de la cruz [...] Ya es otoño” (I, p. 322), y en el sueño de Born: “Ayer tuve un sueño. / Es de noche. Una noche de otoño” (III, p. 361). Resulta significativo, por tanto, que las alegorías del Coro anticipen incluso las imágenes que otros personajes formularán, pues los monjes se sitúan de este modo como narradores de un drama del que son a la vez espectadores y actores.

Esta dicotomía solo aparente, que aparece aún en el temor y el silencio cobarde ante la llegada de Blatt al monasterio, se rompe en el instante de acoger al judío. Pero la debilidad de este primer momento avergüenza al Coro a lo largo de la obra, pues recuerda su Getsemaní y su negación hasta la última escena. Así, la confrontación entre la misma imagen al inicio y al final del drama pone de manifiesto la *evolución* del Coro, desde el temor ante el peligro que supone acoger a un judío:

CORO IZQUIERDO

¿Por qué el hombre nunca está listo
para la llegada de su último momento?

CORO DERECHO

Dios también experimentó el miedo
en el huerto de Getsemaní.

CORO IZQUIERDO

Y su frente estaba sudorosa.

CORO DERECHO

Nunca se sabe cuándo entra uno
en su propio huerto de Getsemaní (I, p. 308),

hasta el dolor por su pecado incluso tras haber aceptado el martirio al no delatar al hermano Emanuel:

CORO IZQUIERDO

Cristo lo ha visto todo.

[...]

Vio mi cobardía.

CORO DERECHO

Y vio mi terror.

CORO IZQUIERDO

Y de nuevo vio toda la miseria del hombre.

CORO DERECHO

Pensaba que este era mi Getsemaní.

CORO

Por mi culpa, por mi culpa.

Por mi gran culpa.

(Golpean sus pechos)

CORO IZQUIERDO

Pero era solo el patio

de la casa del sumo sacerdote, asediado

por los gallos que cantaban (III, p. 363).

Este último símbolo remite de nuevo a la tensión del primer acto, cuando la amenaza se cierne sobre el monasterio. Los gallos que asediaban entonces eran las calumnias de los ciudadanos debido a las visitas de Born al prior¹⁰⁵⁷: “La gente nos está llamando traidores” (I, p. 303). La repetición de alusiones al principio y al final de drama permite destacar, por tanto, el camino interior del Coro desde los escrúpulos cobardes hasta la entrega a la cruz. Y la figura del prior resulta clave en esta transformación: tras las reticencias y sospechas formuladas por los dos coros, el prior aparece en escena e interviene por primera vez para dirigir la oración, significativamente el único salmo en latín de la obra; y no es hasta el final del acto cuando dirige al Coro una encendida exhortación:

Pronto empezará
la gozosa cosecha de los frutos de la cruz.
Será un gran momento de nuestra vida,
tal vez sea el momento
que hemos esperado durante mucho tiempo,
tal vez nacimos para vivirlo hoy,
tal vez este momento
sea la finalidad
de nuestra existencia en esta tierra.
Digo *tal vez*,
pues no puedo estar seguro,
pero, ya que vivimos para
testimoniar la existencia de Dios,

¹⁰⁵⁷ “CORO DERECHO.- Creo en la honradez del prior y en la pureza / de sus intenciones pero no entiendo / por qué Born visita al padre prior con tanta frecuencia, / ya que sus visitas, como sabemos, / preocupan a los ciudadanos / y son fuente de chismes y calumnias” (I, p. 3).

tengamos siempre presentes
los frutos de la cruz,
para que luego no sintamos
remordimientos
por haber pasado por alto
el tiempo debido.

Sufriendo por Cristo
colaboramos en la creación,
por esta razón preparémonos para el sufrimiento,
para la injusticia,
para las heridas,
para la locura de los hijos de la oscuridad,
y no preguntemos por qué sucede
porque la pregunta es temor e incertidumbre
y no cumplimiento (I, pp. 321-322),

que despierta la inmediata adhesión del Coro:

Padre prior, estamos listos
para el día de la cosecha.
[...]
Extendemos nuestras manos hacia la cruz
en que Cristo fue clavado hace muchos siglos.
Dios es un fruto maduro de la Cruz,
Dios es un fruto abundante de la Cruz,
Dios es un fruto generoso de la Cruz.
Recogemos estos frutos durante la cosecha
en el huerto de la Cruz.
No hacemos preguntas
y no queremos saber nada (I, p. 322).

Aunque la actuación del prior ante la llegada de Blatt no ha sido más heroica que la de los monjes – cuando al fin acogen al judío retira avergonzado la mano que Blatt quiere besar –, y aunque el Coro no ha asistido a las visitas de Born y de la señorita Chomin, las palabras del prior al final del acto I borran cualquier distanciamiento y encienden en ellos para siempre la disposición al martirio. Con su oración, el prior responde al desasosiego que latía en los primeros versos de los monjes – “En verdad no sabemos por qué Dios / eligió nuestros tiempos / para el ardor de su ira” (I, p. 300) – con la firmeza de una fe sobrenatural que acoge y eleva todos sus temores: “Estamos desnudos y sin nombre. / Solo la muerte dará un nombre verdadero a nuestra vida” (I, p. 322).

Inspirado y confortado por el prior, el Coro irá descubriendo “los inescrutables designios de Dios” (I, p. 300) en su propio tiempo, en su tierra, entre los muros de su monasterio:

has derribado la pared de mi celda,
que me estaba separando
de la desgracia del prójimo
y me has dado parte
en el destino de los deshonrados (II, p. 343).

El Coro revela así el *sentido trascendente* de la trama que se desarrolla ante sus ojos y en la que es forzado a intervenir para proteger a Blatt. Acogido como un monje más, vestido con el mismo hábito blanco, el judío es para ellos un hermano con quien comparten idéntico destino. La continuidad entre Antiguo y Nuevo Testamento a través del misterio de la Cruz se expresa mediante metáforas y alegorías de inspiración bíblica, como las que aparecen en el monólogo inicial del acto II:

Volvamos a las heridas de Cristo
como vuelven los ciervos a sus fuentes eternas,
arrodillémonos en sus orillas
e inclinemos nuestras cabezas
sobre la profundidad espinosa de la sangre (II, p. 324),

y en el monólogo final del mismo acto, tras el ultimátum de Born:

¡Oh, Señor, oigo los momentos
que descienden de las montañas
como las ovejas destinadas al sacrificio.
Bajan despacio hacia el valle,
hacia mis manos,
cada una de ellas
es tan bella
como tu Nombre! (II, p. 342).

En “la profundidad espinosa de la sangre” y en “los momentos que descienden de las montañas como las ovejas destinadas al sacrificio” el Coro condensa y sugiere el misterio y los frutos de la oblación a la que se va a entregar. La libertad poética de estas imágenes es más intensa cuanto mayor es la asimilación de los monjes al

sufrimiento del hermano Emanuel, especialmente cuando arrodillados ante él cantan:

Cualquier cosa que hagas conmigo, oh Señor,
haz de mí el fondo de la palabra, cuando hables,
haz de mí el fondo de la gracia, cuando me salves,
haz de mí el fondo de la infamia, cuando me condenes,
haz de mí el fondo del arpa, cuando la toques,
haz de mí el fondo de la derrota, cuando me alcances,
haz de mí el fondo de la miseria, cuando me pongas a prueba,
haz de mí el fondo del mar, cuando eches el ancla,
haz de mí el fondo de la profundidad, cuando esté clamando.
Haz de mí el fondo de la vida, cuando me conserves,
haz de mí el fondo de la muerte, cuando muera (III, p. 352).

En estas letanías de eco franciscano¹⁰⁵⁸ el Coro expresa todo el ardor de su entrega en el clímax dramático de la obra. Lo hace con la cadencia litúrgica que caracteriza a todas sus intervenciones, pero a diferencia de sus monólogos anteriores, todos los personajes escuchan aquí salmodia de los monjes. El Coro que había sido testigo y relator del drama se convierte al final en el portavoz de los protagonistas, en la voz que trasciende la historia individual de Blatt, Born y el prior para extenderla de nuevo más allá de los muros del monasterio. La osadía de las metáforas, la intensidad del clamor, culmina en la súplica que eleva tras presenciar el asesinato de la señorita Chomin y después de que Born y sus soldados abandonen el monasterio por última vez:

Oigo el relinchar de los ángeles caídos
en los campos desiertos. Las cenizas susurran
más fuerte que la historia.
Oigo el monólogo de la sangre,
oigo el rugir de los huesos dispersados,
oigo el arrastrarse de las fosas comunes.
¿Dónde están las bocas de las cenizas?
¿Dónde están los ojos de las cenizas?
¿Dónde están las puertas de las cenizas?
¡Que se abran!
¡Que se abran!
¡Que se abran!

¹⁰⁵⁸ BRANDSTAETTER manifestó un gran interés por la figura de San Francisco de Asís, que inspiró incluso algunas de sus obras, como la colección de ensayos *Kroniki Asyżu* (*Crónicas de Asís*, 1947), el drama *Teatr swietego Franciszka* (*El teatro de San Francisco*, 1948) o la colección *Inne kwiatki swietego Franciszka* (*Otras florecillas de San Francisco*) (ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 422).

¡Gritad, los hijos de la tierra,
gritad, los campos de batalla,
gritad, los jardines de sangre
y las catacumbas ciegas!
¡Gritad, las ruinas y las horcas,
gritad, los crematorios humeantes
y los huesos!
¡Gritad al Señor!
¡Gritad al Señor!
¡Invocad al Señor!
¡Suplicad al Señor,
arpa de siete cuerdas
que pasea sobre las hojas de las palmeras,
el Rey justo,
Hijo de David,
para que baje de los barrancos de la montaña de los Olivos,
de los bosques de Betfagé,
y entre por la puerta de las cenizas en llanto
como si entrara en el interior de la hora nocturna,
y libere al hombre
del laberinto de los tiempos
hacia los lejanos ríos de la purificación,
hacia las aguas sagradas (III, p. 364).

En el símbolo de las “cenizas” el Coro condensa todos los ecos del día del juicio que resuenan a lo largo de la obra: “Las cenizas susurran / más fuerte que la historia” y recorren el drama desde que en los primeros versos los monjes anuncian que “Hemos esparcido salmos penitenciales sobre nuestras cabezas / como si fueran cenizas de unos cuerpos quemados” (I, p. 300). Si en esta comparación se insinuaba la relación entre la historia del pueblo de Israel y el Holocausto, la vinculación más clara de la tragedia que están viviendo con el día del juicio la sugiere el prior, con el mismo símbolo: “Entonces, nombres nuevos y adecuados serán asignados / a todos los actos nobles y a todos los crímenes [...] y con esos nombres serán llamadas todas las cenizas” (I, p. 322). Como fruto del “ardor de la ira”, las cenizas evocan los cuerpos consumidos en los “crematorios humeantes” por obra de Born, pero también el tiempo consumado de la salvación que llega a todos, incluso al comandante nazi.

Por eso, el contrapunto aparece también en esta súplica, mediante la imagen de los “ríos de la purificación” en la que resuenan las palabras de otros personajes: por ejemplo, la metáfora con que el prior habla a Blatt del “río de la vida” (II, p. 337) que

conduce “a las orillas sagradas de la nueva alianza” (II, p. 336). Incluso en las palabras de Born aparece el símbolo del río, aunque en un sentido opuesto, al evocar el Tíber como “el río de mis primeras inquietudes y de mis primeras frustraciones” (I, p. 314). Puede decirse, en definitiva, que en las expresiones del Coro se funden las imágenes ligadas en los otros personajes a su experiencia individual, y que el cántico de los monjes eleva y trasciende.

El lenguaje de Born

En este aspecto el lenguaje del Coro se opone al de Born, cuyas expresiones, a menudo de inspiración bíblica, se refieren exclusivamente a su historia personal. Con frecuencia, además, invierte perversamente las imágenes – “Hemos terminado una gran redada contra los judíos en la ciudad. / La ciudad está purificada y blanca. Más blanca que la nieve” (I, p. 316) – para mostrar su camino hacia el mal que, paradójicamente, al final se revelará paralelo al camino del judío Blatt. Para ocultar esta debilidad, el lenguaje de Born está cargado de sarcasmo y violencia, y especialmente determinado por la continua confrontación con el prior.

En este sentido cabe afirmar que el antagonista define su *carácter* por oposición al prior, con quien comparte un pasado común. Su actuación como “ángel de la muerte” (I, p. 307), tal como es definido por Blatt, aparece justificada por este pasado, motivada por la constante reafirmación del poder alcanzado – a través del odio – y movida sobre todo por el odio a Dios – que lo aboca al ansia de poder para sustituirlo. Cada uno de sus actos, más que por su furor contra los judíos, parece dictado por su antagonismo frente al prior, a quien se siente ligado por cierto vínculo de dependencia que él reconoce como “irresistible debilidad” (I, p. 313). En su confesión más sincera, en el acto III, se identifica la verdadera naturaleza de su relación con el prior: la envidia por su antiguo compañero en quien reconoce que

[...] gracias a tu fe
en Dios, a quien estás enteramente entregado,
sabes mantener, incluso en la derrota, la dignidad
humana y la fuerza de espíritu (III, p. 355).

Según afirma, Born parece haber sido siempre consciente de su incapacidad para alcanzar la firmeza y la seguridad del monje, por lo que en su trato hacia él se esfuerza por demostrar continuamente su autoridad. A lo largo de la obra, el arma principal que para ello utiliza es la ironía, como una demostración más, a través del

lenguaje, de su poder absoluto sobre los cuerpos y las mentes. Así actúa desde el primer momento, desde el tono irónico con que saluda al prior al inicio, aparentemente preocupado por la falta de carbón:

Mañana toda la gente de la ciudad saldrá a la calle
para ver el transporte de carbón al monasterio.
Todos constatarán que Dios ayuda a los Padres
ya que ellos han suplicado esta ayuda
en sus oraciones fervorosas
y con su espíritu ascético.
Es una gran propaganda para este Dios vuestro
y un poco también para mí,
porque es un gran placer cuando uno es un instrumento
en las manos de la Providencia (I, p. 312),

hasta el sarcasmo feroz con que le responde cuando hacia el final de la obra el prior suplica clemencia para Blatt, que acaba de entregarse a los nazis:

Piensa más bien en los padres,
a los que ordenaré fusilar.
Voy a reunir a todos los habitantes de la ciudad
en el claustro,
para que vean cómo mueren los mentirosos y los rebeldes.
A ti también te estarán observando, mientras asistes a la ejecución.
Y pensarán de nuevo que la Gracia del Señor
vela sobre el prior en la persona de Born, que
extendió sobre él sus alas protectoras.
¡Todos te alabarán y te bendecirán
por tu espíritu inquebrantable y tu carácter intachable,
y así empezará el proceso de tu beatificación! (III, p. 350),

el lenguaje cáustico y prepotente de Born busca intimidar a los oyentes con la ostentación de su poder ante los ciudadanos, y la burla de “este Dios vuestro” ante los monjes. Entre ambos discursos, por otra parte, se percibe una *evolución* en forma de violencia creciente. La personalidad del comandante nazi, explosiva e impredecible, muestra una agresividad cada vez mayor a medida que avanza la trama. En esta gradación se superpone el doble plano de su evolución: respecto a su pasado – como seminarista y compañero del prior – y a lo largo de la obra.

Aunque aparentemente reniega de su pasado, Born se refiere a él en cada acto con el propósito de reforzar su vínculo con el prior y, a la vez, reafirmarse en la certeza

de que aquel tiempo está “enterrado para siempre” (III, p. 355). No evoca el pasado con nostalgia, sino con ira, revelando la raíz de su odio en violentas imágenes que, sin embargo, hallarán eco en las que Blatt pronunciará más adelante:

Dios, que bajó de los versos de la Biblia para buscarme,
selló el camino a mi pueblo.
Su cielo se interpuso en mi historia.
He quemado este cielo como si fuera la vestimenta de un apestado,
he cerrado mis oraciones como los ojos de los muertos
ante el Dios desértico, que, agitando
unos paños litúrgicos,
intentó quebrantarme
y llevar mi dignidad humana al borde del desastre.
¡Ese Dios circunciso! ¡Salmista estridente!
¡He dudado de su existencia para creer en Alemania! (I, p. 314).

Esta explosión de ira en medio de su tono sarcástico habitual se repetirá en más ocasiones a lo largo de la obra, a medida que se acerca el fin, y significativamente cada vez que sus designios chocan con la resistencia silenciosa de los monjes. Cuando al final del acto II llega al monasterio para exigir que le entreguen al judío, el silencio del prior y el Coro desara un torrente de imágenes violentas:

La peste ha invadido el monasterio.
Conocemos periodos de la historia
en los que la muerte negra atravesaba
tierras y mares sembrando miedo y horror.
¿Pero acaso la compasión hacia los desechos del mundo,
en los que proliferan las bacterias mortales,
no es también una peste, que infesta
los corazones de algunas personas? ¿Acaso es bueno
que el hombre tenga compasión de un perro rabioso?
¿De las langostas que devoran los árboles,
del parásito que devora las espigas de trigo?
¡Lo que habéis hecho es abrir las puertas
para que entre la muerte negra, a la cual
habéis dado refugio en el monasterio!
¡Yo cerraré esta puerta! ¡Y quitaré de la cabeza
la misericordia hacia los excrementos! (II, p. 339).

Sin embargo, el instante en que el odio de Born se convierte en verdadera enajenación es el momento de su primer encuentro con Blatt, cuando el judío vestido

con el hábito blanco de los monjes avanza y se entrega para salvar al Coro. Su mansedumbre parece exacerbar a Born, en el clímax de la obra:

BORN

(Coge el alambre)

Acércate aquí, judío.

BLATT

(Lentamente se acerca a Born)

BORN

¡Aquí tienes el látigo, cógelo, ese será tu cetro!

*(Pone el látigo en su mano. Arranca de la mesa el mantel escarlata
y se la pone sobre los hombros a Blatt. Con el alambre teje una corona
y con un movimiento brusco se la clava
en la cabeza. Estalla en una carcajada espasmódica. Grita)*

¡Salve, rey de los judíos!

¡Salve, rey de los judíos!

BLATT

*(Está de pie, silencioso e indefenso,
cabizbajo. La sangre resbala por su frente
desde la corona de espinas)*

BORN

(Grita)

¡Este es vuestro Dios!

¡Este es vuestro Dios!

¡Vuestro Dios judío!

¡Rezadle a él!

¡Venga, rezadle!

¡De rodillas! ¡De rodillas! (III, pp. 350-351).

Pero los gritos de Born y su manera de dirigirse a Blatt y a los monjes revelan que el judío no es su verdadero enemigo: Born busca someter al Dios del prior repitiendo en él la flagelación de Cristo. Por eso, cuando a través de la oración del Coro y en la figura del judío martirizado ve el verdadero “aspecto” del Dios que “descendió de la cruz y entró en el cuerpo / de un hombre triturado” (III, p. 354), necesita seguir dialogando con el prior. El inicio de su metanoia¹⁰⁵⁹ se manifiesta en primer lugar en los gestos indicados en las acotaciones – *(Se sienta y esconde la cara entre las manos)* –, pero se expresa enseguida en el diálogo rápido con el prior, que desvela una humildad y una angustia desconocidas hasta entonces en el comandante nazi:

¹⁰⁵⁹ La aplicación del concepto de *metanoia* al ámbito literario – con el significado de ‘cambio de opinión’, ‘arrepentimiento’ o ‘conversión’ –, y concretamente en la obra *El día de la ira*, aparece desarrollado en KAZMIERCZAK, M. “El motivo de la metanoia dentro del axioanálisis literario”. *Espíritu*, LV (2006), 133, pp. 122-123.

BORN

¿Dios tenía ese aspecto?

PRIOR

¡Sin duda tenía ese aspecto!
¡Al fin y al cabo era hombre!

BORN

¿Y de este modo estaba también de pie en el pretorio,
flagelado, escupido, y callaba?

PRIOR

¡Sin duda de este mismo modo!

BORN

¡Qué extraño!
[...]

PRIOR

¡Has flagelado a Dios, criminal!
¡Has coronado a Dios con la corona de espinas!

BORN

Lo sé.

PRIOR

¡Ay de ti! ¡Ay de ti! ¡Ay de ti, asesino de Dios!
(Se acerca a la puerta)

BORN

¡Quédate! (III, pp. 354-355).

Este cambio radical en el tono convierte a Born en el personaje en quien de una forma más evidente el lenguaje caracteriza su transformación. Por una parte, todo rastro de ironía y prepotencia desaparece absolutamente de su registro; por otra parte, parece acuciado por el impulso de verbalizar todo el abismo de vacío y desesperación que antes había ocultado bajo el sarcasmo. El prior sigue siendo el interlocutor, pero ha dejado de ser el rival a quien quiere aplastar para convertirse en el referente a quien no puede alcanzar:

Sé quién soy en la hora de la victoria,
pero no sé quién soy en la hora de la derrota.
Mientras tanto tu Dios reparte la gracia, que
en la hora de tu triunfo y en la hora de tu muerte
te permite mantener con la misma calma
el mismo rostro y la misma dignidad,
y el mismo sentido de la existencia.
Qué desesperada es la vida del hombre,
a quien no le está permitida nunca la derrota (III, p. 356).

También en su abatimiento, como antes en su orgullo, Born sigue midiéndose con su antiguo compañero, que es ahora quien evoca los recuerdos del pasado para intentar “encontrar en él un latido del corazón, un sentimiento o una lágrima [...] / una semilla de fe [...] / un eco de la conciencia” (III, pp. 357). Pero el pasado se ha cerrado definitivamente para Born, como “sombras / que no tienen nombre” (III, p. 357). Un nuevo cambio en el lenguaje lo verifica: desaparecen las imágenes de inspiración bíblica para dar lugar a metáforas puramente literarias, como la que utiliza para rechazar el eco de la conciencia:

[...] las Parcas
que anidan en mí,
como en las ruinas de un viejo templo pagano,
ya no son unos pájaros rapaces,
que beben sangre de mis venas abiertas.
Son unos papagayos multicolores, que con un chillido
asienten a todas mis acciones y pensamientos (III, p. 357).

En imágenes como estas se pone de manifiesto que Born es el más visionario de todos los personajes, el más onírico en sus expresiones, y a través de este recurso da un *sentido trascendente* a su camino espiritual. Quizá incapaz de una confesión directa, reconoce su arrepentimiento a través de la alegoría. La primera, inmediatamente después de la flagelación de Blatt, cuando condensa su angustia en una visión:

Cerré los ojos
y me vi en medio de la hecatombe y la humillación,
en los harapos de un uniforme en medio de un desierto de nieve,
en el fondo de la derrota, doblado bajo el peso del cadáver,
que con gran dificultad estaba llevando sobre mis espaldas.
¡Estaba llevando a dios calcinado que pereció
en un búnker incendiado! Me quedé solo (III, p. 355-356).

En el “dios calcinado” de esta visión se refleja sin duda la imagen de los cuerpos quemados en los crematorios, en los que ahora reconoce el Dios-hombre refigurado en Blatt. Pero el tormento interior de Born halla su molde expresivo más adecuado en la narración del sueño, tras el asesinato de Julia Chomin:

Como un humilde seminarista vestido con sotana roja
sobrevuelo la ciudad, bajo el cielo carcomido

de oración y llanto, y me veo a mí mismo abajo,
avanzando por el centro de la calle. Con la mirada siembro la muerte.
Los transeúntes bajo mi mirada
se convierten en esqueletos blancos
y me siguen despacio por una larga avenida
hacia una portería negra, donde el funcionario,
extendiendo las manos hacia delante,
con unos dedos inflamados de números,
les entrega la exención de la vida.
Un alarido infernal se levanta.
Gritan que quieren vivir,
¡que no han cumplido hasta el fin sus destinos terrenales,
que quieren volver a sus cuerpos en descomposición,
a sus despojos en putrefacción! (III, p. 361).

En esta segunda alegoría, las imágenes dramáticas e incluso apocalípticas no se desatan en un torrente violento, sino que están sujetas a la introspección que impone el sueño. Las metáforas van dando nombre al vacío que él mismo se había creado cuando dudó de Dios para creer en Alemania (I, p. 314). Como un destello del arrepentimiento que le pedía el prior, las víctimas de Born – incluso el “dios calcinado” – reaparecen aquí como “esqueletos blancos” y “despojos en putrefacción”. A pesar de haber rechazado su pasado – “No me compares con aquel que yo era antaño” (III, p. 356) – vuelve a él en el sueño para buscar una salvación que se le presenta inalcanzable:

Miré hacia el cielo.
De nuevo me vi a mí mismo, un humilde seminarista
con sotana roja, sobrevolando la ciudad
y gritándome a mí con voz retumbante:
“¡Malditos sean los espectros, los pozos de exterminio!
¡Malditos sean los demonios, las serpientes venenosas!
¡Malditos sean los escorpiones, preparados para la batalla!
¡Devuelve el cuerpo a los esqueletos!
¡Devuelve a los huesos su carne y sus tendones!
¡Devuelve a las calaveras sus bocas, sus ojos y sus orejas!”
Así gritaba el humilde seminarista con sotana roja
al hombre con uniforme negro,
que habiendo levantado los puños hacia el cielo,
callaba, porque no sabía cómo alcanzar
a su doble muerto,
que estaba sobrevolando la ciudad de huesos (III, pp. 361-362).

A través de esta alegoría onírica, en que resuenan sin embargo muchos de los símbolos utilizados por otros personajes, expresa Born la desesperación de su conciencia recién despertada. Parece responder así a la advertencia del prior, en la escena anterior: “Ay de aquellos que no oyen en sí / el grito de la sangre alada” (III, p. 358). Esta metáfora, que parece más propia del lenguaje de Born, demuestra cómo el prior se adapta a su interlocutor para incitarlo a descubrir a través de las imágenes, con las que a menudo juega a provocar, el sentido verdaderamente trascendente que encierran sus palabras. Por eso, cuando en cierta manera lo absuelve tras escuchar el relato del sueño – “Ya lo has alcanzado” (III, p. 362) –, la débil respuesta de Born – “¿Estás seguro? [...] No lo sé” (III, p. 362) – manifiesta toda su fragilidad. La voz irónica y retumbante de su prepotencia inicial, y la voz atormentada y convulsa de su arrepentimiento, son reducidas a un susurro al final de la obra. A su modo, el comandante nazi ateo ha entendido también la llegada del ‘día de la ira del Señor’, recorriendo un camino paralelo al de Blatt en su diálogo con el prior, pero a la vez opuesto al del judío, que a diferencia de él termina reconociendo ‘el día de la misericordia’.

El lenguaje de Blatt

Si Born se define por su antagonismo respecto al prior, puede decirse que Blatt se define por su antagonismo respecto al comandante nazi, con quien sin embargo comparte escenario solo al final de la obra y no llega a dirigirle la palabra. Pero Born, o más bien lo que representa, encarna toda la maldad que ha dejado entrar en el mundo un Dios “ajeno y lejano” (II, p. 334); análogamente, Blatt encarna el destino judío, maldito y “peor que la muerte” (II, p. 336). Por eso Blatt se presenta en doloroso conflicto con su identidad judía, reflejada principalmente en la descripción física que ofrece de sí mismo a los monjes al llegar al monasterio:

Cuando me afeitó
no tengo este aspecto de judío. No tengan miedo.
[...]
Mi nariz no es aguileña, y mis labios
no son gruesos. Mis ojos son azules.
Miren, azules, sí, azules.
[...]
Cuando yo era pequeño, mi madre siempre decía
que Emanuel tiene los ojos cristianos
como el cielo (I, p. 307).

Esta preocupación por negar su aspecto judío es un rasgo esencial de su *carácter*, pues la apariencia constituye para él la representación externa del destino judío del que a pesar de todo es incapaz de huir. Aunque en el monasterio “Mi cara ya no es una cara judía” (II, p. 330), el hábito blanco no consigue ocultar su apariencia maldita, según confiesa al prior en el acto II:

Tal vez [estos ojos] realmente sean azules,
pero hay en ellos una nube oscura,
y por esta nube cualquier alemán se dará cuenta
de que soy judío. Usted sabe
que yo los he engañado a ustedes. ¡Usted ve
cuánto me parezco a un judío! (II, p. 335).

En su carne padece la persecución nazi, pero sobre todo, la fatalidad del sino Judío, pues “un Judío siempre prevé la desgracia / y siempre sale a su encuentro. / Esta nación tiene mala suerte. Y a esa mala suerte / los sabios la llamaron ser la nación elegida” (II, p. 331). Sin embargo, a diferencia del Coro, Blatt no entrelaza confiadamente su sufrimiento personal con la historia de salvación del pueblo de Israel. Su dolor lacerante, inmediato, le impide entender que “el sufrimiento de los judíos es el sufrimiento de Dios” (II, p. 334), nada puede ver más allá de “el cabello abrasado” (II, p. 335) y “los pulmones envenenados” (II, p. 335). Por eso, su rechazo a Dios nace del horror vivido y no es, como en Born, una rebelión premeditada. A diferencia de su antagonista, Blatt no justifica en su pasado una impiedad deliberada: en él, el infierno del presente provoca un estallido de desesperación que lo vuelve contra Dios. A diferencia de Born, la rebelión no se la dicta su soberbia, sino la crueldad del hombre: la perversidad de los soldados, la vileza entre los propios judíos, la cobardía de los monjes, lo llevan a concluir que

El hombre es cruel y a Dios le es indiferente
nuestro sufrimiento (I, p. 309).

Pero a pesar de esta afirmación, Blatt sigue reconociendo a Dios como Señor de la historia, y es por eso más hiriente la conciencia de su padecimiento. El prior, que lo intuye, procura por este motivo ayudarle a aceptar los caminos de la Providencia, recorriendo el mismo sendero por el que el Coro ya ha avanzado pero en el que el judío debe dar un paso más: “volver a tu casa, [...] a las orillas sagradas de la nueva alianza” (II, p. 336), en definitiva al cristianismo en el que culmina el judaísmo¹⁰⁶⁰. En

¹⁰⁶⁰ “He understood it [his conversion from Judaism to Catholicism] as a fulfillment of what he had always believed in” (ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 429).

el combate interior de Blatt – “¡Yo odio mi destino judío, / pero quiero ser judío!” (II, p. 336) – el prior reconoce al hijo pródigo al que debe acompañar hasta “la casa del Padre” (II, p. 336). Y debe vencer para ello la doble resistencia de Blatt, para volver a “creer en la bondad de mi Dios” (II, p. 332) y reconocer que ‘mi Dios’ y ‘vuestro Dios’ es el mismo, encarnada “en el Cristo que sufre” (II, p. 336).

Sin embargo, el diálogo entre el prior y el judío en el acto II, siendo central en la obra, no cambia el pensamiento de Blatt. Sí revela, en cambio, la profundidad de su angustia y a través del lenguaje pone de manifiesto su *evolución*. En efecto, de modo más evidente que en otros personajes, la estructura verbal de sus intervenciones está marcada por las repeticiones y los paralelismos, como una forma de representar a través del lenguaje su exasperación, que en cada acto se expresa en un estadio distinto. Desde su terror en el acto I, que se refleja en el tono insistente con el que repite:

No tengo a dónde ir. No tengo a dónde ir.
De veras, ¿tengo aspecto de judío?” (I, p. 308),

hasta su impasibilidad en el acto III, expresada en el tono cadencioso con el que se rinde a Born:

Estoy aquí.
Me llamo Emanuel Blatt.
Me escondí en el monasterio.
Los padres no son culpables.
¿Cómo puede ser culpable la ventana abierta
o cómo puede ser culpable la puerta abierta,
si por ellas entra en la habitación
una hoja otoñal? (III, pp. 348-349),

la reiteración paralelística caracteriza la expresión del judío, especialmente a través de las interrogaciones retóricas. Estas preguntas no solo tienen valor exclamativo, sino que verbalizan dudas que en su interior ya ha resuelto, tal como le advierte el prior en el acto II: “La desesperación te está dictando / estas palabras amargas” (II, p. 333). Es en este acto cuando Blatt expresa en el diálogo el terror que lo empuja a huir de Born al inicio de la obra, pero también su pasividad al encontrarse finalmente con su perseguidor. Hasta su radical transformación en la última escena no puede hablarse, por tanto, de verdadera evolución, sino de distintas manifestaciones de su desesperación, en la que ahonda sobre todo en el acto central.

Su amargura nace de la contradicción de una fe combatida por el sufrimiento, de la contradicción que supone para él la aparente indiferencia de Dios ante el dolor de Su pueblo. Por eso, su expresión es también fluctuante, varía entre el desaliento y la rebeldía, se eleva con intensidad dramática y disminuye hasta el abatimiento. Su discurso describe las oscilaciones de esta angustia a través de imágenes y contrastes, en que se oponen tanto el significado como el tono para destacar el conflicto interior. Así, por ejemplo, Blatt inicia su conversación con el prior expresando su agradecimiento en un tono sosegado, muy distinto a la congoja del acto I, cuando “miraba a los ojos del hombre / y en sus ojos veía mi propia tumba” (I, p. 309). Ahora, en cambio, le parece que todos “tienen ojos pensativos” (II, p. 330) y que “este monasterio es un arca que está flotando sobre las olas del diluvio” (II, p. 330). Y la firmeza que sugiere este símbolo la traslada significativamente a la fe, cuando responde a la incertidumbre del prior¹⁰⁶¹:

La fe es una cosa sabia.
Siempre lleva al náufrago
a una tierra feliz (II, p. 331).

Sin embargo, a la pregunta de su interlocutor, “¿Y usted no tiene fe?” (II, p. 331), Blatt contesta de pronto con un arrebato amargo:

¿En qué puedo creer yo? ¿En el destino judío?
Si un Judío tiene que morir de frío,
el frío lo alcanzará incluso en el desierto.
Si un Judío tiene que morir de calor,
incluso en el polo lo alcanzará
el sol del desierto. En las manos de un Judío cada tabla
a la que se agarra en el agua tormentosa
se convierte en una piedra que lo arrastra al fondo (II, p. 331).

Esta construcción que enlaza las antítesis con paralelismos se repite a lo largo de todo el diálogo, pero varía en el tono, desde una inflexión casi sarcástica: “Esta nación tiene mala suerte. Y a esa mala suerte / los sabios la llamaron ser la nación elegida” (II, p. 331), hasta el pesimismo existencial:

Está mal cuando no hay Dios,

¹⁰⁶¹ “PRIOR.- Estamos igual que todo el mundo, arrastrados por la tormenta, / que no sabemos hacia dónde nos llevará” (II, p. 330).

pero peor todavía cuando lo hay,
porque entonces no entendemos ya nada
y nada tiene sentido (II, p. 332).

Es precisamente esta contradicción la que la peculiar estructura verbal de su discurso permite desvelar en todos sus matices. Invitado por el prior a volverse hacia Cristo, Blatt distingue para negar rotundamente: “Él no es mi Dios. Él es vuestro Dios. / Mi Dios me ha olvidado o ni siquiera existe” (II, p. 331). Pero llega después hasta el fondo de esta contraposición a través de una cascada de terribles imágenes grabadas en su memoria de las que ‘mi Dios’ y ‘vuestro Dios’ deben responder:

¿Mi Dios?
Yo he visto a judíos que entregaban a sus hermanos
a manos de sus verdugos; [...]
Y he visto también a una madre judía
que había ahogado a su propio bebé en el búnker
para que con su llanto no atrajera a los alemanes,
que acechaban detrás de la pared. He visto todo eso.
¿Y vuestro Dios?
¿Quién ha creado el odio contra los judíos
sino los confesores de Este que murió
en la cruz porque le parecía
que con su muerte iba a redimir todos los pecados de los hombres?
¿Quién ha creado los campos, los guetos, los crematorios,
sino aquellos a los que en el colegio les enseñaban
las hermosas palabras del catecismo sobre el amor al prójimo?
¿Quién ha enterrado a los judíos vivos,
quién ha quemado las sinagogas y asesinado a los niños
sino aquellos que con sus madres
repetían en la infancia las palabras piadosas de una oración? (II, p. 332).

La crueldad los asimila, pero el tono de creciente exaltación, especialmente en el clamor de las preguntas retóricas, pone de manifiesto que frente a ‘vuestro Dios’ que “para mí es ajeno y lejano” (II, p. 334), ‘mi Dios’ sigue estando dolorosamente presente, en “la oración por los muertos” (II, p. 332). Otra contradicción íntima, pronunciada en tono confidencial, lo desvela:

Usted me preguntará, padre, ¿a quién rezo,
si he dejado de creer en la bondad de mi Dios?
Buena pregunta. ¿Pero acaso no se puede
rezar a nuestro propio pensamiento tullido,
que torpemente finge ser Dios,

el buen Dios? (II, p. 332).

Esta referencia al pensamiento tullido que finge ser Dios, semejante a la metáfora de las Parcas domesticadas que sustituyen a la conciencia en Born, suscita la respuesta compasiva de su interlocutor, que lo invita a abrazar el sufrimiento en la cruz. Sin embargo, a diferencia del comandante Born en sus últimos diálogos, las palabras del prior no logran interpelar al judío Blatt, que las rechaza obstinado en su sufrimiento: "Perdóneme, prior, pero yo ya he sufrido suficientes / penas de vuestra cruz" (II, p. 333). El tono sarcástico de la réplica de Blatt aparece también cuando el prior procura persuadirlo de que en "los rollos calcinados del Pentateuco / y los paños litúrgicos convertidos en ceniza [...] se hallan las predicciones y la santa profecía / de la llegada de Cristo a este mundo" (II, p. 333), y el judío responde

(Con una sonrisa triste)

¿Sobre la llegada de Cristo a este mundo?

¿O más bien sobre la llegada de mi desgracia...? (II, p. 333)

De nuevo Blatt rechaza, a través de interrogaciones que subrayan su sentido paradójico, el misterio de la cruz de Cristo que le anuncia el prior. Escandalizado porque "aquellos que son cristianos / y llevan en sí la verdad no saben / matar en su corazón el mal y el odio" (II, p. 334), una y otra vez la crueldad del hombre le muestra el vacío de Dios:

¿Acaso todo lo que está sucediendo ahora

no es una prueba de que los hombres han dejado

de creer de verdad? ¿Entonces dónde está Cristo? (II, p. 335)

El acento casi acusador de estas palabras prepara el súbito acceso de ira en que estalla Blatt cuando el prior le exhorta a "perdonar el crimen a sus enemigos" (II, p. 335):

¿Yo tengo que perdonar? ¿Qué? ¿Yo tengo que perdonar?

¿La muerte de mis hermanos? ¿De mis padres y de mi esposa?

¿Usted quiere que la víctima perdone

a sus perseguidores? ¿Que bese la mano

que le ha asestado un golpe en el mismísimo corazón?

¿Que la sangre perdone a los asesinos?

¿Que el cabello abrasado perdone a los crematorios?

¿Que los pulmones envenenados perdonen a las cámaras de gas?

¿Que el cuerpo perdone a los sepulcros?

¿Eso es lo que quiere?!
¿Yo tengo que perdonar?! ¡Yo no quiero perdonar!
¡Ni a los alemanes, ni a los judíos, ni a mí mismo!
¡Padre, si es que yo me odio!
¡Cuánto me odio! (II, p. 335)

La contradicción a que lo invita el prior al hablarle de perdón suscita una oleada de metáforas que, en medio del terrible dolor de su pueblo, lo llevan a reconocer su más íntimo dolor, la contradicción que verdaderamente lo hace sufrir: “¡Padre, si es que yo me odio!”. El tono de creciente exaltación, a través de las imágenes que se encadenan como gemidos, parece sugerir que esta confesión es espontánea, fruto de la vehemencia de sus propias palabras y no de una reflexión largamente meditada. Al descubrir que no puede perdonarse a sí mismo la ira lo lleva de nuevo contra Dios:

¡Me odio a mí mismo y a Dios
por esa alianza que él había establecido
con el pueblo judío! (II, p. 335)

El odio a sí mismo aparece estrechamente vinculado al rechazo a su apariencia y al destino judío, causa de su padecimiento. Tras otro arrebatado de angustia – “¡Yo ya no quiero sufrir! / ¡No quiero sufrir!” (II, p. 336), el lamento adquiere un tono de insondable tristeza al evocar a su mujer:

[...] ¿Dónde están los ojos de mi
mujer difunta? Arrastraron al ángel
al kirkut morado (II, p. 336).

El desgarrado de este recuerdo terrible conduce a la última explosión de dolor, en que las repeticiones, las preguntas retóricas y las antítesis revelan la contradicción íntima que es la fuente de su mayor sufrimiento:

¡Adonai! ¡Adonai!
¿Qué has hecho?! ¿Por qué nos has abandonado?!
¡Yo odio mi destino judío,
pero quiero ser judío! ¡Judío! ¡Judío! ¡Judío!
(Después de un rato)
Usted pensará que soy un loco,
¿tal vez realmente lo sea?
¿Cómo se puede desear ser uno mismo si
uno se odia tanto? (II, p. 336)

En el clímax dramático del diálogo, la cita del Salmo 22 (“¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?”) que pronuncia Jesús en la cruz (Mt 27, 46; Mc 15, 34) preludia la escena final, en que Blatt sin embargo callará. Esto demuestra que en el caso del judío no solo las palabras adquieren *sentido trascendente*, sino que en su propia figura culmina el cumplimiento del Antiguo Testamento en el Nuevo Testamento y el misterio del sufrimiento convertido en amor en la Cruz. Las palabras del prior en el acto II – “Solamente serás plenamente judío / si reconoces a Dios en el Cristo que sufre” (II, p. 336) – que Blatt termina negando – “Yo no creo en nada, padre” (II, p. 337) – vuelven a resonar sin duda en su interior cuando al final de la obra, según indica la acotación, ‘*Mira a Cristo clavado en la cruz como si lo viera por primera vez. Como bajo el impulso de una fuerza incontenible a la cual no puede resistir se acerca al crucifijo*’ (III, p. 366). La pregunta que articula entonces es muy parecida a la que Born había dirigido al prior en la misma situación¹⁰⁶²:

¿Por qué Él es tan parecido al hombre?
¿Por qué Él es tan parecido al hombre? (II, p. 366)

El aspecto judío que lo angustiaba se convierte en camino de retorno a la casa del Padre, su apariencia es lo que lo identifica con Cristo. Tanto Born como los monjes ven en Blatt la figura de Cristo encarnada en un hombre sufriente. Él mira directamente al crucifijo y entiende por primera vez el “buen dolor” (III, p. 365) que lo asimila a Cristo, al ‘*Dios torturado*’ que se abaja hasta él. Por eso, sus últimas palabras forman una especie de oración litúrgica a dos coros con los monjes que culmina y concluye la obra:

PRIOR
[...]
y es el tiempo de Tu ira
y es el tiempo de Tu misericordia,
Cristo.
BLATT
[...]
¡Oh, Adonai!
¡Adonai!
PRIOR Y CORO
Amén (III, p. 367).

¹⁰⁶² “¿Dios tenía ese aspecto?” (III, p. 354)

La potencia expresiva de los versos culmina en los momentos en que los protagonistas enmudecen y el silencio en escena hace resonar las últimas palabras. Así ocurre tras cada monólogo del Coro terminado en un “Amén”, que confirma su entrega. El silencio resuena también después de que Born sea absuelto por el prior, conmovido por la desesperanza de su antiguo compañero. Y finalmente ocurre en esta última escena, cuando en el silencio que sigue a los versos del prior se oye por dos veces el nombre hebreo “Adonai” que Blatt dirige a Cristo crucificado, reconociéndole como Dios y Señor. La capacidad mimética del lenguaje abarca, por tanto, de un modo significativo la tragedia interior de cada personaje y su conversión.

3.2.3. La integración de los elementos de la trama en *mimesis* II: el *espectáculo*

La triple metanoia – de Born, de Blatt e incluso del Coro – que el lenguaje poético refleja se construye en la trama a través de una particular interrelación de los acontecimientos. La sucesión lineal de las acciones en un escenario único, la concentración de los actos en unas pocas horas, las entradas y salidas de los personajes, el eco de los sucesos que ocurren en el exterior: todos los elementos de la trama remiten a una construcción temporal determinada, la que Ricoeur denomina “dimensión configurante”¹⁰⁶³. Frente a la “dimensión episódica [que] caracteriza la historia como hecha de acontecimientos”¹⁰⁶⁴ y que abarcaría el recorrido individual de cada personaje, la organización del drama responde más bien a la llamada dimensión configurante, que “consiste en «tomar juntas» las acciones individuales o [...] los incidentes de la historia; de esta variedad de acontecimientos consigue la unidad de la totalidad temporal”¹⁰⁶⁵.

Esta interrelación de las historias individuales manifiesta el designio divino, anunciado por el Coro, que conduce a cada personaje a su salvación en estrecha relación de dependencia con los demás. Estos caminos y encrucijadas se concretan en el texto mediante los elementos trágicos que construyen el espectáculo catártico, la metanoia final. Así, analizada desde las categorías propias de la tragedia, *El día de la ira* constituye una historia que «toma juntos» los acontecimientos que conforman las peripecias, el lance patético y la anagnórisis final de los protagonistas para mostrar su recorrido hacia una *catarsis* que los trasciende.

¹⁰⁶³ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

Peripecias

El punto de partida de cada personaje es la *peripecia* entendida como cambio de fortuna¹⁰⁶⁶ que sufren todos, aunque en diferentes momentos. Este punto de inflexión no solo pone a prueba su capacidad como héroes poniéndolos en una situación extrema, sino que se identifica con “el día de la ira” que llega a cada uno en un tiempo distinto. Así, en Blatt el paso de la dicha a la desdicha se ha producido antes del inicio de la obra, cuando en medio de su vida estable de carpintero estalló la persecución y el terror. El judío lo cuenta sucintamente al presentarse ante los monjes:

Antes de la guerra trabajaba en el taller de mi padre en la ciudad.
No ha sobrevivido ninguno de mi familia.
Ninguno. Solamente yo. Hui al bosque.
Decenas de judíos han huido al bosque.
Y ahora han organizado una cacería con perros.
Van a cogerlos a todos. A todos (I, p. 306).

El terrible vuelco en la existencia de Blatt aparece generalmente asociado al dolor colectivo del pueblo judío, intensificado en las imágenes del Holocausto que él mismo, el Coro e incluso el propio Born describen. Los monjes reconocen en su patria sufriente la tierra que Dios eligió “para el ardor de su ira” (I, p. 300), y el judío perseguido da testimonio de ello al relatar los sufrimientos de sus compatriotas. Solo una vez más, en su diálogo con el prior, Blatt evoca su historia personal para recordar su vida antes de la guerra:

Quiero descansar
y vivir como antes. Quiero que de nuevo
al anochecer del viernes mi pobre mujer
encienda las velas de la menorá
y tapándose con las manos sus ojos negros
alabe el Sabbat (II, p. 336).

Esta escena íntima de su pasado muestra la profunda desesperación del protagonista en un momento en que aparentemente su vida no corre peligro inmediato dentro del monasterio, pero la soledad y la pérdida son ya irreparables. Cuando pronuncia estas palabras, puede decirse que Blatt ha experimentado un nuevo cambio de fortuna al ser acogido entre los monjes, pero aun sintiéndose

¹⁰⁶⁶ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a22.

seguro en “un lugar / tan tranquilo y tan silencioso como este monasterio” (II, p. 330) la huella que marca cada *peripezia* del judío parece ser la conciencia angustiosa de la soledad: “Estoy solo. Completamente solo. / Cuán terrible sería tener que salir de aquí” (II, p. 330). Sin embargo, aunque no puede reconocerlo todavía, desde que se convierte en el hermano Emanuel su destino se entrelaza con el de los monjes hasta el clímax de la ocasión crítica final.

Por su parte, los monjes experimentan su propia *peripezia* cuando en la relativa tranquilidad del convento que se levanta sobre la colina, lejos del infierno de la ciudad, irrumpe el judío fugitivo. Pese a que el peligro ya acechaba con las visitas periódicas de Born, la amenaza real de violencia y muerte entran en el refectorio con Blatt. El drástico giro en la existencia apacible de los monjes se construye en la trama a través de elementos que intensifican la tensión: antes de la entrada del judío, el Coro anuncia la llegada inminente de Born:

CORO DERECHO

Hace varios días que no ha visitado el monasterio.

CORO IZQUIERDO

Vendrá.

CORO DERECHO

Seguro que vendrá (I, p. 302).

Pero quien entra entonces es el prior para iniciar la colación y bendecir los alimentos. Es en el momento en que uno de los monjes está leyendo un pasaje del *Martyrologium Romanum*¹⁰⁶⁷ cuando Blatt aparece en la puerta. La cobardía que en este instante muestran los monjes, el silencio culpable incluso del mismo prior, destacan la magnitud del peligro al que se enfrentan, pues el incidente viene a trastornar la delicada situación de equilibrio del monasterio, equidistante entre Born y los ciudadanos. Por eso es revelador que la acogida al judío Blatt no significa la aceptación heroica de un destino trágico, sino la completa asunción de un designio divino. Así lo manifiestan las palabras de los monjes antes de ofrecerle un hábito:

CORO IZQUIERDO

Dios, haz que no tropecemos
en este camino difícil.

PRIOR

¹⁰⁶⁷ KRYNSKA interpreta la inclusión de esta pasaje como una referencia a los mártires cristianos que dieron su vida por salvar a los judíos o incluso a los propios mártires judíos que murieron confesando su fe, según explica después Blatt: “Algunos se levantaban del suelo, gritando: / «¡Shemá Israel, Adonai Elohenu, Adonai Ejad!»” (Cf. KRYNSKA, H., *op. cit.*, p. 166)

Y que no demos al César lo
que es de Dios.

CORO DERECHO

Que Cristo nos perdone
este momento de debilidad.

CORO IZQUIERDO

Que Cristo nos perdone
este momento de miedo (I, p. 310).

Sus expresiones no son de impasible resignación, sino de arrepentimiento por no haber reconocido que en el tiempo de la ira del Señor, el monasterio debía cumplir “en los inescrutables designios de Dios / un sabio y profundo destino” (I, p. 300). Su aceptación implica compartir el destino del judío – “Dadle un hábito. Va a ser uno de nosotros” (I, p. 310) – y comprenderlo como parte del plan del Señor. Cuando otras *peripecias* los acechan, su respuesta se adelanta a cualquier incidente imprevisto: la amenaza de la señorita Chomin, el acoso de Born e incluso la propuesta tentadora del miembro de la Resistencia son rechazados por el prior – secundado por el Coro –, como obstáculos a la voluntad divina. De este modo se entiende que, a pesar de que la crítica situación final se debe a un encadenamiento de circunstancias fuera del alcance de los monjes, sus palabras y sus gestos a lo largo de la obra han preparado y anticipado el inesperado final.

Análogamente, aunque desde una perspectiva opuesta, el comandante Born experimenta el paso de la dicha a la desdicha como consecuencia de una decisión en parte consciente. Cuando su fe en su propio poder y fuerza se tambalea y confiesa su debilidad al prior, cuando la señorita Chomin lo acusa de proteger al judío y él la asesina, cuando ordena a sus soldados abandonar el monasterio tras exculpar a los monjes: todos estos momentos son la consecuencia absolutamente impredecible del que debería haber sido el mayor triunfo de Born sobre el judío, el prior y el Coro. Aunque el cambio se produce en lo más íntimo, puede decirse que la existencia del comandante nazi sufre un súbito cambio de fortuna en el sentido que le da Lesky, como una caída desde lo más alto del poder ilusorio hasta el abismo de la miseria humana¹⁰⁶⁸. El mismo Born lo reconoce en su confidencia al prior:

Qué terrible es el destino, que obligando al hombre
a vencer todas las batallas y obtener
solamente triunfos, le hace sentir la fuerza
y la dignidad solo en la hora de la victoria,

¹⁰⁶⁸ Cf. LESKY, A., *op. cit.*, p. 45.

[...]

pero no le deja ningún consuelo

en la hora de la tristeza, del luto y de la derrota (III, p. 356).

En sus palabras se puede adivinar que esta *peripecia* del destino no era extraña a su conciencia. En la compleja mente de Born parece haber tres motivaciones fundamentales: enterrar su pasado como seminarista en Roma¹⁰⁶⁹, hacer ostentación de un poder omnímodo¹⁰⁷⁰ y vencer en su implacable odio a Dios¹⁰⁷¹; pero choca contra la humildad y la fe de los monjes, y contra el silencio de Blatt. Por eso, no es un incidente fortuito o un encadenamiento fatal de las circunstancias lo que provoca la pérdida de todo lo que había constituido para él un referente ético. Los valores sobre los que había construido su nueva existencia no son destruidos por un golpe externo sino por el golpe de su propia indigencia que de pronto se aparece ante sus ojos: “Me quedé solo, / despojado de todos los consuelos. Un signo indefinido” (III, p. 356).

Las referencias a su pasado constituyen, por tanto, el contrapunto que muestra la miseria de su situación presente, cuando creyendo haber “enterrado para siempre / mi viejo pasado” (III, p. 355) a través del dominio y la conquista, se da cuenta de que sus dudas – el agua “turbia y revuelta” (I, p. 314) del Tíber –, vuelven para derribarlo. La *peripecia* de Born puede considerarse la más trágica por cuanto tiene de consciente, pero también por las consecuencias que tiene en su actuación y en su muerte. En efecto, el asesinato del comandante nazi constituye en cierto modo una acción intermedia entre la *peripecia* y el *lance patético* que culmina en el desarrollo exterior de la trama el recorrido interior de Born.

Lance patético

Aunque la muerte del antagonista tiene lugar fuera de escena y según esto no cabría considerarla bajo esta denominación, cumple sin duda una función esencial en el *pathos* de la obra. El asesinato de Born a manos de la Resistencia parece fruto de una fatal coincidencia, pero el momento aparece cuidadosamente preparado y escogido para completar la historia del nazi, y también la del prior. Así, siguiendo las

¹⁰⁶⁹ “Me parecía que había enterrado para siempre / mi viejo pasado” (III, p. 355).

¹⁰⁷⁰ “Soy tu ley. Tal es mi dominio / sobre una nación conquistada y una tierra sometida, / y sobre todo lo que nace en esta tierra / y ella sostiene. Sobre cada fruto” (III, p. 38).

¹⁰⁷¹ “PRIOR.– ¿Por qué lo has hecho? / BORN.– Por odio. / PRIOR.– ¿Hacia quién? / BORN.– Hacia ti. / PRIOR.– ¿Por qué me odias? / BORN.– Odio a tu Dios, al cual no he podido arrancarte / ni siquiera por el precio de la vida.” (III, p. 354).

acotaciones se descubre que, a pesar de las precauciones del monje, que *'Baja las persianas de ambas ventanas'* (II, p. 341) rechazando la posibilidad de delatar a su enemigo con la señal convenida – correr las cortinas del refectorio¹⁰⁷² –, el mismo Born realiza inconscientemente esta señal cuando, tras asesinar a Julia Chomin, *'con un movimiento brusco de la mano sube la persiana'* (III, p. 360) para llamar a los soldados *'y corre la cortina'* (III, p. 360).

Aunque el gesto puede pasar prácticamente desapercibido por la tensión del momento, y el prior apenas muestra ninguna reacción – *'Baja la mirada hacia el suelo'* (III, p. 360) y calla –, esta acción revela su carácter fatal cuando en la escena final de la obra *'Repentinamente se oye a lo lejos una detonación brusca. Se oye una ráfaga de disparos y explosiones de granadas'* (III, p. 365). El ruido de disparos interrumpe de forma casi extemporánea el diálogo entre el hermano Emanuel, perplejo y aún angustiado, y el prior, que le anuncia que “en ti / Dios repitió el misterio de sus espinas” (III, p. 365). La detonación sirve como interrupción dramática que permite a Blatt ensimismarse en la introspección, pero también como motor de la plegaria que a continuación eleva el prior, con la que desvela además la causa del estruendo:

Señor, aquel que está muriendo ahora
es un criminal.
Dentro de un instante empezará tu juicio
sobre un hombre carcomido.
La sangre de sus víctimas
clama a ti
desde el abismo.
Señor, estipularás el precio de la sangre
estipularás el precio del abismo,
contarás los pueblos que están sentados
en la orilla de Babilonia,
y los niños que están muriendo en las cámaras de gas,
y los laúdes colgados en el madero de las horcas.
Pero dignate, oh Señor,
del cómputo de los pecados borrar el mal
que sufrí de él.
Yo lo perdono (III, p. 366).

¹⁰⁷² “Le pedimos, padre, / que corra las cortinas del refectorio. / De esta forma nos indicará que Born / se ha despedido de usted y va a salir del monasterio” (II, p. 328).

El prior no se reconcilia simplemente con su antiguo rival, sino que evoca el sentido concreto y personal que para Born tendrá “el tiempo de la ira del Señor” y también “el tiempo de [Su] misericordia”. En las imágenes de este juicio en que la sangre de sus víctimas clama desde el abismo se dibuja de nuevo la figura brutal de Born como responsable del *pathos* de la obra. Sin embargo, en el perdón del prior se refleja también el misterio del sufrimiento convertido en amor, que en esta intercesión final por su enemigo adquiere la plenitud de su significado. Las palabras del prior en este momento sintetizan, por tanto, el sentido del *pathos* en el drama: como expresión de los inescrutables designios divinos “en el día de la ira, / en el día de la cosecha”, en el sufrimiento y en sus frutos.

Por este motivo, solo hay una muerte en escena, la de Julia Chomin a manos de Born, que aparece sin embargo como el menos violento de sus actos. El asesinato de su amante constituye un gesto frío, casi automático, dictado por las circunstancias, muy diferente en este aspecto de todas las “acciones destructoras o dolorosas”¹⁰⁷³ contra los judíos que se relatan de él. El verdadero *lance patético* en que culmina toda la crueldad atribuida a Born y que él mismo manifiesta en su lenguaje tiene lugar en el clímax de la obra, en el momento en que tortura a Blatt convirtiéndolo en figura del *eccehomo*. Pero incluso en este instante, el dolor físico que le inflige al clavarle la corona tejida de alambre es menor que la violencia verbal con que lo atormenta, a él y a los monjes:

¡Mirad, flagelado, con el manto escarlata,
con la corona de espinas! ¡Con la corona de rey!
¿A qué esperáis? ¡Gritad vuestros salmos!
¡De rodillas!

PRIOR Y CORO

(*Silenciosos*)

BORN

(*Saca la pistola*)

¡De rodillas, monjes!

(*Apunta con la pistola hacia el coro*)

¡De rodillas, frailes! (III, p. 351)

El enajenamiento del nazi, consciente de tenerlos a todos a su merced, crea una situación en que la tensión casi insoportable estalla de pronto en un canto de alabanza y súplica del Coro. De este modo, el aumento imparable de la atrocidad, desde los testimonios de Blatt hasta los actos de Born, es frenado y transformado

¹⁰⁷³ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452b11.

por la oración de los monjes. En definitiva, la escalada del *pathos* a lo largo del drama prepara e incluso provoca la *catarsis* interior de cada personaje en la forma dramática de la *agnición*, que en cada uno adquiere una concreción distinta.

Agnición

Entendida con el significado que le da Aristóteles en su *Poética*, la *agnición* como “cambio desde la ignorancia al conocimiento”¹⁰⁷⁴ tiene lugar en *El día de la ira* en dos planos distintos. Por un lado, como revelación de ciertos datos – particularmente, los que se refieren a la señorita Chomin como chantajista – aparece ligada al desarrollo de las acciones concretas de la trama. Por otro lado, en la forma de una epifanía final, aparece unida a la transformación de los personajes y constituye, por tanto, la *agnición* más perfecta, que es “la acompañada de peripecia [...] pues tal *agnición* y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia”¹⁰⁷⁵. En uno y otro caso, cada reconocimiento define a los protagonistas a partir de las decisiones y acciones a que los obliga.

En el primer sentido, las revelaciones tienen que ver fundamentalmente con la figura de Julia Chomin, personaje secundario cuya función dramática está centrada en la acción y no en su evolución interna. Su carácter voluble, casi histriónico, su obsesión por las perlas y por su pasado, la acercan a la personalidad de Born, aunque las motivaciones de la mujer son mucho más superficiales. Pero si bien su retrato lo dibujan sus propias palabras y gestos en el acto I, el rol que ejerce en la trama lo explicita en el acto II otro personaje, el miembro de la Resistencia, cuando revela al prior que la señorita Chomin es la amante de Born. Este descubrimiento acrecienta la tensión al exponer todo el alcance de su chantaje: “Si esa mujer presenta una denuncia a Born / usted y los demás monjes serán fusilados” (II, p. 327). Y lo que para el miembro de la Resistencia supone un argumento más para convencerlo de que coopere en el asesinato del nazi y de su amante, se convierte para el prior en una prueba de su fe:

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

No olvide que Born sin duda
ya ha sido informado por su amante
sobre el judío que se esconde en el monasterio.
A esa mujerzuela también la liquidaremos.

¹⁰⁷⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a30.

¹⁰⁷⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452b1-2.

La muerte de esta pareja los salvará a ustedes, padres...

PRIOR

(Lo interrumpe)

No me salvaré a mí mismo y a los padres
con la sangre de mis enemigos (II, p. 329).

La firme negativa del monje devuelve al plano divino el dilema moral que su interlocutor había reducido a la lógica humana: "El sacerdote de Cristo / no mata al hombre sino que lo salva [...] porque cree que en la hora que nadie conoce / puede suceder su conversión" (II, p. 329). También aquí sus palabras anticipan el tiempo del juicio del Señor y de Su misericordia, y además definen la entereza de quien escuchará y guiará tanto al judío al que ha acogido como al enemigo que lo hostiga con sus provocaciones. Precisamente en contraste con Born destaca esta reacción del prior, pues es el comandante nazi quien asesina a la señorita Chomin, acosado por su chantaje. En esta escena tiene lugar la segunda revelación respecto al rol de Julia Chomin, cuando ella misma desvela el papel que ha tenido en la trama:

¡Me has convencido, bribón, para que rastreara
al perro judío y aparentando compasión
le enseñara el camino a este monasterio,
porque querías, para tus propósitos de perturbado,
jugar con el prior como el gato con un ratón muerto!
¡Y luego me has obligado a chantajear al fraile!
¿Acaso he cumplido con todas tus peticiones
para que ahora me echés de aquí sin ningún premio?
¡Las perlas no están en el altar! ¡Las has robado, bribón!
¡Me lo vas a pagar! (III, pp. 359-360)

A diferencia del monje, Born se protege de las amenazas de la mujer con un disparo. Sin embargo, el momento en que esto sucede, en el acto III y tras el inicio de su metanoia, otorga una relevancia peculiar a esta acción, que en cierto modo representa la ruptura con su pasado. Tras la profunda conmoción que ha sufrido ante la figura del judío torturado, Born recupera el control de la situación y cambia la historia, casi como si el cadáver de la señorita Chomin sustituyera al de Blatt:

El judío no está en el monasterio. Ellos son inocentes.
Fue una denuncia falsa de esta chantajista
cuyo cadáver yace aquí.
Ponedlo sobre el carro
y llevadlo al cementerio, mejor al cementerio judío.
Da lo mismo dónde esté enterrado este despojo (III, p. 361).

Este nuevo vuelco en los acontecimientos define también el carácter de Born, habituado a la violencia, y a la vez señala su evolución, quizá su voluntad de romper los vínculos que lo atan al “hombre con uniforme negro” (III, p. 362). En el comportamiento del antagonista, por tanto, confluyen los dos sentidos que en la obra se pueden aplicar a la *agnición* unida a la *peripezia*: en el plano del argumento, el encadenamiento de las acciones suscita desde luego temor y compasión; en la dimensión íntima y trascendente, el reconocimiento de Cristo en la figura de Blatt manifiesta su efecto catártico en el cambio radical de la perspectiva y la actuación del nazi. La relación entre ambos planos no es jerárquica sino que se ordena más bien como una superposición, de modo que las revelaciones construyen la *catarsis* que se produce en la trama, mientras que la epifanía final de la humanidad y divinidad de Cristo provoca la *catarsis* interior de Born.

Este reconocimiento en la última escena afecta también a los monjes, que ven confirmada su fe; e incluso al propio Blatt, que a través del sufrimiento físico, del “buen dolor, que entró en mí, / como la paz” (III, p. 365), se identifica con Cristo y lo reconoce “tan parecido al hombre” (III, p. 366) en el crucifijo ante el que pronuncia las palabras de su conversión: “¡Oh, Adonai! / ¡Adonai!”. Todos los personajes, por tanto, experimentan su *catarsis* ligada a cierto tipo de *agnición*, preparada por Born con un efecto casi teatral. En este sentido, también a ellos se les puede aplicar la definición de que “el espectador lo experimenta, pero se construye en la obra”¹⁰⁷⁶, pues todos – incluido el propio artífice – se convierte en espectadores de la Pasión que se reproduce ante sus ojos.

3.3. *Mimesis III*

3.3.1. La doble *catarsis*

El drama histórico y personal que aparece en *El día de la ira* recreado a través del lenguaje poético y condensado en esta última escena casi metateatral revela su vinculación con el teatro poético, “based on the metaphor and the word”¹⁰⁷⁷. Con T.S. Eliot, por ejemplo, comparte el elevado lirismo y el encadenamiento de sugestivas metáforas que en *Murder in the Cathedral* también anticipan, preparan y culminan el

¹⁰⁷⁶ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁷⁷ “His artistic output is included in the trend of efforts aimed at creating the contemporary poetic theatre, an effort typical of such authors as T. S. Eliot, Eduardo Marquina, or Federico García Lorca” (ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 428).

clímax de la obra. Pero la mayor inspiración sigue siendo, sin duda, la autobiográfica, de modo que mediante la *belleza* e intensidad de las imágenes y a través del *espectáculo* dramático del dolor y su aceptación gozosa, el lector recibe el mundo de la obra y de su autor¹⁰⁷⁸.

Así se cumple especialmente en un escritor para quien la trágica situación de su patria y la propia conversión o culminación del Judaísmo en el Cristianismo¹⁰⁷⁹ son temas fundamentales, que aparecen unidos en esta obra como

reference to the Christian order of the world as the ultimate horizon of expectations and desires, modeling the fates of main figures and the course of events on Christ's passion and evangelical parables¹⁰⁸⁰

El eje común de esta doble inspiración – el sufrimiento de Polonia bajo la opresión y la conversión como camino hacia la plenitud – corresponde en *El día de la ira* a lo que podría llamarse una doble *catarsis*. En primer término, la *catarsis* intrínseca al texto se produce en el receptor suscitada por el temor y la compasión que despierta el sufrimiento de los personajes, pero ellos mismos la experimentan también, ligada a la *agnición*. En este sentido, la purgación espiritual de los protagonistas aparece impulsada – en el plano literario – por los mismos resortes que provocan el efecto propio de la tragedia en el espectador.

Así, el escenario único y cerrado, al que la violencia desatada en la ciudad llega primero como rumor, se convierte en un foco de tensión que estalla cuando el judío acosado irrumpe en el refectorio. El terror y la conmiseración que las noticias del exterior difundían se encarnan de pronto en la persona de Blatt y en los detalles de crueldad inhumana que como testigo describe. El sufrimiento de la patria polaca y del pueblo hebreo se concentra en las palabras de un solo individuo, al tiempo que la acción trágica se condensa en su diálogo con el prior. Pero la construcción de la trama ha ido urdiendo los hilos que se unen en el clímax del acto III, donde de nuevo estalla la acción, culmina el plan de Born y se ejecuta también la emboscada de la Resistencia. El encadenamiento fatal de los acontecimientos en el interior del monasterio, con el Holocausto como telón de fondo, provoca el efecto catártico inherente a la tragedia, tanto más intenso cuanto que es experimentado también por los propios personajes.

¹⁰⁷⁸ Cf. RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁷⁹ ZAJACZKOWSKI, R., *op. cit.*, p. 429.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 419.

Pero un segundo tipo de *catarsis* desliga *El día de la ira* del esquema trágico clásico: se trata de la que también en *La vida es sueño* hemos denominado “*catarsis* por elevación”: en efecto, en la obra de Brandstaetter, especialmente el Coro pero también Blatt e incluso Born son movidos hacia la virtud por la imitación del prior. También en este caso, el mensaje moral de la obra¹⁰⁸¹ es encarnado primero por los personajes, que en las palabras y en los gestos del prior aprenden ‘la fidelidad, la necesidad de sacrificio, el amor por los enemigos’¹⁰⁸². Y precisamente porque el mismo prior muestra en ciertos momentos su debilidad humana – calla ante la súplica desesperada de Blatt recién llegado al monasterio, se enfurece ante la insolencia de la señorita Chomin, quiere apartarse violentamente de Born tras la escena de la tortura cuando el nazi lo retiene –, el protagonista se acerca al “personaje intermedio”¹⁰⁸³ en quien todos pueden reflejarse.

Aunque aparece silencioso y circunspecto al inicio, su personalidad se perfila y enriquece en los diálogos con cada uno de sus interlocutores, ante quienes adapta el tono y el modo de su discurso. Resulta significativo comparar las primeras impresiones que los otros personajes revelan del prior, con la influencia que ejercerá después sobre ellos. Así, el Coro empieza presentándolo casi desdeñado por sus fieles debido a su relación con Born:

El prior está sentado en el confesionario como cada mañana
y espera a la gente
que desea confesar sus pecados a Dios.
Pero espera en vano, porque ninguno de sus fieles
se arrodilla ante él (I, p. 302),

pero terminará arrodillándose alrededor de él como padre y guía. Por su parte, Born recuerda su juventud como compañeros en el Collegium Germanicum acusándolo de sofistería:

PRIOR
No soy tu enemigo. Soy enemigo del mal...
BORN
...que está dentro de mí. Eso querías decir.
[...]
tienes la habilidad de un genio,
que te permite transformar incluso el odio

¹⁰⁸¹ “In his dramas, the writer accentuates the universal moral message” (*Ibid.*).

¹⁰⁸² *Ibid.*

¹⁰⁸³ ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a7.

en un forma preciosa del amor.

[...]

(Sonriendo)

¡Gran maestro de la hipocresía! Ya en Roma demostrabas un talento excepcional en esta materia! (I, p. 313),

aunque acabará confesándole su impotencia y acogiendo sus palabras. En cuanto a Blatt, la primera reacción del prior ante su llegada es la misma que la de todos los presentes: de temor y silencio cobarde. Sin embargo, él pronuncia la frase que marcará en cierto modo el destino del judío dentro del monasterio: “Dadle un hábito. Va a ser uno de nosotros” (I, p. 310), y este anuncio casi profético se confirmará cuando al final de la obra se dirija a él como “hermano Emanuel”. Su compasión por el judío lo mueve a proponerle la fe en Cristo en respuesta al sinsentido del dolor: en un tono conmovido, paternal, con emoción contenida que se desborda en afecto, el prior intenta hacerle descubrir que Cristo está “En ti, hijo mío, en todos los que sufren” (II, p. 335). Pero el monje sabe reconocer también que su herida es más profunda, que su rechazo a Jesucristo nace del rechazo a los cristianos que “en vez de Belén llevan en sí el infierno [...] / y no saben / matar en su corazón el mal y el odio” (II, p. 334). Y también a este “vacío que [en mí] el mundo ha cavado, / el mundo cristiano” (II, p. 334), responde el prior con palabras duras e incisivas:

Escúchame, hijo, cuando el hombre cae
se odia a sí mismo en los demás.
En los hornos de Daniel, en las parrillas llameantes,
los hombres de Hitler queman y convierten en cenizas
su propio ser (II, p. 337).

Pero su respuesta no satisface a Blatt cuando le pregunta si “cuando esta basura venga a confesarse / Y exprese su arrepentimiento, ¿usted lo perdonará?” (II, p. 337) y el sacerdote reconoce:

En el umbral del arrepentimiento empieza Cristo.
Perdonaré todo (II, p. 337).

El tiempo de la ira del Señor y el tiempo de Su misericordia son el motivo constante en las palabras del prior, que no obstante, solo el Coro acoge y asimila inmediatamente. La *catarsis* por elevación de Born y Blatt manifiesta la influencia latente de sus conversaciones con el prior, aunque exige un recorrido interior que, a través de una revelación exterior, trasciende los diálogos. Pero en todos los

personajes resuena este eco que atraviesa *El día de la ira* y se condensa en las palabras y gestos del prior: el juicio y la misericordia, el dolor y el amor, la paradoja de la cruz.

3.3.2. “El tiempo de Tu ira / el tiempo de Tu misericordia”: desarrollo temático

Estos versos con que el prior cierra la obra contienen la única referencia a la ‘misericordia’ del Señor a lo largo de todo el texto. La palabra es usada en otras ocasiones para aludir a la compasión humana, aunque en términos más bien negativos: en boca del judío cuando recuerda la mezquindad de sus semejantes, “o, en el mejor de los casos, la misericordia / comprada con los últimos céntimos” (I, p. 309); y con una connotación aún más sombría en la amenaza del comandante nazi cuando ordena a los monjes que le entreguen a Blatt: “¡Os quitaré de la cabeza / la misericordia hacia los excrementos!” (II, p. 339). Solo al final de la obra, en cambio, aparece la misericordia divina, asociada al “tiempo de la ira del Señor”, cuando el prior concluye la plegaria de los monjes y termina la obra con una oración inspirada que eleva y da sentido a los acontecimientos dramáticos:

Has venido y vienes a cada instante
en el círculo de ángeles que te sirven,
puesto que cada instante
es la eternidad
y es el tiempo de Tu ira
y es el tiempo de Tu misericordia (III, p. 367).

Esta doble expresión – “el tiempo de Tu ira / el tiempo de Tu misericordia” – remite a la del final del primer acto, “en el día de la ira, / en el día de la cosecha” (I, p. 322), puesta también en boca del prior y repetida por el Coro. En estas locuciones, que aparecen como núcleos semánticos en cada apertura y cierre de acto, se condensan las metáforas que a lo largo de la trama recrean el ambiente a la vez que sugieren su significado. La repetición de estos sintagmas, además, imprime un ritmo a la progresión temática, a la profundización en la cita bíblica del título que se encarna en el drama de los personajes.

Desde la primera duda de los monjes, que identifican la época de sufrimiento de la patria con “el tiempo de la ira del Señor” (I, p. 2), que no comprenden aunque lo aceptan, la ira divina se manifiesta en la vida humana en los terribles acontecimientos que sacuden la ciudad. Pero el destino aún incierto que aguarda al monasterio en “el día de la ira del Señor” se anuncia ya al final de este acto I al

completar el verso, cuando el prior confirma al Coro en la fe al añadir a la certeza del “tiempo de la ira”, “el tiempo de la cosecha”. Invita así a los monjes a ahondar en el misterio de “la gozosa cosecha de los frutos de la cruz” (I, p. 321), de modo que no solo anuncia la inminencia la prueba sino que hace converger el momento del juicio y el momento de la cosecha en el tiempo de la cruz, a través de sus frutos.

Nuevas metáforas enriquecen entonces las imágenes del sufrimiento que predominaban en el acto inicial. La espera gozosa de la cruz, en que el dolor se transforma en amor, se expresa en los frutos que a lo largo del acto II van madurando. Desde las fervientes expresiones del Coro en la apertura:

Bendito sea Jesucristo,
que sufrió como el fruto de la vid
exprimido en el lagar,
desde el cual la sangre inmaculada ha fluido
hacia nuestros labios modestos (II, p. 324),

las palabras y gestos de los monjes apuntan hacia la misericordia que da sentido a la cruz y al martirio para el que se preparan. Así, la firmeza del prior ante el miembro de la Resistencia al negarse a colaborar en la emboscada contra Born no es mera obstinación en sus principios, ni siquiera justicia, sino manifestación de la misericordia divina en el juicio último del hombre. Más adelante, todo el diálogo con Blatt gira en torno a este misterio de la misericordia del Señor por su pueblo, que se manifiesta en el Dios-hombre crucificado junto a los judíos que mueren en los crematorios. Y el tiempo de la cosecha empieza ya al final del acto, cuando unánimemente el Coro, interrogado por el prior tras el ultimátum de Born – “¿Qué escogéis, / la cruz o el Campo del Alfarero?” (II, p. 341) –, entona una exaltación del sacrificio de Cristo que se dispone a imitar:

te doy las gracias, Señor,
porque me has colocado
en la tierra cubierta de huesos,
en la tierra de la niebla y del otoño,
en la tierra de los sepulcros,
y me has ordenado esperar
a las ovejas destinadas al sacrificio,
y me has mandado compadecerme
del sufrimiento del hombre,
y has abierto y has encendido
mi corazón (II, p. 343).

Pero la crueldad exacerbada del comandante nazi en el acto III podría ocultar la providencia amorosa tras la brutalidad humana que se desborda. Por eso, dos intervenciones del prior son aquí fundamentales para comprender la hondura de la misericordia divina: en primer lugar, ante la provocación de Born – “¿Anhelas el martirio?” (III, p. 346) – responde inmediatamente: “No soy digno de la gracia del martirio. Si / lo anhelara, pecaría de soberbia” (III, p. 346), y cuando la tentación se convierte en amenaza – “¡No serás tú quien pagará la pena por esconder el judío! / ¿Sabes quién la pagará? / [...] ¡El coro la pagará! / ¡Este coro silencioso de estúpidos Simones de Cirene! / ¡Ante tus ojos ordenaré fusilarlos!” (III, p. 347) –, confiesa con una vehemencia inusitada su absoluta incapacidad para el martirio al que ha exhortado a sus monjes:

Sin duda no hay en mí humildad verdadera
ni verdadero amor,
ni verdadera bondad.

[...]

Por esto el Señor no me fortaleció con
la mirada de sus ojos
y flota sobre mí
como sobre el agua contaminada.

¿Qué puede decir el agua contaminada?
¿Qué puede decir el agua enmohecida?
¿Qué puede decir el agua enturbiada? (III, p. 348).

Estas palabras inspiradas, pronunciadas en un tono extraño a su estilo habitual, no hablan de sí mismo sino del don gratuito del martirio, fruto de la misericordia de Dios. La segunda referencia que asimila el tiempo de la ira con el de la misericordia aparece al final de la obra, cuando la ráfaga de disparos que se escucha en el exterior mueve al prior a evocar el juicio de Born tras su muerte: “la sangre de sus víctimas” (III, p. 365), “los niños que están muriendo en las cámaras de gas” (III, p. 365) claman desde el abismo y condenan al “hombre carcomido” (III, p. 365). Pero arrodillado en dirección a la cruz el monje termina clamando:

Pero dígnate, oh Señor,
del cómputo de los pecados borrar el mal
que sufrí de él.
Yo lo perdono (III, p. 366).

En estas palabras anticipa el sentido de sus versos finales, pues la ira que merecería el comandante nazi por sus actos inhumanos es borrada por la misericordia que se derrama en el perdón. De nuevo, el prior no habla solo de sí mismo sino de la gratuidad de la compasión divina. No se trata tampoco simplemente de un final feliz, sino de la comprensión íntima del sufrimiento del pueblo de Israel, del Holocausto, de la opresión bajo cualquier ocupación, desde la perspectiva de la providencia de Dios, Señor de la historia¹⁰⁸⁴. Por eso todos los personajes que aparecen en la última escena pronuncian sus palabras con la mirada fija en el crucifijo, en que se resume la oración del Coro: “Tuyo es el poder sobre el árbol de la vida / y el árbol de la muerte” (III, p. 366). Las contradicciones humanas, que oponen vida y muerte, sufrimiento y gozo, ira y misericordia, son asimiladas en la paradoja de la cruz, donde el tiempo del dolor cobra sentido porque “cada instante / es la eternidad” (III, p. 367).

3.3.3. La refiguración en la psiquiatría contemporánea

El día de la ira propone una solución trascendente que eleva el sentido del dolor a una “esfera superior”¹⁰⁸⁵, pero remite en primer término a una situación concreta. La inspiración histórica del texto de Brandstaetter hace especialmente verdadero el postulado de Ricoeur según el cual la “actividad mimética no encuentra el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino también en el espectador o en el lector”¹⁰⁸⁶; y cabría añadir, de forma particular cuando el receptor posee ciertos conocimientos por los que puede establecer una analogía directa de lo literario con vivencias reales. En este caso, el efecto catártico que suscita la obra es tanto más universal por cuanto los actos y reacciones de los personajes son profundamente verosímiles, e incluso documentables. El sustrato real en que se inspira el drama permite, esto es, referirse a los comportamientos de víctimas y verdugos durante la persecución nazi, tal como fueron estudiados, entre otros, por el psiquiatra polaco Antoni Kępiński. Prisionero él mismo en un campo de concentración, se consagró al estudio y al tratamiento terapéutico de lo que se denominó “KZ-Syndrome” (*síndrome del campo de concentración*):

Ten years of studies and observations provided some evidence and encouraged an attempt to describe characteristics of people who survived concentration camps. The first researchers who assessed the former prisoners' state of health immediately after the war, had noticed such characteristics which allowed them to identify these common features as

¹⁰⁸⁴ Cf. KRYNSKA, H., *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁸⁵ LESKY, A., *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁸⁶ RICOEUR, P., *op. cit.*, p. 104.

“progressive asthenia” (*asthénie progressive*), “post concentration camp asthenia” or “concentration camp syndrome” (*KZ- syndrome*)¹⁰⁸⁷.

Sin embargo, la dificultad para reducir la variedad de patologías, “this undefined specificity”¹⁰⁸⁸, a un denominador común que definiera el síndrome “post campo de concentración” lo llevó de nuevo al inicio, a la propia estancia en el campo¹⁰⁸⁹ para describir lo que allí ocurrió. Por eso, más allá de los datos estadísticos y las observaciones científicas, en los artículos que recogen su investigación¹⁰⁹⁰, Kępiński reflexiona acerca del misterio de la condición humana que los prisioneros de los campos de concentración conocieron en su extrema desnudez, “the bottom of human humiliation, and human goodness and gentleness”¹⁰⁹¹. Resuena aquí la experiencia del judío Blatt en *El día de la ira*, como si a través de su obra dramática, el escritor judío polaco ofreciera un eco literario a las preguntas que el psiquiatra judío polaco plantea:

How could such crimes happen at all? How could people be so cruel towards innocent victims, and how was it possible for some victims to survive those cruelties?¹⁰⁹²

Las aproximaciones de uno y otro convergen en la afirmación de Kępiński: “Each attempt to answer them touches the deepest and the most important problems of human life”¹⁰⁹³. Como si respondieran a esta cuestión, los protagonistas del drama encarnan a través del lenguaje poético las motivaciones y conductas que identifica el psiquiatra: en el caso de la víctima, la insensibilidad defensiva que Kępiński denomina *autismo del campo de concentración*¹⁰⁹⁴, junto al eventual descubrimiento del “ángel”, esto es, el encuentro con otro ser humano que le permitía conservar ciertos retazos de humanidad; y por parte del verdugo, la sumisión a una idea, la ciega subordinación a la ideología del exterminio que dio lugar a los campos de concentración.

¹⁰⁸⁷ KĘPIŃSKI, A. “KZ-syndrome”. *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, trad. BOMBA, J., 2008; 4, p. 78.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰⁸⁹ *Cf. Ibid.*

¹⁰⁹⁰ Sus estudios fueron publicados originalmente en la revista médica *Przegląd Lekarski – Oświęcim* entre 1962 y 1972. Jacek BOMBA, que ha estudiado y traducido la obra de Kępiński, explica que “Since 1962 each January, on the anniversary of The Auschwitz Concentration Camp liberation Professor Józef Bogusz, (the Holocaust survivor himself) edited a special issue subtitled *Oświęcim*. Kępiński had been on the editorial board of the *Oświęcim* Issue and contributed to each, until his death” (BOMBA, J. “Heritage of Antoni Kępiński”, *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, 2007; 1–2, p. 69).

¹⁰⁹¹ KĘPIŃSKI, A., “KZ-syndrome”, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁹² KĘPIŃSKI, A., “The Auschwitz reflections”, *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, trad. BOMBA, J., 2007, 3, p. 79.

¹⁰⁹³ *Ibid.*

¹⁰⁹⁴ KĘPIŃSKI, A., “KZ-syndrome”, *op. cit.*, pp. 79; 82.

Evidentemente, la comparación entre el drama de Brandstaetter y los ensayos de Kępiński presupone una analogía entre los campos de exterminio y la vida en el gueto bajo la ocupación nazi, puesto que el propio Brandstaetter no sufrió la experiencia del campo de concentración, pero sí del antisemitismo que su obra refleja. En todo caso, teniendo en cuenta que “his reflection stays valid in regard to the whole Nazi system”¹⁰⁹⁵, parece lícito establecer tal analogía. Y resulta desde luego significativo que los comportamientos que el psiquiatra polaco describe respecto a los prisioneros y respecto a “those who were active in the great industry of extermination”¹⁰⁹⁶ se adecuen perfectamente a las actuaciones del judío Blatt y del comandante nazi Born.

El autismo del campo de concentración

Aunque el desenlace de la obra impide conocer cuál sería la evolución de Blatt tras su traumática vivencia y tras su experiencia catártica, esta misma limitación permite establecer una analogía más clara con el análisis de *KZ-syndrome*, pues Kępiński busca las consecuencias de la estancia en el campo de concentración en su origen:

It seems that neither hard criteria of KZ-syndrome, nor characteristics of survivors can be established without going to the beginning, that means to the actual stay in the concentration camp. But, these are problems overwhelming human imagination, and maybe even the human ability to empathise¹⁰⁹⁷.

En efecto, en el drama de Brandstaetter el punto de partida es también la terrible estancia en el gueto, que Blatt describe en todo su horror, esforzándose desesperadamente por hacer comprender a los monjes el infierno que solo de oídas conocen: “¿Han estado en la ciudad? / ¿Se han enterado de lo ocurrido allí?” (I, p. 307). Sin embargo, tal como apunta Kępiński, la empatía es difícil con aquellos que no han experimentado personalmente el extremo de crueldad a que puede llegar la naturaleza humana¹⁰⁹⁸. Así, la cobardía de los monjes parece refrenar su compasión ante el escalofriante testimonio del judío:

¹⁰⁹⁵ BOMBA, J., *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁹⁶ KĘPIŃSKI, A., “Anus Mundi”, *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, trad. BOMBA, J., 2007, 4, p. 86.

¹⁰⁹⁷ KĘPIŃSKI, A., “KZ-syndrome”, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁹⁸ “Those who have relatives and friends among former concentration camp prisoners must have sometimes experienced an unpleasant feeling that they cannot understand each other; that former prisoners feel better among other survivors than with family members or close friends from the time before the camp” (*Ibid.*, p. 83).

Sacaban a los judíos de sus sótanos y escondites,
los fusilaban allí mismo y trasladaban los cadáveres en carretas
a la periferia de la ciudad, donde les enterraban
como carroña, en chozas de arcilla.
Lo peor es cuando arrancan la historia de la ciudad.
Los demás fueron llevados como rebaños de carneros hasta el cementerio judío,
y allí los mataron sobre los antiguos sepulcros.
Como en las piedras de sacrificios.
Pero no todos morían enseguida.
Algunos se levantaban del suelo, gritando:
«¡Shemá Israel, Adonai Elohenu, Adonai Ejad!» (I, p. 307)

Este relato sobrecogedor acerca de la matanza en el gueto remite al fenómeno que el psiquiatra polaco señala respecto a la entrada del prisionero en el campo de concentración, que suponía “a shock beyond the normal stresses of human life”¹⁰⁹⁹ y podía provocar incluso la muerte¹¹⁰⁰. Por eso, continúa Kępiński, el prisionero debía adaptarse a la vida en el campo, y esta adaptación suponía que

The prisoner had to anaesthetise himself/herself for everything that was going on around him/her, to withdraw and become indifferent, however without achieving a state of «muslim»- total apathy. This defensive anaesthesia has been connected here with the term «concentration camp autism»¹¹⁰¹.

Sin duda, el que aquí se denomina *autismo del campo de concentración* no puede darse exactamente en la obra dramática, puesto que Blatt ha huido del gueto y no revela cuánto tiempo ha permanecido en él. Una nueva analogía permite, sin embargo, establecer cierta relación con las características del fenómeno descrito por el psiquiatra, pues el comportamiento del judío al llegar al monasterio presenta rasgos parecidos. En particular, la indiferencia entre irónica y amarga que Blatt manifiesta ante el silencio de los monjes, que parecen negarle la ayuda:

Entiendo que la gente tiene miedo.
¿Quién no lo tendría?
Ustedes tienen miedo y yo tengo miedo.
Unos tienen miedo y lo tienen los demás.
Su espanto es
como el mío.

¹⁰⁹⁹ KĘPIŃSKI, A., “KZ-syndrome”, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁰⁰ Cf. *Ibid.*

¹¹⁰¹ *Ibid.*

Nuestras piernas tiemblan del mismo modo
y los corazones saltan en las gargantas.
Entonces ¿para qué hablar del hombre y de Dios?
El hombre es cruel y a Dios le es indiferente
nuestro sufrimiento.
Se ha sentado en una cafetería, ha encendido un cigarrillo
y, leyendo el periódico, finge
que no lo ve.
Me voy entonces (I, p. 309).

Sus palabras no denotan comprensión o indulgencia hacia el miedo de los otros sino hostilidad hacia la naturaleza humana, desconfianza ante el hombre, en cuyos ojos “veía mi propia tumba” (I, p. 309). Ni siquiera la acogida de los monjes logra curar esta cicatriz: la continua evocación de las crueldades que ha presenciado – y que recuerda con vívidas descripciones ante el Coro y ante el prior – lo confirma en su concepción negativa de *todo* ser humano, pues los gestos de inhumanidad se repiten entre los judíos tanto como entre los cristianos. En esta división, precisamente, aparece el matiz que dota de mayor complejidad al “distrust toward others”¹¹⁰² que señala Kępiński como consecuencia de la estancia en el campo de concentración. Para Blatt, su experiencia en el gueto no le enseña a desconfiar solo del hombre sino también del Dios que lo inspira:

Está mal cuando no hay Dios,
pero peor todavía cuando lo hay,
porque entonces no entendemos ya nada
y nada tiene sentido (II, p. 332).

Su indiferencia defensiva se transforma en rebelión contra Dios, o más bien como intenta hacerle ver el prior, contra el hombre que niega su filiación divina¹¹⁰³. Esta lucha, a su vez, revela otra de las características que definen el *autismo del campo de concentración*: el encierro en uno mismo frente al mundo hostil, puesto que cuando

the surrounding world becomes unbearable, the human being withdraws, cuts off exchange with his environment, lives within his own world, which step by step or immediately reaches a value of reality¹¹⁰⁴.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁰³ “Escucha, hijo, esos de los que hablas / son paganos. Su dios es un engendro / que lleva el veneno en sus entrañas / como un escorpión amarillo. Dios para ellos es un mito, / una estatua fría o el siervo de sus deseos” (II, p. 24).

¹¹⁰⁴ KĘPIŃSKI, A., “KZ-syndrome”, *op. cit.*, p. 82.

Este combate interior parece haberse convertido en la única realidad estable para Blatt, en medio de su huida errante. Incluso cuando se cuestiona por qué seguir huyendo – “No sé para qué quiero salvar mi vida / y para qué me dejo ayudar. / Y para qué expongo este monasterio a un peligro” (II, p. 331) –, esta lucha sostiene su afán de supervivencia. Siguiendo a Kępiński, para sobrevivir los prisioneros debían encontrar su soporte y fuerza en algún punto de apoyo que les permitiera fortificarse en el más recóndito rincón de su alma¹¹⁰⁵:

They had to withdraw in order to find in oneself the strong point of support and belief in survival. Religious believes, conviction that evil has to come to an end, that justice will be done to their prosecutors, thoughts about family and the loved one's helped to survive¹¹⁰⁶.

Significativamente, el recuerdo de su mujer difunta y las oraciones que aún reza aparecen también en el discurso de Blatt, aunque más bien como frágiles pilares, según confiesa: “Cuando antes de dormir [mi memoria] pronuncia la oración por los muertos, / sus sombras se agolpan / en torno a mi torpe balbuceo” (II, p. 332). De modo que sus creencias religiosas, aparentemente reducidas a una oración ritual, y aun transformadas en mera dialéctica inmanente, constituyen el verdadero punto de apoyo en lo más íntimo de su alma:

Usted me preguntará, padre, ¿a quién rezo,
si he dejado de creer en la bondad de mi Dios?
Buena pregunta. ¿Pero acaso no se puede
rezar a nuestro propio pensamiento tullido,
que torpemente finge ser Dios,
el buen Dios? (II, p. 332)

Cuando este diálogo interior se convierte en diálogo con el prior, se pone de manifiesto la tercera característica que matiza el *autismo del campo de concentración*, esta vez de forma positiva: “Of course, it was not the total autism. Relations with friends and colleagues, this light in the hell of the camp, had an essential role in survival”¹¹⁰⁷. Aunque de manera paulatina, no cabe duda de que el encuentro con los monjes transforma a Blatt y supone para él lo que Kępiński señala como factor fundamental para la supervivencia: el encuentro con su «ángel», esto

¹¹⁰⁵ KĘPIŃSKI cita aquí las palabras del profesor Stanisław Pigoń acerca de su propia estancia en el campo de concentración de Sachsenhausen: “We had to hide in the most distant corner of our soul and remain there as the stone in the soil” (KĘPIŃSKI, A., “KZ-syndrome”, *op. cit.*, p. 82).

¹¹⁰⁶ *Ibid.*

¹¹⁰⁷ *Ibid.*

es, “a person or a group of people who still approached him/her in a human way, allowing for saving remnants of the former world”¹¹⁰⁸. En la acogida del Coro y en sus conversaciones con el prior, Blatt experimenta verdaderamente la humanidad que le devuelve su confianza en el ser humano, pero también la fe que transforma su propia relación con Dios.

El cielo en el infierno

La conversión del judío tiene lugar, cabe recordarlo, en medio de la persecución que alcanza también al monasterio. La llegada al refectorio no significa encontrar la seguridad y el refugio que esperaba, pues el acoso de Born es aquí aún más intenso. Sin embargo, en medio del infierno que él mismo lleva hasta el monasterio encuentra la salvación, física y moral, que redime su vida. También en este aspecto es posible establecer una analogía con lo que los prisioneros podían experimentar en los campos de concentración: el extremo de la maldad inhumana y la humillación y el extremo de la bondad humana y el heroísmo; el cielo y el infierno, según el testimonio que cita Kępiński:

Every prisoner could say what Maria Zarembińska said:

“I saw such terrible things, such horrifying human misery, such disappearance of everything human, and such simple pure heart reflexes, that I can openly say, I saw everything a human being can see and live through *in a hell and in heaven*.”¹¹⁰⁹

Esta misma expresión aparece de nuevo en las palabras del psiquiatra cuando explica que el hallazgo del “ángel” en medio del infierno del campo de concentración suponía para el prisionero un shock equivalente a la entrada en el campo: “this was a positive shock, *the heaven in the hell of the camp*”¹¹¹⁰. Así ocurre también en *El día de la ira*, cuando en medio de su infierno interior, hostigado por la persecución del comandante nazi pero también por sus propios fantasmas, Blatt cree encontrar en el monasterio un oasis:

Y pensar
que en ese mundo que se tambalea puede haber un lugar
tan tranquilo y tan silencioso como este monasterio (II, p. 330).

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 77. La cursiva es nuestra.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 79. La cursiva es nuestra.

No se trata, sin embargo, de un asilo seguro, tal como intenta advertirle el prior – “Estamos igual que todo el mundo, arrastrados por la tormenta, / que no sabemos hacia dónde nos llevará” (II, p. 330) –, sino más bien de una certeza tranquilizadora: la certeza de que aún existe bondad en el mundo. El alivio que le produce este descubrimiento lo expresa Blatt con una sencillez casi infantil:

He venido para darle las gracias, padre prior.

Este es un buen monasterio. Y hay buenas personas.

Hacía mucho tiempo que no veía tan buenas personas (II, p. 330).

Se trata de un encuentro que es, en palabras de Kępiński, verdaderamente salvador: “This meeting often saved their life, turned them back from being only a number to human existence”¹¹¹¹. Esta pérdida de identidad que en el campo de concentración convertía al prisionero en un número se expresa en Blatt en la apariencia judía que lo angustia – “De veras, ¿tengo aspecto de judío?” (I, p. 308) – porque atrae sobre sí las miradas de odio y de miedo. Por eso, el descubrimiento de la humanidad se revela en los “ojos pensativos” (II, p. 330) de los monjes, cuya mirada y acogida le devuelven su individualidad y su dignidad.

La obra dramática permite profundizar en este hallazgo que el psiquiatra apunta: “a cordial word from other prisoner often was life saving”¹¹¹². Blatt recibe algo más que una palabra amable, y el desarrollo del drama permite contemplar de qué modo el diálogo y el gesto de los monjes corroboran la hipótesis según la cual “Maybe the role and essence of psychotherapy appeared nowhere so evidently as it did in the concentration camp”¹¹¹³. De forma análoga, al ser recibido en el seno de la comunidad, el judío experimenta la progresiva curación de las cicatrices “que el mundo ha cavado, / el mundo cristiano” (II, p. 334). Siguiendo esta analogía cabe destacar entonces el rol del prior en relación con Blatt comparándolo con lo que afirma Kępiński de los psiquiatras en relación con los antiguos prisioneros:

Rapport with these people appeared to be easier for psychiatrists, than with those who never “touched” the bottom of human existence. The psychiatrist is in a search for answers to the question on the real nature of the human being, beyond a mask or mimics, gestures and words. The psychiatrist feels a good rapport with the patient if their talking together becomes honest and free from masking¹¹¹⁴.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹¹¹² *Ibid.*

¹¹¹³ *Ibid.*

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

Esta especial empatía se da particularmente con el prior, pues en su condición de sacerdote conoce bien la naturaleza humana y es capaz, por tanto, de adecuar su discurso a cada interlocutor. Así, responde a la acusación de Blatt contra sus verdugos, cristianos que “en vez de Belén llevan en sí el infierno” (II, p. 334), hablando con extrema dureza de los hombres de Hitler:

Que sigan vivos
no es más que una apariencia. Viven solamente las bestias
del Apocalipsis que fingen ser hombres.
No midas estas bestias con una medida
divina y humana. No son más que una basura (II, p. 337).

Pero el conocimiento del abismo a que puede llegar la condición humana despierta en el prior sobre todo la compasión, pues según afirma ante el miembro de la Resistencia: “Es mi obligación buscar al hombre / incluso en los demonios” (II, p. 329). Y así lo mantiene incluso en el caso tan extremo y dolorosamente personal como el del terrible asesino nazi, a pesar de las justas objeciones que le oponen: “¿Usted, prior, quiere encontrar un hombre en Born?” (II, p. 329). Por eso, la empatía del prior con Blatt no es mera afinidad sino una verdadera comprensión de lo más íntimo de sus temores y angustias, una penetración que de forma análoga le permite también comprender y perdonar a Born al final de la obra. Así, más allá del conocimiento de la naturaleza humana, es la misericordia por el hombre lo que convierte al prior en confidente de los dos protagonistas antagónicos.

Aún más, puede afirmarse que sus palabras y su ejemplo estimulan el heroísmo en Blatt, impulsan en cierto sentido su entrega para librar a los monjes. Mostrándole el misterio de la cruz “que transformará los frutos del dolor / en el fruto del amor” (II, p. 333), el prior revela al judío el sentido de su sufrimiento, y esta esperanza sobrenatural permite representar en la obra literaria una situación análoga a la que Kępiński advierte en el campo de concentración:

One could suppose that in conditions of maximal slavery, humiliation and persecutions of other human beings heroism is not possible. To get heroism out of oneself, the minimal free space and strength is necessary. But, even in such conditions heroism was possible. In the hell of the concentration camp, the greatness of man appeared¹¹¹⁵.

Pero si la grandeza del hombre, el heroísmo de los protagonistas, adquiere en *El día de la ira* el significado del martirio es porque la persecución de Born tiene una

¹¹¹⁵ KĘPIŃSKI. “Anus Mundi”, *op. cit.*, p. 87.

connotación especialmente religiosa, y se dirige tanto contra el judío como, especialmente, contra el prior. Desde esta perspectiva cabe examinar el modo en que Brandstaetter plasma las motivaciones del antagonista y las analogías que pueden establecerse con la ideología nazi tal como la analiza Kępiński.

La ideología del exterminio

El psiquiatra polaco utiliza la elocuente expresión «*anus mundi*»¹¹¹⁶ para designar el campo de concentración aludiendo al doble sentido que tenía para el nazismo: como una manifestación que evoca “an expression of repulsion and horror the camp aroused in every observer, and at the same time legitimated its existence with necessity to purify the world”¹¹¹⁷. Esta ideología de la purificación de la raza alemana mediante los campos de exterminio parece dictar también las palabras de Born cuando advierte a los monjes que mantienen oculto a Blatt de que “La peste ha invadido el monasterio” (II, p. 339). Sin embargo, a pesar de las imágenes terribles con que parece referirse a los judíos como “los desechos del mundo, / en los que proliferan las bacterias mortales” (II, p. 339), Born ataca con mayor virulencia a quienes los acogen: en efecto, un análisis atento permite descubrir que “la muerte negra, a la cual / habéis dado refugio en el monasterio” (II, p. 339) es precisamente la compasión, esto es, “una peste, que infesta / los corazones de algunas personas” (II, p. 339).

Así pues, la ideología del exterminio en el personaje literario, tal como se refleja en la obra, parece estar más bien al servicio de una obsesión mucho más personal. Incluso cuando avisa al prior de que si en el monasterio se refugia un judío

yo no tendría ninguna
posibilidad de salvarte a ti y al monasterio.
Debería seguir cuidadosamente las instrucciones
que recibo de mi Dirección (I, p. 316),

la alusión a la Dirección es más bien una amenaza para intimidar al monje, pues él mismo dirige en todo momento las operaciones ejerciendo un control absoluto y unipersonal, y no permite desde luego identificar a Born con la definición que da Kępiński de quien, poseído por la ideología nazi,

¹¹¹⁶ "Heinz Thilo, a physician in the Auschwitz SS unit, in conversation with Kremer, described the camp as «*anus mundi*»". (KĘPIŃSKI. "Anus Mundi", *op. cit.*, p. 85).

¹¹¹⁷ *Ibid.*

changes into a blind tool in the service of an idea; blind – as she/he is capable to see only the tasks; above all is unable to see the other human beings, seeing instead comrades of common confession or an obstacle in goal achievement, a subject which must be eliminated, destroyed¹¹¹⁸.

Este automatismo no se adecua exactamente al comandante nazi creado por Brandstaetter, puesto que su crueldad contra los judíos no se explica por el ciego cumplimiento del deber sino por una visión más retorcida; una motivación que es además consciente, pues la confiesa al prior:

Cada vez que estoy al borde de la fosa común
y remato a los judíos con las balas de mi pistola,
cada uno de ellos tiene el aspecto de un clérigo de Roma,
y oigo ese roce de su sotana roja
entre los mitos crucificados (I, p. 315).

El odio a los judíos es, por tanto, una especie de reflejo especular del odio a sí mismo, tal como certeramente intuye el prior en otro diálogo con Blatt: “cuando el hombre cae / se odia a sí mismo en los demás” (II, p. 337). En este aspecto la construcción del personaje de Born sí responde exactamente a las observaciones de Kępiński acerca de la facilidad con que un ser humano fragmentado, desintegrado, se deja poseer por una ideología:

The bigger the inner disorganization, feeling of being weak, unsure and fearful, the stronger is the longing for something integrating again, something that will bring self-confidence (as a matter of fact not self-confidence, but confidence in the idea which replaces the self). Self-repulsion is being compensated by self-image as a hero – follower of the idea¹¹¹⁹.

El propio Born confiesa al principio de la obra sus inquietudes como joven seminarista, reflejadas en el agua turbia y revuelta del río “que siempre me daba la impresión / de que iba al centro de la nada” (I, p. 313). Pero pronto convierte su fragmentación interior en fuerza, sus dudas de fe en triunfo sobre “¡Ese Dios circunciso!” (I, p. 314); así lo proclama con contundente expresión: “¡He dudado de su existencia para creer en Alemania!” (I, p. 314). Al abandonar su fe para entregarse a la ideología nazi, Born coincide en parte con lo que afirma Kępiński, pues “allowing an idea to possess him or her, and in consequence losing itself, gains

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹¹¹⁹ *Ibid.*

an order, congruence, clarity and confidence”¹¹²⁰. Sin embargo, la pérdida de identidad en aras de la grandeza de la idea no se produce en el personaje del nazi exactamente como indica el psiquiatra polaco, pues la motivación de Born no parece ser el anhelo de pertenencia que señala Kępiński: “Group belonging and feeling of group bonds and enhances the attractive powers of such a false model”¹¹²¹. En su confesión final Born reconoce un motor consciente y personal:

Vine a ti como vencedor.
Conquisté tu nación, a ti te convertí
en mi esclavo, a quien quiera puedo
encerrar en una cárcel,
enviar a un campo o fusilar.
Soy tu ley (III, pp. 355).

Estas palabras sugieren que su aceptación de la ideología nazi, como ocurrió en la población alemana en el periodo de entreguerras, “can be explained only if one takes into account a specific atmosphere”¹¹²²: en el caso de Born, parece justificarse en el deseo de un poder que sustituya el vacío de la fe, en el ansia de un dominio absoluto especialmente sobre el prior, en quien encarna su odio a Dios. El propio prior refiere la evolución de su antiguo compañero en una narración que resulta extraordinariamente significativa en este sentido:

Una vez vino borracho. Tenía los ojos
inyectados en sangre. Gritaba que iba a derribar el monasterio,
a fusilar a todos los monjes,
a quemar todas las cruces y las figuras de los santos,
y que llevaría la figura de Cristo al cementerio judío
donde la enterraría en una fosa común.
Después se sentó en un banco y se quedó callado durante un buen rato,
mirando fijamente el crucifijo colgado en la pared.
Al día siguiente inició la persecución contra los judíos” (II, p. 326).

Al término de la obra, tras culminar esta persecución contra los judíos torturando a Blatt ante los monjes, el mismo Born completa esta explicación, en un diálogo breve pero intensamente dramático:

PRIOR

¿Por qué lo has hecho?

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ *Ibid.*

¹¹²² *Ibid.*

BORN
 Por odio.
 PRIOR
 ¿Hacia quién?
 BORN
 Hacia ti.
 PRIOR
 ¿Por qué me odias?
 BORN
 Odio a tu Dios, al cual no he podido arrancarte
 ni siquiera por el precio de la vida, por el miserable despojo de la vida (III, p. 354).

El comandante nazi confirma así que la razón de su extrema crueldad, más allá del cumplimiento de las premisas de su partido, es el odio al Dios cristiano que lo lleva a masacrar a los judíos. Cabe entonces preguntarse si al admitirlo Born logra de todos modos acallar su conciencia, suprimir el sentimiento de culpabilidad tal como, según Kępiński, ocurrió entre los nazis que fueron juzgados tras el Holocausto: “Those few, who were put under judiciary procedures, usually had no feelings of guilt, but rather a strong grief of being punished for their blind obedience”¹¹²³. Esta ausencia de culpa resulta también un importante factor en la transformación del personaje dramático, pues él mismo admite su esfuerzo consciente por deformar su conciencia hasta silenciar todo sentimiento de culpa. Así, cuando el prior pretende aferrarse a ella para animarlo a la esperanza de la conversión, responde tajante:

¿Acaso lo que hago
 es contrario a mi conciencia?
 [...]
 ¿Acaso piensas tú que la conciencia
 no puede ser domesticada y no se le pueden enseñar estas palabras
 que necesitamos para vivir,
 cuando despertamos por la mañana del sueño
 como si fuera de un baño sangriento? (III, p. 357)

El tono atormentado de sus palabras desmiente, sin embargo, la orgullosa seguridad que pretende demostrar. En su introspección dialogada, Born se aleja también de la actitud que el psiquiatra señala en los responsables del exterminio: “Liberation from the guilty feelings, which is often much harder than any punishment a society can

¹¹²³ *Ibid.*

execute, they owe to ideology”¹¹²⁴. Precisamente en el momento más agudo del combate interior, no obtiene ningún alivio de la ideología a la que se ha entregado,

que obligando al hombre
a vencer todas las batallas y obtener
solamente triunfos, le hace sentir la fuerza
y la dignidad solo en la hora de la victoria,
de los postes fronterizos derribados,
de la capitulación del enemigo y de las condiciones impuestas,
pero no le deja ningún consuelo
en la hora de la tristeza, del luto y de la derrota (III, p. 356).

Puede considerarse, por tanto, que en Born se revelan el germen, el impulso y especialmente la flaqueza de la ideología nazi o de cualquier totalitarismo. Y a lo largo de la obra, en todos sus personajes parece construir Brandstaetter el drama humano que representa lo que según Kępiński mostraron los campos de concentración: “«*Anus mundi*» showed the world the human being in all his nature diapason: besides terrible bestiality – heroism, sacrifice and love”¹¹²⁵. No obstante, *El día de la ira* no se limita a presentar la dualidad de la condición humana sino que la trasciende en el plan providencial del Señor. El día de la ira es también el día de la misericordia: el día del juicio de Born por su bestialidad e inhumanidad es también el momento de la imprecación del prior por su perdón; el heroísmo, el sacrificio y el amor son el fruto de la oración de los monjes, y ponen de manifiesto en la conversión final del judío Blatt que en la cruz el dolor es transformado en amor.

¹¹²⁴ *Ibid.*

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 87.

Conclusiones

Al término del recorrido que desde *mimesis* I hasta *mimesis* III ha abarcado el análisis de las tres obras, es necesario justificar nuestra propuesta: la necesidad de una nueva metodología, fundamentada aunque no limitada a la recopilación bibliográfica. Más allá de reunir algunas de las principales interpretaciones sobre *La vida es sueño* y *Macbeth*, y además de presentar el drama inédito de *El día de la ira*, se trata de cumplir con lo prometido en la introducción: buscar la unidad de sentido de la obra a través de una propuesta metodológica. La fragmentación dentro del panorama de la crítica literaria, señalada entre otros por Tadié, justifica esta necesidad de unidad frente a la restricción de ciertas teorías literarias que focalizan el análisis en un único ámbito: bien lo formal como ocurre con las corrientes que hemos denominado inmanentistas, bien lo pragmático como ocurre con las teorías centradas en la recepción de la obra. Ante estas interpretaciones, que pueden resultar reduccionistas, nuestra propuesta metodológica pretende englobar el conjunto, esto es, enlazar el contexto del autor con el contexto del receptor incidiendo en la capacidad mimética y en el potencial catártico de la obra.

Esta lectura busca, por tanto, restablecer la importancia del concepto aristotélico de *mimesis* como instrumento esencial de la crítica literaria y desarrollar su potencialidad enriqueciéndola con las nociones de *belleza* y *espectáculo*, reinterpretadas también a partir de la *Poética*. Esta dimensión del análisis literario – que correspondería en cierto modo a la interpretación formalista – se completa y adquiere sentido al orientarse a su fin o efecto propio: la *catarsis* suscitada en el receptor – que de esta forma abarcaría también las teorías pragmatistas. Se trata de restaurar la unidad entre todos los componentes de la experiencia literaria centrandolo análisis en torno a su eje fundamental: el propósito catártico, que es además el que determina la inteligibilidad y la universalidad de la obra. De este modo, el tipo de análisis que presentamos puede ser aplicable a otras obras, sean clásicas o recientes, tengan o no un aparato crítico consolidado. Se trata, por tanto, de una metodología de análisis literario que se postula no sólo en el ámbito de la crítica literaria sino también como modelo docente (esta posibilidad, sin embargo, únicamente se evoca aquí pero necesitaría desarrollo posterior).

En cualquier caso, el estudio de los tres textos que aquí presentamos evidencia que la aplicación de la metodología es necesariamente diversa en cada obra, aunque se buscan las convergencias que permitan formular un procedimiento de análisis

común. Este procedimiento compartido entre las tres obras se basa en los dos principios referidos: la *mimesis* según el desarrollo que plantea Ricoeur y la *catarsis* como finalidad de la obra. De forma particular, el planteamiento común de la 'triple *mimesis*' de Ricoeur pone de manifiesto las distintas aportaciones a la interpretación de cada obra. Dicho de otro modo, este tipo de análisis destaca ciertas aportaciones críticas que, sin pretender la novedad o la originalidad, buscan iluminar ciertos aspectos en los ámbitos de *mimesis* I, *mimesis* II y *mimesis* III. En cada uno de estos ámbitos resalta de forma especial una obra concreta, aun cuando su sentido definitivo exige el recorrido completo que da unidad a la interpretación.

Así, por ejemplo, en el ámbito de *mimesis* I se examinan tres factores que 'prefiguran' la obra: el contexto histórico, las fuentes de la obra y las ideas predominantes en la mentalidad de la época, pero cada uno de estos tres aspectos tiene un peso diferente en cada texto. En *El día de la ira* es especialmente relevante el contexto histórico, en cuanto se trata de un drama ambientado en el momento de la persecución nazi y escrita por un autor judío polaco durante la ocupación comunista. En *Macbeth*, las fuentes de la obra son particularmente significativas, pues Shakespeare se inspira en una crónica histórica para presentar el retrato de un rey tirano, precisamente en la época convulsa de los primeros años de reinado de Jacobo I. Pero la principal aportación en el ámbito de *mimesis* I se encuentra en *La vida es sueño* en relación con las ideas predominantes en la mentalidad de la época: el contexto ideológico influye de modo peculiar en este drama filosófico, centrado en la cuestión del libre albedrío y la predestinación, una polémica candente en la época de debates teológicos marcados por la Reforma y la Contrarreforma.

La reelaboración de estas ideas y fuentes en la configuración de la trama tiene también diferente incidencia en el análisis de *mimesis* II en cada obra. En *El día de la ira* se recrea literariamente la tragedia histórica colectiva e individual del pueblo judío, pero también el cumplimiento de la promesa salvífica en medio del dolor; mientras que en *Macbeth* se dramatizan los vicios de la ambición, la presunción y la soberbia, que abocan al protagonista a la tiranía y a su propia destrucción. De nuevo destaca aquí la reelaboración literaria de *La vida es sueño*, que parece convertir en motivo argumental las grandes cuestiones teológicas en torno a la predestinación y la cooperación de la libertad humana a la moción de la gracia: según esto, el conflicto dramático puede leerse desde la perspectiva del debate entre siervo arbitrio y libre albedrío.

Pero esta transición de las ideas prefiguradas en *mimesis* I a su plasmación verbal en *mimesis* II no sería completa sin examinar la función propia de *mimesis* II: la configuración de la trama a través de la *belleza* del lenguaje poético. El análisis de los recursos lingüísticos que construyen el carácter de los personajes y sus motivaciones resulta de nuevo diferente en cada obra. Además de ser distintiva de cada autor y de su época, la forma literaria constituye también la más evidente condición de su universalidad. Así, el lenguaje barroco de *La vida es sueño* alcanza las cotas más altas de artificio poético en la vehemencia con que Segismundo expresa su anhelo de libertad en el monólogo de la jornada I, en el tono metafísico del soliloquio final de la jornada II, y en la dramática lucha interior que manifiestan los apartes de la jornada III. Esta evolución del protagonista – expresada en el drama barroco mediante las brillantes metáforas y la extraordinaria capacidad retórica de Calderón –, en *El día de la ira* se plasma en los cuatro personajes principales. En la obra de Brandstaetter cada uno de los protagonistas expresa su conversión personal utilizando un lenguaje particular: las imágenes bíblicas en boca del Coro, del prior y del judío Blatt y las metáforas oníricas del comandante nazi Born encarnan en cada caso sus dudas de fe y su transformación interior.

Pero en este ámbito de *mimesis* II destaca de forma especial el potente lenguaje dramático de *Macbeth*, y en concreto, una construcción que se revela como eje de su estructura: la antítesis. El análisis formal del texto permite descubrir que los temas fundamentales de la obra – la atmósfera sangrienta y oscura, la evolución de los protagonistas hasta la enajenación, la ironía trágica – se configuran en la trama mediante el uso de antítesis. Así, el contraste entre luz y oscuridad crea el ambiente opresivo propio de la tragedia, la oposición entre racionalidad e irracionalidad marca la progresiva degradación de Macbeth y de Lady Macbeth, y la contradicción entre escenas y palabras con doble sentido da lugar a la ironía trágica que recorre la obra. En definitiva, la inversión contra la naturaleza en que se obstinan los protagonistas expresa a través de las antítesis su rápida caída a partir del mismo instante en que alcanzan la cima del poder.

En este sentido, *Macbeth* destaca también en la dimensión más catártica de *mimesis* II, la que analiza el *espectáculo* como integración en la trama de los acontecimientos que suscitan temor y compasión. Aunque en las tres obras las acciones que provocan la *catarsis* aparecen encadenadas y determinadas por la *peripecia*, la *agnición* y el *lance patético*, se puede decir que tienen mayor fuerza en la tragedia de Shakespeare puesto que desembocan en la muerte terrible y ejemplar de los protagonistas. En efecto, el *lance patético* aparece en las muertes en escena que se

producen en las tres obras, pero es especialmente sangriento en los siniestros asesinatos de Macbeth. La *agnición* destaca en forma de revelación o descubrimiento que en las tres obras marca la transformación de los personajes, pero es especialmente funesta en el desengaño final que sufre el personaje shakespeariano respecto a las profecías que sutilmente lo encadenan. Finalmente, la *peripecia* que padecen los protagonistas resulta en cada obra el motor fundamental del efecto catártico, pero solo en Macbeth conserva el sentido clásico del paso de la dicha a la desdicha, incorporando además a este 'personaje intermedio' y semejante a nosotros la responsabilidad moral de sus actos.

Esta dimensión moral de la tragedia remite al ámbito de *mimesis* III, donde se analiza específicamente el tipo de *catarsis* que cada obra suscita en el público. De nuevo, solo *Macbeth* mantiene el significado original de rechazo del vicio que en la *Poética* deriva de la purificación o *catarsis* de las pasiones: la terrible autodestrucción a que se someten Macbeth y Lady Macbeth resulta sin duda un ejemplo aterrador de los vicios a evitar. En cambio, *La vida es sueño* propone más bien una '*catarsis* por elevación' que invita a la imitación de las virtudes que, por un camino arduo y heroico, alcanza el príncipe Segismundo. Pero la obra en que el concepto de *catarsis* se desarrolla con mayor profundidad es precisamente el drama más moderno, *El día de la ira*. Por un lado, los sentimientos de temor y compasión se agudizan en la obra de Brandstaetter debido al trasfondo histórico, dolorosamente contemporáneo, de la persecución nazi. Por otro lado, la purificación de las pasiones es aún más intensa puesto que no solo el espectador la padece de forma vicaria, sino que cada uno de los personajes experimenta a lo largo de la trama su propia *catarsis*.

También en este aspecto destaca la modernidad de *El día de la ira*, en tanto que refleja el dolor lacerante del hombre contemporáneo – el que ha vivido las verdaderas tragedias de la historia del siglo XX – y a la vez le da un sentido trascendente. Por eso, su condición de universal se la da esta *mimesis* de lo esencial del hombre, inserto en su tiempo histórico concreto y a la vez en el tiempo de la ira y de la misericordia del Señor. Esta esfera superior a la que se eleva el conflicto dramático solo se identifica explícitamente con la Providencia divina en la obra de Brandstaetter. Sin embargo, *La vida es sueño* y *Macbeth* también deben su universalidad a la capacidad de trascender su propio contexto y su primer público para apelar al hombre en todas las épocas. Por eso, el último término del análisis literario debe ser la capacidad de 'refiguración' de cada obra en el pensamiento contemporáneo: la antropología, la psicología o la psiquiatría actuales pueden

ofrecer herramientas que permitan definir o profundizar en los caracteres y motivaciones de los personajes para mostrar su atemporalidad.

Así, en primer lugar, la relectura de *La vida es sueño* desde los postulados de Freud y las interpretaciones inspiradas en Girard permite iluminar el verdadero sentido de la libertad conquistada mediante la virtud con que Segismundo desmiente todo tipo de determinismo, tanto en su actitud como en la relación con su padre. En segundo lugar, los comportamientos de los protagonistas de *Macbeth* parecen anticipar con sorprendente semejanza las conductas que tres siglos más tarde Caruso describirá como propias del sistema neurótico de culpabilidad; de este modo, demuestran con rigurosa exactitud las consecuencias fisiológicas y psicológicas del vicio. En tercer lugar, la analogía que puede establecerse entre la experiencia traumática y regeneradora de los personajes en *El día de la ira* y lo que Kępiński denomina 'síndrome del campo de concentración' manifiesta de forma aún más evidente el significado de la obra: el 'día de la ira', reflejado en la tensión asfixiante que recorre la trama, se convierte en el 'día de la misericordia' cuando cada personaje supera la brutalidad que lo rodea al dejarse transfigurar por la cruz.

En suma, puede decirse que se encuentra aquí, en el ámbito de *mimesis* III, la aportación más novedosa de nuestra propuesta metodológica: el análisis crítico puede restablecer la unidad de sentido de la obra cuando enlaza la *mimesis* del autor y su época con la *mimesis* del receptor y su mundo, plasmando este vínculo a través de una interpretación 'refigurada'. Esta interpretación 'refigurada' de la obra, por supuesto, debe mantener la fidelidad al significado original al mismo tiempo que destaca su universalidad. De este modo, retomando la metáfora inicial de Tadié, el análisis literario neoaristotélico que postulamos busca ser el faro de Alejandría que ilumina las obras para desvelar aquellos aspectos más luminosos para nuestro mundo. Los conceptos de *mimesis*, *belleza*, *espectáculo* y *catarsis* tomados de la *Poética* y articulados mediante la 'triple *mimesis*' de Ricoeur conforman una metodología que, adaptándose a cada obra literaria, busca revelar su potencial mimético, catártico y, en definitiva, educativo.

Bibliografía

Fuentes literarias y estudios críticos

ALCALÁ-ZAMORA, J., "Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*". *Cuadernos de Investigación Histórica*, 2, (1978), pp. 39-113

ALEMÁN, M., *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, Madrid: Cátedra, 1987

ANTONUCCI, F., «Introducción» a CALDERÓN, *La vida es sueño*. Barcelona: Crítica, 2008

- "Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón". *Mélanges de la Casa de Velázquez*. 42-1 (2012), pp. 145-162

ARA, J. A., "Estructuras iterativas en *La vida es sueño*". *Crítica* (1989), 45, pp. 95-112

BANDERA, C., *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid: Gredos, 1975

BERGAMÍN, J., *Mangas y capirotos (España en su laberinto teatral del siglo XVII)*, Madrid: Ediciones del Centro, 1974

BLISSETT, W., "The Secret'st Man of Blood. A Study of Dramatic Irony in *Macbeth*". *Shakespeare Quarterly*, 10 (Summer, 1959), 3, pp. 397-408

BLOOM, H., *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002

BOOTH, S., "Macbeth, Aristotle, Definition, and Tragedy". «*King Lear*», «*Macbeth*», *Indefinition, and Tragedy*. New Haven and London: Yale University Press, 1983, pp. 81-118

BRADBROOK, M. C., "The sources of *Macbeth*". *Shakespeare Survey*, 4 (1951), pp. 35-48

BRADLEY, A.C., *Shakespearean Tragedy*. Penguin: London, 1991

BRANCAFORTE, B., *Guzmán de Alfarache: ¿conversión o proceso de degradación?* Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980

BRANDSTAETTER, R., *Dzień Gniewu*. Warszawa: Pax, 1962

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, edición de ANTONUCCI, F., Barcelona: Crítica, 2008

- *La vida es sueño*, edición de RIQUER, M., Barcelona: Juventud, 2004⁵
- *La vida es sueño*, edición de RODRÍGUEZ CUADROS, E., Madrid: Espasa, 2013⁴
- *Autos sacramentales*. Barcelona: Iberia, 1964.

CANTOR, P., “‘A Soldier and Afeard’: *Macbeth* and the Gospelling of Scotland”. *Interpretation*, 4 (Spring 1997), 3, pp. 287-318

CARBALLO, R., “«Fair is foul, and foul is fair»: *Macbeth* as Morality Play and Discreet Exemplum”, en SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, ed. PEARCE, J., San Francisco: Ignatius Press, 2010, pp. 147-160

CASALDUERO, J., “Sentido y forma de «La vida es sueño»”. *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, 1972³, pp. 163-183

CAVILLAC, M., “Les trois conversions de Guzmán de Alfarache (regard sur la critique récente)”. *Bulletin hispanique*, 95 (1993), 1, pp. 149-201

CILVETI, A. L., *El significado de «La vida es sueño»*. Valencia: Albatros, 1971

CHARLTON, H. B., “Macebth”. *Shakespearian Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1948, pp. 141-189

EGIDO, A., “¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, infelice!’ Apuntes sobre *La vida es sueño*”. *Bulletin of Spanish Studies*, XC (2013), 4-5, pp. 535-549

ELIOT, T. S., *Asesinato en la catedral*, Madrid: Encuentro, 2009³

GENDREAU MASSALOUX, M., "Rosaura en *La vida es sueño*: significado de una dualidad". *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1983, II, pp. 1039-48

GONZÁLEZ, A. (coord.), *400 años de Calderón. Coloquio*. México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras Universidad Autónoma de México, 2001

HADFIELD, A., “The Power and Rights of the Crown”. *Shakespeare and Renaissance Politics*. London: Arden Shakespeare, 2004, pp. 78-110

HAMMERSCHMIDT-HUMMEL, H., “*The Tragedy of Macbeth: A History Play with a Message for Shakespeare’s Contemporaries?*”, en SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, ed. PEARCE, J., San Francisco: Ignatius Press, 2010, pp. 161-180

HUNTER, G.K., “*Macbeth in the Twentieth Century*”. *Shakespeare Survey*, 19 (1967), pp. 1-11

IGLESIAS FEIJOO, L., “En el texto de Calderón: *La vida es sueño*”, en ARELLANO, I. (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional “IV Centenario del nacimiento de Calderón”*, II. Kassel: Reichenberger, 2002, pp. 517-532

KAHN, C., “The Milking Babe and the Bloody Man in *Coriolanus* and *Macbeth*”. *Man’s Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley: University of California Press, 1981, pp. 151-192

KNIGHTS, L. C., “How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism”. *Explorations*, New York: New York University Press, 1964, pp. 15-54

KRYNSKA, H., “Czas gniewu, czas miłosierdzia. Księgi Starego Testamentu w „Dniu gniewu” Romana Brandstaettera (The Day of Wrath, the Day of Mercy. Books of the

Old Testament in Roman Brandstaetter's *Dzień gniewu* [*The Day of Wrath*]). *Roczniki Humanistyczne*, 59 (2011), 1, pp. 149-175

LAUER, A. R., "Los monólogos de Segismundo en «La vida es sueño» de Calderón", en ARELLANO, I. (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional "IV Centenario del nacimiento de Calderón"*, II. Kassel: Reichenberger, 2002, pp. 539-548

MARAVALL, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, Col. "Hora H", 1972

MENÉNDEZ PELAYO, M., "Calderón y su teatro". *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander: E.N., 1941

MICÓ, J. M., «Introducción» a ALEMÁN, M., *Guzmán de Alfarache*, I, Madrid: Cátedra, 1987

MILWARD, P., "The Lady and No Lady". *Jacobean Shakespeare*. Naples, Florida: Sapientia Press of Ave Maria University, 2007, pp. 41-55

MORÓN, C., "Calderón y Shakespeare: la vida como sueño", en ARELLANO, I. (ed.). *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional "IV Centenario del nacimiento de Calderón"*, II. Kassel: Reichenberger, 2002, pp. 569-582

MUIR, K., "Macbeth". *The Sources of Shakespeare's Plays*. London: Routledge, 2005², pp. 208-217

OLMEDO, F. G., *Las fuentes de «La vida es sueño»*, Madrid: Editorial Voluntad, 1928

PARKER, A. A., "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en DURÁN, M. y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976, I, pp. 329-357

- "El conflicto padre-hijo". *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayo sobre las comedias*. Madrid: Cátedra, 1991

PEARCE, J., «Introduction» to SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. San Francisco: Ignatius Press, 2010

PROKOP-JANIEC, E., *Polish-Jewish Literature in the Interwar Years*. Syracuse: Syracuse University Press, 2003

RIQUER, M., «Introducción» a CALDERÓN, *La vida es sueño*. Barcelona: Juventud, 2004⁵

RODRÍGUEZ CUADROS, E., «Introducción» a CALDERÓN, *La vida es sueño*. Madrid: Espasa, 2013⁴

RUANO DE LA HAZA, J. M., *La primera versión de «La vida es sueño», de Calderón*. Liverpool: Liverpool University Press, 1992

RUIZ RAMÓN, F. "Mitos del poder: *La vida es sueño*". *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Diputación de Almería, 1992, pp. 61-77

RULL, E., "Tiempo y sentido en la composición de *La vida es sueño*", *Homenaje al profesor Francisco Ynduráin, Príncipe de Viana*, Anejo 18, 2000, pp. 343-354

SABIK, K., "La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII". *Atti del XVII Convegno "Sogno e scrittura nelle culture iberiche"*, 1, 1998, p. 109-122

SCHMITT, C., "*Hamlet* y Jacobo I de Inglaterra: política y literatura". *Revista de Estudios Políticos* (1956), 85, pp. 59-92

SCHWARTZ, L., "De la imaginación onírica y *La vida es sueño*". ALBALADEJO, T. (coord.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, 2001, pp. 203-224.

SHAKESPEARE, W., *Macbeth*, edición bilingüe a cargo de CONEJERO, M.A., Madrid: Cátedra, 2010¹²

– *Macbeth*, ed. PEARCE, J., San Francisco: Ignatius Press, 2010

SHOWERMAN, E., "Shakespeare's Greater Greek: *Macbeth* and Aeschylus' *Oresteia*". *Brief Chronicles*, III (2011), pp. 37-70

SLOMAN, A. E., "The Structure of Calderon's «La vida es sueño»". *The Modern Language Review*, 48 (1953), 3, p. 293-300

SPURGEON, C., "Leading Motives in th Imagery of Shakespeare's Tragedies". *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge: Cambridge University Press

THOMPSON, J. A. K., *Shakespeare and the Classics*. New York: Barnes & Noble, 1952

TRAVERSI, D., "La tragedia de Macbeth". *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* (1959), 28, pp. 4-20

VALBUENA BRIONES, A., "Un preludeo y tres interpretaciones de «La vida es sueño»". *Atlántida*, II (1964), 12, pp. 616-624

VALBUENA PRAT, A., *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona: Juventud, 1941

- "El orden barroco en «La vida es sueño»", en DURÁN, M. y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976, I, pp. 249-276

VAN DOREN, M., «Macbeth». *Shakespeare (Modern Essays in Criticism)*, London: Oxford University Press, 1978

WARDROPPER, B. W., "Apenas llega cuando llega a penas". *Modern Philology*, 57 (1960), 4, pp. 240-244

WHITBY, W. A., "Rosaura's role in the structure of «La vida es sueño»". *Hispanic Review*, XXVIII (1960), pp. 16-27

WILSON, E. M., "«La vida es sueño»", en DURÁN, M. y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976, I, pp. 300-328

ZAJACZKOWSKI, R., "Christ's witness: among meanings and contexts of Roman Brandstaetter's writings". *The Polish Review*, LII (2007), 4, pp. 407-432

Teoría de la literatura

ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe a cargo de GARCÍA YEBRA, V., Madrid: Gredos, 2014⁵

BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989

BARTHES, R., "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 65-71

BLOOM, H., *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford: Oxford University Press, 1982

BOBES, M.C., *Historia de la Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1995

BORGES, J.L., "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw". *Otras inquisiciones. O.C.*, II, Buenos Aires: Emecé, 1974

COVARRUBIAS, A., "Retórica y poética; ¿autonomía o dependencia respecto de la ética? Diálogo con Paul Ricoeur". *Rétor*, 1 (2011), 2, pp. 158-185

EICHENBAUM, B., "La théorie du méthode formel", en TODOROV, T. (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris: Seuil, 1965

FARRÉ, L., "Los valores estéticos en la filosofía aristotélica". *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Cuyo, 1950, III, pp. 1445-1451

GIRARD, R., "Freud y el complejo de Edipo". *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983, pp. 176-198

– *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona: Gedisa, 2006

GOLDEN, L., "Mimesis and Katharsis". *Classical Philology*, 64 (1969), 3, pp. 145-153

- “Katharsis”. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta: Scholars Press, 1992, pp. 5-39

INGARDEN, R. *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983

ISER, W., *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974

JAKOBSON, R., “Nouvelle poésie russe”. *Questions de poétique*, Paris: Seuil, 1973

JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978

- “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. *La historia de la literatura como provocación*, trad. GODO, J. y GIL, J. L., Barcelona: Península, 2000, pp. 137-193

KAZMIERCZAK, M. “El motivo de la metanoia dentro del axioanálisis literario”. *Espíritu*, LV (2006), 133, pp. 115-125

- “Los conceptos de mimesis y catarsis en el análisis literario. El ejemplo de «Macbeth»”, en KAZMIERCZAK, M. y SIGNES, M. T., *Educando a través de la palabra hoy: aportaciones sobre teoría y didáctica de la lengua y la literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 135-148

LAÍN ENTRALGO, P., *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*. Madrid: Revista de Occidente, 1958, pp. 243-333

LESKY, A., *La tragedia griega*. Barcelona: Acantilado, 2001

LÓPEZ BADANO, C. M. T., “Autonomía y postautonomía literaria: un debate teórico en español con acentos latinoamericanos”, en MAESTRO, J. G. (ed.), *Necrosis de la posmodernidad. Sobre el estado actual de la interpretación de la Filosofía y la literatura en España*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016, pp. 87-99

MAESTRO, J. G., *Introducción a la Teoría de la Literatura*, Vigo: Universidad de Vigo, 1997

- “Ficción y Teoría de la Literatura: tres falsas teorías sobre la ficción literaria”, en MAESTRO, J. G. (ed.), *Necrosis de la posmodernidad. Sobre el estado actual de la interpretación de la Filosofía y la literatura en España*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016, pp. 101-113

MASÓ, J., “Comunidad literaria y deconstrucción. Entre el fin del relato y la archi-escritura: Blanchot, Kofman, Derrida”. *Acta poética* (2009), 30-2, pp. 121-134.

MCINERNEY, R., “La importancia de la Poética para entender la Ética aristotélica”. *Anuario filosófico*, 20 (1987), 2, pp. 85-94

MUKAŘOVSKY, J., “El arte como hecho semiológico”. *Escritos de estética y semiótica del arte*, ed. LLOVET, J., Barcelona: Gustavo Gili, 1977

POZUELO YVANCOS, J. M., “La teoría literaria en el siglo XX”, en VILLANUEVA, D. (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 69-97

RICOEUR, P., *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, I, trad. NEIRA, A. México: Siglo XXI, 1995

- “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura* (2000), 25, pp. 189-207

RIQUER, M. y VALVERDE, J. M., *Historia de la literatura universal*, I. Madrid: Gredos, 2010

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., “Literatura y crisis de las Humanidades”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, XI (2006), pp.199-212

SÁNCHEZ PALENCIA, A., “«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles”. *Anales del seminario de historia de la filosofía* (1996), 13, pp. 127-148

SCHMIDT, S. J., “La comunicación literaria”, en MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco libros, 1987

SKLOVSKI, V., “L'art comme procédé”. *Sur la théorie de la prose*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1973

SPANG, K., "Mimesis, ficción y verosimilitud". *Anuario filosófico*, 17 (1984), 2, pp. 153-159

SUÑOL, V., *Aprendizaje y placer mimético en la Poética de Aristóteles*, La Plata: UNLP, 2004

- "La *mimesis* aristotélica más allá de los límites de la *Poética*". *Phaos* (2005), 5, pp. 107-126

TADIÉ, J-Y., *La critique littéraire au XXe siècle*. Paris: Pocket, 1987

VAISMAN, L., "Sobre el concepto de 'espectáculo' en el *Arte Poética* de Aristóteles". *Revista chilena de literatura* (2008), 72, pp. 71-88

VILLANUEVA, D., "Del acto de leer a la poética de la lectura". *Revista Cálamo* (2012), 60, pp. 3-17

WELLEK, R. y WARREN, A., *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1985

Otras fuentes

ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, introducción de LLEDÓ, E., traducción y notas de PALLÍ, J., Madrid: Gredos, 1988

- *Política*, edición bilingüe y traducción de MARÍAS, J. y ARAÚJO, M., introducción y notas de MARÍAS, J., Madrid: Centro de Estudios Políticos, 1951

Biblia de Jerusalén, ed. UBIETA, J.A., Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998⁴

BOMBA, J., "Heritage of Antoni Kępiński", *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, 2007; 1-2, pp. 69-72

CALVINO, J., *Institución de la religión cristiana*. Madrid: Visor, 2003

CARUSO, I., "Aspecto negativo de la neurosis: absolutización de lo relativo". *Análisis psíquico y síntesis existencial*. Barcelona: Herder, 1954, pp. 55-86

DAVIES, N., "Golgota: Poland in the Second World War (1939-1945)". *God's Playground. A History of Poland. Vol. 2: 1795 to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 322-366

DENZINGER, H. y HÜNERMANN, P., *El Magisterio de la Iglesia (Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum)*, trad. B. DALMAU, C. RUIZ GARRIDO, E. MARTÍN, Barcelona, Herder, 1999

ECHAVARRÍA, M., *Corrientes de psicología contemporánea*, Barcelona, Scire, 2010

FREUD, S. *Obras completas*, ed. STRACHEY, J. y trad. ETCHEVERRY, J.L., Buenos Aires: Amorrortu, 1991, vols. 15, 16, 17, 19

HOLINSHED, R. *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, 5. London: J. Johnson, *et al*, 1808, p. 268.

<http://shakespeare-navigators.com/macbeth/Holinshed> [Consultado: mayo 2016]

KĘPIŃSKI, A., "The Auschwitz reflections", *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, trad. BOMBA, J., 2007, 3, pp. 79–81

- "Anus Mundi", *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, trad. BOMBA, J., 2007, 4, pp. 85–87
- "KZ-syndrome". *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, trad. BOMBA, J., 2008; 4, pp. 77–84

LUTERO, M., "La voluntad determinada (De servo arbitrio)". *Obras de Martín Lutero*, trad. SEXAUER, E., IV, Buenos Aires: Paidós, 1976

MARTÍNEZ VALLE, C., *Anatomía de la libertad: el libre arbitrio y el fundamentalismo protestante, el antirrigorismo escolástico y el republicanismo humanista, 1559-1649*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008

PLATÓN, *República*, edición de FERNÁNDEZ-GALIANO, M. y traducción de PABÓN, J. M. y FERNÁNDEZ-GALIANO, M., Madrid: Alianza, 1994⁵

TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1994

Anexo

A continuación se incluye el texto completo de la traducción española realizada por Miłosz Grygierczyk, Marcin Kazmierczak y Maria Turu del drama *Dzień Gniewu*, de Roman Brandstaetter.

El día de la ira (Dzień Gniewu), de Roman Brandstaetter

Personajes

PRIOR
Emanuel BLATT
BORN, comandante de las SS
Un MIEMBRO DE LA RESISTENCIA
La SEÑORITA CHOMIN
CORO de los monjes
Dos SOLDADOS de las SS

*El prior y los monjes vestidos con hábitos blancos.
La acción se desarrolla durante la ocupación nazi en un estado europeo.*

Acto I

(Un refectorio de estilo gótico en un monasterio. En la pared central, entre dos ventanas, un gran crucifijo con un Cristo de tamaño natural. Una mesa larga cubierta con un mantel de color carmesí oscuro. Una butaca de respaldo alto y unos taburetes. Una puerta a la derecha y otra a la izquierda. En la esquina derecha un horno de azulejos).

(Suena de fondo música de órgano)

CORO
Nuestra patria era una viña¹¹²⁶
hasta que la invadieron
las tribus de Mésec y Quedar¹¹²⁷
y también las langostas de Rahab¹¹²⁸.
Nuestra tierra está amarga de sangre
En verdad no sabemos por qué Dios
eligió estas colinas y llanuras
para que se convirtieran en un lugar de amargura y de sangre¹¹²⁹

¹¹²⁶ Is 5, 1-7

¹¹²⁷ Sal 120, 5. (Anotación Biblia: "El poeta toma a Mésec y Quedar como sinónimos de «Bárbaros»")

¹¹²⁸ Sal 89, 10; Is 51, 9

¹¹²⁹ Ex 17, 7; Mt 27, 8

pero creemos que, si eligió
nuestra tierra,
ella cumplirá
en los inescrutables designios de Dios
un sabio y profundo destino.
Bendita sea
la tierra que sufre
en el tiempo debido¹¹³⁰.
Este es un tiempo de desesperación y de horcas,
de frentes cubiertas de inscripciones blasfemas¹¹³¹.
La vida del hombre vale menos
que una rama quebrada,
menos que una piedra pisoteada
o un cacharro arrojado a la basura.
En verdad no sabemos por qué Dios
eligió nuestros tiempos
para el ardor de su ira.
Pero creemos que, si eligió
nuestra época,
ella cumplirá
en los inescrutables designios de Dios
un sabio y profundo destino.
Bendito sea
el tiempo de la ira del Señor.
Este refectorio gótico en el monasterio
es una metáfora del tiempo.
En esta metáfora el hombre
es definido a través de Dios
y Dios a través del hombre.
Hemos esparcido salmos penitenciales sobre nuestras cabezas
como si fueran cenizas de unos cuerpos quemados.
No sabemos por qué Dios eligió nuestro camino
para su ira.
Pero creemos que,
si eligió
nuestra tierra,
ella cumplirá
en los inescrutables designios de Dios
un sabio y profundo destino.
Bendita sea la tierra
que sufre en el tiempo debido.
No sabemos por qué Dios
eligió nuestro camino
para su ira.
Pero creemos que, si eligió
nuestro camino,
él cumplirá en los inescrutables designios de Dios

¹¹³⁰ Qo 3, 1-8.17

¹¹³¹ Ap 13, 16-17

un sabio y profundo destino.
Bendita sea
toda intención de Dios.
Nuestro monasterio se levanta en la colina.
Desde sus ventanas se puede ver el camino
que conduce a la ciudad,
y también, el día nublado que conduce
al fondo del horizonte huérfano,
el otoño que conduce
al fondo del hombre,
y la gente que conduce
al fondo del infierno.

CORO DERECHO

Desde hace muchos días
se ha emprendido en esta ciudad una gran redada contra los judíos.

CORO IZQUIERDO

Los funcionarios de la Gestapo y de las SS
corren por toda la ciudad
en busca de sus víctimas.

CORO DERECHO

Rompen los portones, las puertas y las ventanas,
echan granadas de mano
en los sótanos y en los apartamentos.
Esta tierra no puede soportar el exceso de sangre,
no puede soportar el exceso de fuego.

CORO IZQUIERDO

Las calles y las plazas están llenas de cadáveres
de niños, ancianos, mujeres y hombres¹¹³²,
y al lado yacen perros y cabras muertos
como muestra de que la suerte humana
ha tocado también a los animales¹¹³³.

CORO

Se extinguen los últimos fuegos en el gueto.
Uno no puede distinguir una viga de madera quemada
de un cuerpo humano quemado.

(La música de órgano calla)

(Silencio)

CORO DERECHO

Dicen que Born dirige la redada personalmente.

¹¹³² So 1, 14-18

¹¹³³ Qo 3, 19

CORO IZQUIERDO

Dicen que Born está matando a la gente con sus propias manos.

CORO DERECHO

Hace varios días que no ha visitado el monasterio.

CORO IZQUIERDO

Vendrá.

CORO DERECHO

Seguro que vendrá.

CORO IZQUIERDO

Me preocupa el prior.

CORO DERECHO

Ha envejecido mucho.

CORO IZQUIERDO

Tiene el pelo gris.

CORO DERECHO

El prior está sentado en el confesionario como cada mañana
y espera a la gente
que desea confesar sus pecados a Dios.
Pero espera en vano, porque ninguno de sus fieles
se arrodilla ante él.

CORO IZQUIERDO

Muy a menudo, el hombre juzga por las apariencias,
porque las apariencias facilitan el juicio
a los que prefieren una rápida evaluación de las cosas,
especialmente porque la naturaleza humana,
envenenada por el pecado,
encuentra su propia purificación en la culpa del prójimo.

CORO DERECHO

Creo en la honradez del prior y en la pureza
de sus intenciones pero no entiendo
por qué Born visita al padre prior con tanta frecuencia,
ya que sus visitas, como sabemos,
preocupan a los ciudadanos
y son fuente de chismes y calumnias.
Parece que ha llegado el momento
de tener una discusión seria con el prior.

CORO IZQUIERDO

No voy a discutir. No tengo motivo.
Tengo confianza ciega en el prior.

CORO DERECHO

Que Dios me libre de las sospechas.
Yo también tengo confianza absoluta en el prior.
Pero no se trata de nosotros,
sino de la reputación
del monasterio. La gente nos está llamando traidores.

CORO IZQUIERDO

¿Qué hacer, padre? Debemos soportar esto también.

CORO DERECHO

Es frecuente que, cuando encuentro a mis amigos
en la calle por casualidad,
apresuren el paso o crucen deprisa
al otro lado de la calle,
intimidados como si oyeran
el tintinear de cascabeles en la mano de una leprosa.

CORO IZQUIERDO

Dios, aparta de nosotros la carga de estas experiencias.

DOS HERMANOS

(Entran, ponen los platos y el pan en la mesa. Uno de ellos sirve la sopa)

PRIOR

(Entra, se detiene en medio del refectorio, hace la señal de la cruz y junta sus manos para rezar)

CORO

(Hace la señal de la cruz y junta sus manos para rezar)

PRIOR

Benedicite...

CORO

Benedicite...

PRIOR

Oculi omnium...

CORO

In te sperant Domine, et tu das illis
escam in tempore opportuno.
Aperis tu manum tuam et implebis omne
animal benedictione¹¹³⁴.

¹¹³⁴ Sal 145, 15-16

PRIOR
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto...

CORO
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amén.

PRIOR
Kyrie Eleison...

CORO
Christe Eleison, Kyrie Eleison.

PRIOR
Amén.

CORO
Amén.

PRIOR Y CORO
*(Hacen la señal de la cruz y se sientan a la mesa. El prior se sienta en el sitio.
Comen)*

UN MIEMBRO DEL CORO
(Abre el Martyrologium Romanum, se pone a un lado y lee)

Natalis sancti Clementis Primi, Papae et
Martyris, qui tertius post beatum Petrum
Apostolum, pontificatum tenuit, et, in
persecutione Traiani, apud Chersonesum
relegatus, ibi, alligatus ad eius collum
anchora, praecipitatus in mare, martyrio
coronatur. Ipsius autem corpus, Hadriano
Secundo Summo Pontifice, a sancto
Cyrillo et Methodio fratribus Romam
translatum, in Ecclesia quae eius nomine
antea fuerat exstructa, honorifice
reconditum est. Et alibi aliorum plurimorum
sanctorum Martyrum et Confessorum
atque sanctorum Virginum.

BLATT
*(Se detiene en la puerta de la izquierda durante la lectura de la última frase del
Martyrologium. Parece un fantasma. Está sucio y lleva ropa harapienta. Lanza una
mirada temerosa a los presentes y avanza unos pasos.)*

Buenas tardes. Disculpen.

CORO

(Fija su inquieta mirada en la figura junto a la pared. Algunos de los padres se levantan de sus sillas)

BLATT

Disculpen.

CORO

¡Un judío! ¡Un judío!

BLATT

Sí, soy judío.

ALGUNOS DEL CORO

¿De dónde viene usted? ¡Dios mío!

¿Qué hace aquí?

BLATT

He saltado el muro del jardín.

He entrado al monasterio por la puerta lateral.

Estaba abierta.

UNO DEL CORO

¿De dónde viene usted?

BLATT

De la ciudad. De allí abajo.

OTRO DEL CORO

¿Se ha escapado usted?

BLATT

Sí. ¿Quién es el prior aquí?

PRIOR

Soy yo.

BLATT

No he comido nada desde hace dos días.

Tengo mucha hambre.

Tenía miedo de salir al pueblo.

PRIOR

Denle de comer.

UNO DE LOS HERMANOS

(Pone pan y un plato de sopa en la mesa)

PRIOR

Por favor, siéntese. Tome su comida.

BLATT

(Se sienta. Come furtivamente.)

PRIOR

(Hace un gesto con su mano a uno de los hermanos, pidiéndole que le sirva más sopa y pan a Blatt)

UN HERMANO

(Le sirve más sopa y pan a Blatt)

BLATT

(Comiendo)

Allí vivimos en el infierno. Pero este infierno
no retrocederá como el Mar Rojo
y Emanuel Blatt no pasará
sin mojarse al otro lado.
Emanuel Blatt soy yo. Un carpintero.
Antes de la guerra trabajaba en el taller de mi padre en la ciudad.
No ha sobrevivido ninguno de mi familia.
Ninguno. Solamente yo. Hui al bosque.
Decenas de judíos han huido al bosque.
Y ahora han organizado una cacería con perros.
Van a cogerlos a todos. A todos.

(Se levanta)

Gracias.

CORO

(No dice nada)

PRIOR

(No dice nada)

BLATT

Es que... Bueno, entonces me voy.

CORO

(No dice nada)

PRIOR

(No dice nada)

BLATT

¿Quieren que me vaya?

CORO

(No dice nada)

PRIOR
(No dice nada)

BLATT
¿Quieren que me vaya? Cuando me afeito
no tengo este aspecto de judío. No tengan miedo.
Cuando me afeito...

CORO
(No dice nada)

PRIOR
(No dice nada)

BLATT
Mi nariz no es aguileña, y mis labios
no son gruesos. Mis ojos son azules.
Miren, azules, sí, azules.
(Abre sus ojos de par en par)
Los ojos azules como los míos son una fortuna.
Cuando yo era pequeño, mi madre siempre decía
que Emanuel tiene los ojos cristianos
como el cielo.

(Un momento después)
No tengo a dónde ir. No tengo a dónde ir.
¿Han estado en la ciudad?
¿Se han enterado de lo ocurrido allí?
Sacaban a los judíos de sus sótanos y escondites,
los fusilaban allí mismo y trasladaban los cadáveres en carretas
a la periferia de la ciudad, donde les enterraban
como carroña, en chozas de arcilla.
Lo peor es cuando arrancan la historia de la ciudad.
Los demás fueron llevados como rebaños de carneros hasta el cementerio judío,
y allí los mataron sobre los antiguos sepulcros.
Como en las piedras de sacrificios.
Pero no todos morían enseguida.
Algunos se levantaban del suelo, gritando:
«¡Shemá Israel, Adonai Elohenu, Adonai Ejud!»
Pero Born – ¿conocéis a Born? – ya estaba allí,
como el ángel de la muerte, con sus propias manos
remataba a los que daban aún
señales de vida.

(Un momento después)
En medio de la calle yacía un niño.
Sus manos y piernas estaban quemadas.
No lloraba ya, tal vez por falta de fuerzas.
Su madre estaba al lado, le pedía el tiro de gracia a un alemán.

El soldado sacó su revólver y, apuntando con cuidado,
disparó. El pequeño cuerpo se movió
y, como una tienda enrollada, cayó al suelo.
El alemán se fue lentamente y la madre,
siguiéndole, gritaba: «¡Mátame! ¡Mátame!».
Oh, aún sigo oyendo el grito de esta mujer
y veo su frente levantada hacia el cielo,
y el fulgor del cielo arrebolado por las maldiciones desesperadas.
No tengo a dónde ir. No tengo a dónde ir.
De veras, ¿tengo aspecto de judío?

CORO DERECHO

Somos solo hombres.

CORO IZQUIERDO

Y somos unos pobres hombres.

CORO DERECHO

Como usted.

CORO IZQUIERDO

¿Por qué el hombre nunca está listo
para la llegada de su último momento?

CORO DERECHO

Dios también experimentó el miedo
en el huerto de Getsemaní.

CORO IZQUIERDO

Y su frente estaba sudorosa.

CORO DERECHO

Nunca se sabe cuándo entra uno
en su propio huerto de Getsemaní.

CORO IZQUIERDO

Somos solo hombres.

CORO DERECHO

Y somos unos pobres hombres.

CORO IZQUIERDO

Como usted.

CORO DERECHO

Oh, ayuda, ayúdanos, Dios,
que estás en el huerto de Getsemaní,
como entre los sueños en llamas.

CORO IZQUIERDO

Somos sólo hombres.

CORO DERECHO

Y somos unos pobres hombres.

CORO IZQUIERDO

Como usted.

BLATT

Oh, cuántas veces miraba a los ojos del hombre
y en sus ojos veía mi propia tumba
o, en el mejor de los casos, la misericordia
comprada con los últimos céntimos.
Cuando huía del gueto en llamas,
una mujer me mostró este monasterio
y susurró que aquí viven
unos padres buenos que
no rechazarán acoger a un pobre judío. Eso dijo.
Y a mí, me pareció haber oído la voz
de un mensajero del Señor.
Pero en estos días el Señor no envía a los ángeles.

(Un momento después)

Bueno, entonces me voy.

(Un momento después)

Entiendo que la gente tiene miedo.
¿Quién no lo tendría?
Ustedes tienen miedo y yo tengo miedo.
Unos tienen miedo y lo tienen los demás.
Su espanto es
como el mío.
Nuestras piernas tiemblan del mismo modo
y los corazones saltan en las gargantas.
Entonces ¿para qué hablar del hombre y de Dios?
El hombre es cruel y a Dios le es indiferente
nuestro sufrimiento.
Se ha sentado en una cafetería, ha encendido un cigarrillo
y, leyendo el periódico, finge
que no lo ve.
Me voy entonces.

(Se dirige a la puerta)

CORO DERECHO

¡No se vaya!

CORO IZQUIERDO

¡Espere!

CORO DERECHO

¿Qué hacer?

CORO IZQUIERDO

¿Qué hacer?

CORO DERECHO

¡Espere!

CORO IZQUIERDO

¡Espere!

BLATT

¿Para qué?

CORO DERECHO

Dios, escucha la voz de nuestras oraciones.

CORO IZQUIERDO

Dios, haz que no tropecemos
en este camino difícil.

PRIOR

Y que no demos al César lo
que es de Dios.

CORO DERECHO

Que Cristo nos perdone
este momento de debilidad.

CORO IZQUIERDO

Que Cristo nos perdone
este momento de miedo.

CORO DERECHO

Que Cristo nos perdone nuestro orgullo.

CORO IZQUIERDO

Que Cristo nos perdone
nuestra inhumanidad.

PRIOR

Dadle un hábito. Va a ser uno de nosotros.

BLATT

(Toma la mano del prior y quiere besarla)
Yo... padre prior... yo...

PRIOR

(Retira la mano)

No... no...

CORO

Le daremos un hábito. Y será uno de nosotros.

(Se oye la bocina de un coche)

CORO DERECHO

¡Ha llegado!

CORO IZQUIERDO

¡Ha vuelto a venir!

CORO

Llevemos al judío adentro.

(Rodean a Blatt y salen de prisa por la puerta a la izquierda)

PRIOR

(Se pone de rodillas ante la cruz y reza)

BORN

(Entra por la puerta a la derecha. Espera)

PRIOR

BORN

Buenos días.

PRIOR

Buenos días.

BORN

Pasando cerca del monasterio
dije a mi chófer que parara el coche.
Espero que vaya todo bien, mi querido prior...

PRIOR

Gracias.

BORN

Voy a seguir mi camino dentro de poco. Tengo mucho trabajo.
Pero, por la tarde, volviendo a la ciudad,
pasaré por aquí para nuestro coloquio habitual.

PRIOR

(No dice nada)

BORN

Qué frío hace por aquí. ¿Vuestras estufas no calientan?
¿Tal vez no tenéis leña para calentaros en invierno?

PRIOR

No, no tenemos.

BORN

¿Por qué no me has dicho nada al respecto?
Mañana te haré enviar unos carros de carbón.

PRIOR

Gracias. No los envíes. No podemos aceptar el carbón.

BORN

¿Por qué?

PRIOR

No necesitamos carbón.

BORN

¿Es mejor congelarse?

PRIOR

Sí.

BORN

¿Por qué?

PRIOR

Las oraciones llegan al cielo con más facilidad
si uno reza en una estancia fría.

BORN

¿Tú crees?

PRIOR

No lo creo. Estoy seguro.

BORN

Prefiero hablar contigo en el refectorio cálido.
Mañana toda la gente de la ciudad saldrá a la calle
para ver el transporte de carbón al monasterio.
Todos constatarán que Dios ayuda a los padres
ya que ellos han suplicado esta ayuda
en sus oraciones fervorosas
y con su espíritu ascético.

Es una gran propaganda para este Dios vuestro
y un poco también para mí,
porque es un gran placer cuando uno es un instrumento
en las manos de la Providencia.
A veces me pregunto por qué siento
esta irresistible debilidad por ti,
por qué te visito con tantas ganas
para hablar con un hombre que
es, en realidad, mi feroz enemigo.

PRIOR

Yo no soy tu enemigo.

BORN

No finjas ser un cordero inocente.

PRIOR

No soy tu enemigo. Soy enemigo del mal...

BORN

...que está dentro de mí. Eso querías decir.
Te otorgaría con placer un birrete azul celeste,
tienes la habilidad de un genio,
que te permite transformar incluso el odio
en un forma preciosa del amor.
Siempre he admirado tu talento
de ilusionista que sabe,
con un movimiento rápido de la mano sacar conejos
y aves de su bolsillo.
(Sonriendo)
¡Gran maestro de la hipocresía! Ya en Roma demostrabas
un talento excepcional en esta materia!

PRIOR

Sin embargo, yo era menos perspicaz respecto a ti en aquella época.
No supe prever que, debajo de la sotana roja
de mi amigo, un clérigo tímido
del Collegium Germanicum, se escondía el futuro comandante...

BORN

(Interrumpiendo)
En la tierra y en el cielo ocurren cosas
que ni siquiera los sacerdotes piadosos son capaces de prever.
Recuerdo una tarde en Roma
cuando dábamos un paseo juntos por la orilla del Tíber,
el río amarillo y melancólico,
que siempre me daba la impresión
de que iba al centro de la nada.
Nos unió Dios que

– así lo pensé entonces –
era un puente construido por encima del mundo.
Estábamos al pie de un ángel de piedra,
y debajo de nosotros el río fluía lentamente,
su agua era turbia y revuelta,
era el río de mis primeras inquietudes y de mis primeras frustraciones.

PRIOR

No eras capaz de creer.

BORN

Mi duda era mi triunfo.

PRIOR

El triunfo... ¿sobre quién?

BORN

Sobre ti.

PRIOR

¿Mereció la pena perder la fe en Dios
para triunfar sobre un insecto
como yo?

BORN

Dios, que bajó de los versos de la Biblia para buscarme,
selló el camino a mi pueblo.
Su cielo se interpuso en mi historia.
He quemado este cielo como si fuera la vestimenta de un apestado,
he cerrado mis oraciones como los ojos de los muertos
ante el Dios desértico, que, agitando
unos paños litúrgicos,
intentó quebrantarme
y llevar mi dignidad humana al borde del desastre.
¡Ese Dios circunciso! ¡Salmista estridente!
¡He dudado de su existencia para creer en Alemania!

PRIOR

Crees en las horcas blancas
que son como cuervos graznando en el horizonte.
Crees en las tumbas...

BORN

(Interrumpiendo)
Pues a ti nadie te hace daño aquí, querido amigo.
Vives en paz bajo mi tutela,
los ciudadanos te envidian mucho.

PRIOR

¿Esperas algo?

BORN

Qué pregunta tan rara. No estoy esperando nada.
Me gusta hablar y discutir contigo,
verdaderamente disfruto con tu compañía,
aunque evoco de mala gana la época
de nuestra juventud. Siempre he sentido
un gran afecto por ti.

PRIOR

No se pueden borrar los recuerdos.

BORN

Cada vez que estoy al borde de la fosa común
y remato a los judíos con las balas de mi pistola,
cada uno de ellos tiene el aspecto de un clérigo de Roma,
y oigo ese roce de su sotana roja
entre los mitos crucificados.

PRIOR

(Con impaciencia)

¿Por qué has venido?

BORN

Estás muy serio.

PRIOR

Tengo que atender unos asuntos.

BORN

¿Qué asuntos?

PRIOR

El monasterio y las oraciones.

BORN

¿Por quién rezas?

PRIOR

Por ti.

BORN

¿Por mi arrepentimiento?

PRIOR

Sí. Y por los que están muriendo allí abajo.

BORN

Por los judíos.

PRIOR

Por todos. No puedes negarme este derecho.

BORN

En efecto, lo confirmo, tienes mucho que hacer,
pero no puedes negar que también yo me esfuerzo mucho para que
no te falten motivos para rezar.

¿Hueles algo quemándose? Este olor a quemado
está en el aire como una nube

y me da incesantes náuseas con su aroma insípido.

Hemos terminado una gran redada contra los judíos en la ciudad.

La ciudad está purificada y blanca. Más blanca que la nieve.

Conoces esta bella metáfora, ¿verdad?¹¹³⁵

Quería advertirte.

PRIOR

¿Advertirme de qué?

BORN

Algunas decenas de judíos escaparon de la ciudad
a los bosques y campos vecinos.

Te aviso, querido amigo, no sientas pena por ellos,

no ofrezcas refugio a los fugitivos, ya que en estas circunstancias
yo no tendría ninguna

posibilidad de salvarte a ti y al monasterio.

Debería seguir cuidadosamente las instrucciones
que recibo de mi Dirección.

PRIOR

¿Es la preocupación por el monasterio la que habla por ti?

BORN

Vamos a discutir este tema por la tarde,

cuando, volviendo de la caza de judíos,

venga a verte al monasterio. Aunque me doy cuenta de que

cada visita mía te causa muchos inconvenientes, preocupaciones e inquietudes,

pero es que aprecio tanto nuestras reuniones

que no puedo ni quiero renunciar a ellas.

Es un placer mantener discusiones eruditas contigo

e intercambiar nuestros puntos de vista sobre asuntos serios.

Que tengas un buen día. Nos vemos por la tarde.

(Sale)

PRIOR

¹¹³⁵ "Rociame con hisopo hasta quedar limpio, lávame hasta blanquear más que la nieve" (Sal 51, 9)

(Sigue a Born.)

(El refectorio está vacío)

SEÑORITA CHOMIN

(Entra por la puerta a la izquierda)

PRIOR

(Vuelve y ve a la señorita Chomin)

¿Quién es usted? ¿Qué hace aquí? Es un monasterio de clausura.
Se prohíbe entrar a las mujeres.

SEÑORITA CHOMIN

Dejemos de lado estas supersticiones estúpidas.
Ya estoy aquí.

PRIOR

¿Cómo ha conseguido entrar aquí? ¿Quién le ha dejado entrar?

SEÑORITA CHOMIN

Nadie. ¿Puedo sentarme?

(Se sienta y mira alrededor)

¿Es este el monasterio? Qué frío hace aquí.

(Un momento después)

He estado en la iglesia. Me gusta su iglesia.
¿No me cree, Prior? Rezo de vez en cuando.
No siempre. De vez en cuando. Cuando me da la gana.
No me gusta aburrir a Dios con mis peticiones.
Siéntese, Padre.

PRIOR

(Se queda de pie)

SEÑORITA CHOMIN

Me arrodillé ante la figura de la Virgen,
que está en la nave lateral.
Un pesado collar de perlas cuelga de su cuello.
¿Por qué han puesto joyas valiosas, perlas y oro sobre el altar?
Esto distrae a la gente de sus oraciones
y les hace pensar en los bienes mundanos.

PRIOR

Si uno realmente desea rezar...

SEÑORITA CHOMIN

Estas joyas deben volver al pueblo,
los pobres las necesitan más que el cielo.

PRIOR

Eso es blasfemia.

SEÑORITA CHOMIN

Blasfemia...blasfemia...

Si no les complace algo

se esconden avergonzados tras esta palabra,
como detrás de un biombo. Esas perlas son bonitas,
aunque ya han perdido su brillo y son mates,
pero los joyeros dicen que una perla
regresa a su vida sobre un organismo vivo.

Esas perlas me gustan mucho.

Deseo recibirlas de las manos honorables del prior.

Y de este modo serán compensación

por todas las palabras malas

que dijo usted contra mí desde el púlpito.

PRIOR

¿Yo? ¿Contra usted?

SEÑORITA CHOMIN

Fue antes de la guerra. ¿No lo recuerda usted?

Casi me censuró. Decía usted

que yo era una furcia, lacra y fango.

Ya no soy capaz de repetir las palabras

que usó en su ira contra mí.

(Un momento después)

Yo no tenía nada para vivir.

Era una chica pobre. Me visitaban

los señores mayores y pagaban bien

y no deseaban nada. Se cansaban rápidamente.

Eran mayores de cincuenta años, con barrigas y relojes de oro.

Hoy todo ha cambiado,

ya no necesito mantener relaciones con los señores mayores,

tengo a uno y estoy muy feliz.

Tengo mi propia casa, una piel de zorro y de astracán.

Pero necesito ese collar de bellas perlas.

Las perlas de la iglesia. Como regalo de usted.

PRIOR

(No dice nada)

SEÑORITA CHOMIN

¿Me va a dar esas perlas? Vamos a la iglesia.

Usted va a sacarlas del altar de la Virgen

y me las va a regalar amablemente.

PRIOR

Usted está loca. Su atrevimiento y cinismo no tienen límites.
En efecto, antes de la guerra a veces yo daba sermones
sobre mujeres de vida alegre.
Pero no me refería nunca a usted,
pues no sabía nada de su existencia.
Hablaban en general, como uno habla
de tantos problemas colectivos
que la sociedad desea resolver.
Nunca censuraba o echaba piedras contra nadie en concreto.
Es la primera vez que la veo a usted.
No tengo ni idea de quién es usted. No sé cómo se llama...

SEÑORITA CHOMIN

(Interrumpiendo)

Soy Julia Chomin.
Deje de hacer el ridículo.
¿Realmente nunca hablaba usted de mí desde el púlpito?
¿Realmente no me conoce?
Pues dijo mi nombre cuando me condenó.

PRIOR

¿Está en su sano juicio?

SEÑORITA CHOMIN

¿Le importa que fume?

PRIOR

(No dice nada)

SEÑORITA CHOMIN

(Enciende un cigarrillo)

Padre, ¿no le interesa saber
cómo he conseguido entrar en el monasterio?

PRIOR

Se lo pregunté al comienzo de nuestra conversación.
Supongo que esto tiene algo que ver con el propósito de su visita.

SEÑORITA CHOMIN

Efectivamente.

PRIOR

La escucho.

SEÑORITA CHOMIN

Salté el muro del monasterio, y después
entré en la iglesia, crucé la sacristía y fui
a la escalera de atrás...

PRIOR

(Interrumpiendo)

No sé de qué está hablando.

SEÑORITA CHOMIN

¿No ha entrado alguien más en el monasterio siguiendo la misma ruta?

PRIOR

¿Cómo puedo saberlo?

SEÑORITA CHOMIN

He visto a un judío que saltó el muro

y se escondió en la iglesia.

Miraba a su alrededor con pánico y, creyendo que nadie lo veía,
cruzó la sacristía y subió aquí, a esta planta.

Lo esperé cerca del altar lateral

pero no salió. Padre, ¿qué opina sobre esto?

PRIOR

¿Un judío en nuestro monasterio? ¿De qué está hablando?

SEÑORITA CHOMIN

Padre, ¿lo buscamos juntos entonces?

PRIOR

¿Buscar a un judío? ¿Dónde lo voy a buscar?

Ningún judío ha venido aquí. No sé nada al respecto.

SEÑORITA CHOMIN

Padre, ¿tampoco va a decir la verdad a la gente de la Gestapo?

PRIOR

¡Le ruego que nos deje en paz! ¡Salga de aquí, por favor!

SEÑORITA CHOMIN

Es usted muy agresivo, Padre.

PRIOR

¡Salga del monasterio ahora mismo, por favor!

SEÑORITA CHOMIN

(Se levanta)

Me voy. Pero es una lástima. Una lástima.

Una vez leí que los buscadores de perlas
las encuentran en los mares calientes y profundos.

Mientras aquí, en el cuello de yeso de la Virgen
han perdido su brillo y se van apagando lentamente.

Y ya no tienen ni el calor ni el mar.

Qué lástima.

(Sale por la puerta a la izquierda. Cierra la puerta detrás de sí)

PRIOR

(Abre la puerta y se queda mirando mientras la señorita Chomin se aleja. Cierra la puerta y se acerca a la ventana. Se pone contra la pared y observa a la señorita Chomin que cruza el patio del monasterio. Cuando la ve salir, tira de la cuerda de la campana situada encima de la puerta)

CORO

(Entra)

PRIOR

(A un monje del coro)

Por favor, padre, vaya a la iglesia
y quite el collar de perlas del altar de la Virgen.
Esconda las perlas detrás de la sillería, por favor.

(El monje sale)

(Se oye la música de órgano)

PRIOR

Pronto empezará
la gozosa cosecha de los frutos de la cruz.
Será un gran momento de nuestra vida,
tal vez sea el momento
que hemos esperado durante mucho tiempo,
tal vez nacimos para vivirlo hoy,
tal vez este momento
sea la finalidad
de nuestra existencia en esta tierra.
Digo *tal vez*,
pues no puedo estar seguro,
pero, ya que vivimos para
testimoniar la existencia de Dios,
tengamos siempre presentes
los frutos de la cruz,
para que luego no sintamos
remordimientos
por haber pasado por alto
el tiempo debido.

Sufriendo por Cristo
colaboramos en la creación,
por esta razón preparémonos para el sufrimiento,
para la injusticia,
para las heridas,
para la locura de los hijos de la oscuridad,

y no preguntemos por qué sucede
porque la pregunta es temor e incertidumbre
y no cumplimiento.
Ya es otoño.
De lo profundo de los jardines y de los huertos
gritan los salmos de David
y lloran los labios de la Sibila.
Dentro de poco nuestras oraciones
darán sus primeros frutos
y empezará el juicio
contra los árboles que andan,
el agua en los lagos se ondulará
bajo el soplo de los ángeles
que nos sobrevolarán en círculo
en busca de su alimento.
Estamos desnudos y sin nombre.
Solo la muerte dará un nombre verdadero a nuestra vida.
Entonces, nombres nuevos y adecuados serán asignados
a todos los actos nobles y a todos los crímenes,
a todas las lágrimas y a las sonrisas,
a todos los tronos y a todas las horcas,
a todos los tesoros y a toda la inmundicia,
a todas las ovejas y a todos los corderos,
a todos los mendigos y a los ricos,
a todos los animales y a todos los bienes,
y con esos nombres serán llamadas todas las cenizas
en el día de la ira,
en el día de la cosecha.

CORO

Padre prior, estamos listos
para el día de la cosecha.
No olvidamos que Cristo, después de su muerte,
se reveló a una mujer pobre
llevando un traje de jardinero,
quizá como prueba
de que la historia de la humanidad avanza
entre dos árboles,
el árbol del conocimiento y el árbol de la Cruz.
Extendemos nuestras manos hacia la cruz
en que Cristo fue clavado hace muchos siglos.
Dios es un fruto maduro de la Cruz,
Dios es un fruto abundante de la Cruz,
Dios es un fruto generoso de la Cruz.
Recogemos estos frutos durante la cosecha
en el huerto de la Cruz.
No hacemos preguntas
y no queremos saber nada.
Creemos y, por esta razón, entendemos

que la sabiduría del hombre se halla
donde se cruzan los brazos de la Cruz santa,
donde el camino de los Cielos
se cruza sabiamente con el camino de la tierra.
Dios es infinito y eterno,
pero su límite y existencia
es el hombre que vive en la tierra.
Por eso bendecimos
tanto el Fruto vivo del seno de la Virgen
como el Fruto ensangrentado de la cruz muerta.
Amén.

PRIOR

Amén.

Fin del primer acto

Acto II

(El mismo refectorio unas horas más tarde. Se oye la música de órgano)

CORO

Benditas sean las heridas de Jesucristo,
que son una revelación
de la que mana la sangre de Dios.
Esta sangre es una fuente de rosas y de bálsamo,
un río de dulce miel,
y es preciosa como una piedra añil.
Benditas sean las heridas de Jesucristo,
que son la llave de la vida y de la muerte,
la llave de nuestros conocimientos
y de nuestra esperanza,
la llave del precipicio
y de los que llevan el nombre de David.
Benditas sean las heridas de Jesucristo
y los clavos que perforan las manos y los pies de Dios,
y la lanza que traspasa Su costado,
pues los clavos y la lanza
han abierto la puerta del cielo,
como el impacto de las espadas y de los arietes
abre la puerta
de una ciudad sitiada.
Benditas sean las heridas de Jesucristo,
que son como un nido de ángeles
y una colmena de serafines,
y un palomar de querubines,
y una vereda en los jardines del paraíso,
y un sendero de ovejas
bajo el cayado del Pastor vestido con la piel del vellocino blanco.

Abre un camino desde tus heridas abiertas
para que podamos salir del laberinto
de calles tortuosas, estrechas y sordas
a los campos de violín,
a las mesetas de arpa,
a los montes de música,
donde, vestidos de tu sangre
como si fuera un atuendo nupcial,
cantaremos en un coro
de libros de cuerdas de oro.
Volvamos a las heridas de Cristo
como vuelven los ciervos a sus fuentes eternas,
arrodillémonos en sus orillas
e inclinemos nuestras cabezas
sobre la profundidad espinosa de la sangre.
Bendito sea Jesucristo,
que sufrió como el fruto de la vid
exprimido en el lagar¹¹³⁶,
desde el cual la sangre inmaculada ha fluido
hacia nuestros labios modestos.

(El órgano se calla)

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

(Entra)

Voy a esperar aquí al padre prior.

CORO

¿Y sabe el prior que usted ha llegado?

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

Sí, lo sabe.

CORO

(Sale)

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

(Se sienta)

PRIOR

(Entra)

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

(Se pone de pie)

PRIOR

Ya hacía mucho tiempo que no me visitaba.

¹¹³⁶ Ap 14, 19-20; Ap 19, 15

No sabía dónde buscarle.
¿Por qué dejó de visitarme de repente?
¿También ha perdido su confianza en mí?
¿También ha dudado de mí?

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

En la Resistencia se celebró un largo debate sobre usted, padre.
No podíamos entender
qué lo une a usted con este carnicero nazi.
Mis compañeros afirmaban que las frecuentes
visitas de Born perjudican la imagen del monasterio
y por lo tanto hay que adoptar ciertas precauciones
en los contactos con usted. Tuve que ponerme de acuerdo con ellos.
¿Creo que no le parecerá extraña nuestra desconfianza, padre?
Entonces empezamos a vigilar el monasterio.

PRIOR

¿Y cuál es el resultado final de esta observación?

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

El resultado es mi encuentro con usted, padre.

PRIOR

¿Qué pruebas de mi inocencia tenéis?

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

El judío.

PRIOR

(Baja la cabeza)

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

Si no hubiera acogido usted al fugitivo judío en su monasterio
yo no habría venido a este encuentro.

(Enciende un cigarrillo)

¿Podría decirme qué tiene en común con Born?

PRIOR

(Susurrando)

No tengo razón para ocultar nada.
Pero eso fue hace mucho tiempo. Lo conocí en Roma
hace veinte años. Entonces él era seminarista.
De repente, antes de la ordenación sacerdotal,
abandonó el Collegium y regresó a Alemania,
donde el movimiento nazi se consolidaba.
Un día, hace un año,
vino al monasterio un oficial alemán
que quería hablar conmigo. Nuestra reunión se celebró

aquí, en este refectorio.
Con gran sorpresa, reconocí
en el comandante nazi a mi antiguo
compañero de Roma.
Desde entonces
ha visitado nuestro monasterio a menudo.
Venía inesperadamente
y sin previo aviso,
solía sentarse en una butaca y contar
sus experiencias bélicas.
Iniciaba debates
sobre la divinidad de Cristo, sobre el Evangelio
y sobre cuestiones teológicas.
No sé comprender en profundidad el apocalipsis
del abismo humano que es Born.
A veces pensaba que Born sufría
las consecuencias de haber perdido la fe, pero en otras ocasiones
daba la impresión de acallar conscientemente
lo que quedaba de su mala conciencia.
¿Conciencia? No estoy seguro de si tiene conciencia.
Una vez vino borracho. Tenía los ojos
inyectados en sangre. Gritaba que iba a derribar el monasterio,
a fusilar a todos los monjes,
a quemar todas las cruces y las figuras de los santos,
y que llevaría la figura de Cristo al cementerio judío
donde la enterraría en una fosa común.
Después se sentó en un banco y se quedó callado durante un buen rato,
mirando fijamente el crucifijo colgado en la pared.
Al día siguiente inició la persecución contra los judíos.

(Silencio)

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

¿Cuál era el propósito de la visita de la señorita Chomin?

PRIOR

Intentaba chantajearme. Había visto a un judío
saltando el muro del monasterio.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

¿Qué reclamó?

PRIOR

Las perlas del altar de la Virgen.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

¿Qué contestó usted?

PRIOR

La eché a la calle.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

(Se levanta, da algunos pasos por el refectorio. Enciende un cigarrillo otra vez. Se detiene)

¿Sabe que la señorita Chomin
es la amante de Born?

PRIOR

No lo sabía.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

Si esa mujer presenta una denuncia a Born
usted y los demás monjes serán fusilados.

PRIOR

(Extiende los brazos)

Me doy cuenta.

(Silencio)

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

Volviendo de la redada, Born pasará por el monasterio.

PRIOR

¿Cómo lo sabe?

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

Quiero asegurarme. Por eso se lo pregunto.

PRIOR

Efectivamente, estará aquí.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

Necesitamos ayuda...

PRIOR

¿De quién?

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

Pues de usted, padre.

PRIOR

Entonces dígame.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

(Bajando la voz)

La Resistencia ha condenado a muerte a Born.
Será ejecutado esta misma tarde.

Volviendo de la redada en la ciudad,
Born pasará por el monasterio...

(Se acerca a la ventana y señala con el dedo)

Allí, en el paso a nivel,
en esa arboleda, nos atrincheraremos.

(Da la espalda a la ventana)

Sin embargo, para actuar de forma exacta y segura
necesito saber cuándo sale Born
del monasterio para dirigirse a la ciudad para que podamos
bajar la barrera del paso a nivel a tiempo
y de esta forma impedir
su fuga. Se encontrará atrapado.
Le pedimos, padre,
que corra las cortinas del refectorio.
De esta forma nos indicará que Born
se ha despedido de usted y va a salir del monasterio.

(Silencio)

PRIOR

No puedo cumplir su petición.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

¿Por qué?

PRIOR

Soy sacerdote.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

¿Qué tiene que ver?

PRIOR

Cada momento de la vida del hombre es misterioso.
Contribuyendo
a la muerte del criminal, le voy a privar de la oportunidad
del arrepentimiento, de la penitencia y de la reconciliación con Dios.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

¿Acaso usted considera, prior,
que un asesino que ha aniquilado con su propia mano
a centenares de personas inocentes
sería capaz de tal arrepentimiento?

PRIOR

Soy sacerdote y deseo,
a pesar de todos los pecados y crímenes,
incluso en el peor asesino,

encontrar al menos un tenue rayo de la conciencia.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

La muerte de este verdugo por sentencia de la nación
es un castigo justo por sus crímenes monstruosos.

Y para usted, prior, tal vez sea
la única oportunidad de salvación.

No olvide que Born sin duda

ya ha sido informado por su amante

sobre el judío que se esconde en el monasterio.

A esa mujerzuela también la liquidaremos.

La muerte de esta pareja los salvará a ustedes, padres...

PRIOR

(Lo interrumpe)

No me salvaré a mí mismo y a los padres
con la sangre de mis enemigos.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

Padre, los locos del país de los gerasenos
han salido de las tumbas, queman y asesinan

a hombres inocentes. ¡Están endemoniados!

Los demonios están en continuo movimiento.

Expulsados de los hombres y encarnados en los cerdos,

de nuevo vuelven a las almas de los hombres,

¡pero multiplicados por la locura de los cerdos!

¿Usted, prior, quiere encontrar un hombre en Born?

PRIOR

Es mi obligación buscar al hombre

incluso en los demonios. El sacerdote de Cristo

no mata al hombre sino que lo salva.

A cada hombre, independientemente

de quién es y cuál es su culpa

ante Dios y ante los hombres, ante los cielos y la tierra,

porque cree que en la hora que nadie conoce

puede suceder su conversión.

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

¿Y si la resistencia considera

su rechazo como una excusa o una traición?

PRIOR

Así sea.

(Silencio)

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

(Se levanta)

Tengo que irme ya.

PRIOR

Que Dios lo guíe y lo proteja.
(Hace la señal de la cruz sobre él)

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

¡Prior! Espero...

PRIOR

¿Qué es lo que espera?

MIEMBRO DE LA RESISTENCIA

Que usted vuelva a reflexionar,
tal vez entonces cambie su opinión
y no nos abandone a nuestro destino,
sino se venza a sí mismo y corra
las cortinas de la ventana. Esperaremos su señal.

(Sale)

PRIOR

(Se sienta pensativo)

BLATT

(Entra y se acerca al prior)

He venido para darle las gracias, padre prior.
Este es un buen monasterio. Y hay buenas personas.
Hacia mucho tiempo que no veía tan buenas personas.
Mi cara ya no es una cara judía.
En este hábito blanco me siento
como si estuviera en un jardín primaveral,
lejos de la gente. No hay nadie alrededor de mí.
Estoy solo. Completamente solo.
Cuán terrible sería tener que salir de aquí. Y pensar
que en ese mundo que se tambalea puede haber un lugar
tan tranquilo y tan silencioso como este monasterio.
Nadie grita aquí. Todos hablan con suavidad
y tienen ojos pensativos.
Me parece que este monasterio es un arca que está flotando sobre las olas del
diluvio.

PRIOR

Estamos igual que todo el mundo, arrastrados por la tormenta,
que no sabemos hacia dónde nos llevará.

BLATT

¿Acaso esto no es indiferente,

adónde llevará la tormenta a los hombres de fe?
La fe es una cosa sabia.
Siempre lleva al náufrago
a una tierra feliz.

PRIOR

¿Y usted no tiene fe?

BLATT

¿En qué puedo creer yo? ¿En el destino judío?
Si un Judío tiene que morir de frío,
el frío lo alcanzará incluso en el desierto.
Si un Judío tiene que morir de calor,
incluso en el polo lo alcanzará
el sol del desierto. En las manos de un Judío cada tabla
a la que se agarra en el agua tormentosa
se convierte en una piedra que lo arrastra al fondo.
Un Judío siempre prevé la desgracia
y siempre sale a su encuentro.
Esta nación tiene mala suerte. Y a esa mala suerte
los sabios la llamaron ser la nación elegida.

(Después de un rato)

No sé para qué quiero salvar mi vida
y para qué me dejo ayudar.
Y para qué expongo este monasterio a un peligro.
Huyo. ¿Acaso se puede huir incesantemente
en un mundo que es una trampa y una red?
¿Acaso se puede huir del día y de la noche,
que como los labios ardientes de Jeremías
lanzan el lamento y las piedras?

PRIOR

Solo hay una escapatoria.

BLATT

¿Hacia dónde?

PRIOR

A Cristo.

BLATT

Él no es mi Dios. Él es vuestro Dios.
Mi Dios me ha olvidado o ni siquiera existe.
¿Mi Dios?
Yo he visto a judíos que entregaban a sus hermanos
a manos de sus verdugos; y a un sabio judío
que escribía denuncias contra sus propios compatriotas;
y jóvenes judíos que por alargar su vida

en tres días estériles,
como perros servían a sus futuros asesinos.
Y he visto también a una madre judía
que había ahogado a su propio bebé en el búnker
para que con su llanto no atrajera a los alemanes,
que acechaban detrás de la pared. He visto todo eso.
¿Y vuestro Dios?
¿Quién ha creado el odio contra los judíos
sino los confesores de Este que murió
en la cruz porque le parecía
que con su muerte iba a redimir todos los pecados de los hombres?
¿Quién ha creado los campos, los guetos, los crematorios,
sino aquellos a los que en el colegio les enseñaban
las hermosas palabras del catecismo sobre el amor al prójimo?
¿Quién ha enterrado a los judíos vivos,
quién ha quemado las sinagogas y asesinado a los niños
sino aquellos que con sus madres
repetían en la infancia las palabras piadosas de una oración?
No hablemos pues de mi Dios ni de vuestro Dios.

PRIOR

Es el mismo Dios, hijo mío.

BLATT

No discutamos.
Está mal cuando no hay Dios,
pero peor todavía cuando lo hay,
porque entonces no entendemos ya nada
y nada tiene sentido.
Ni el mundo ni el hombre ni la vida,
solo hay azar. Como este monasterio,
que me ha dado refugio. Es un buen monasterio.

(Tras un rato)

Ya no tengo más fuerzas para hablar continuamente con los muertos.
Mi memoria es demasiado débil
para que puedan caber todos en ella.
Cuando antes de dormir pronuncia la oración por los muertos,
sus sombras se agolpan
en torno a mi torpe balbuceo,
como las ovejas de Jacob en torno al pozo¹¹³⁷.
Usted me preguntará, padre, ¿a quién rezo,
si he dejado de creer en la bondad de mi Dios?
Buena pregunta. ¿Pero acaso no se puede
rezar a nuestro propio pensamiento tullido,
que torpemente finge ser Dios,
el buen Dios?

¹¹³⁷ Gn 30

(Con resignación)

He aquí toda la filosofía. Pero lo peor es
que a pesar de esta vida miserable,
nadie quiere morir voluntariamente.
Preferimos una vida insensata
a un cielo con sentido.

PRIOR

No es así, hijo. La desesperación te está dictando
estas palabras amargas sobre la vida y Dios.
Estás sufriendo mucho, pero no sabes sufrir.
Para aprender a sufrir es necesario conocer la historia
de la cruz de Dios y creer en la cruz,
que transformará los frutos del dolor
en el fruto del amor.

BLATT

Perdóneme, prior, pero yo ya he sufrido suficientes
penas de vuestra cruz.

PRIOR

De tu Dios. En los libros de tus antepasados
Dios había profetizado su llegada al mundo.
Cada mañana rezo ardientemente
por la paz de las almas de los judíos asesinados.
Cada mañana rezo ardientemente
por la santa paz entre Israel
y su Dios muerto en el Gólgota.
Cada mañana rezo ardientemente
por la paz de todas las sinagogas incendiadas
y todas las casas de la religión mosaica,
de los rollos calcinados del Pentateuco
y los paños litúrgicos convertidos en ceniza,
los candelabros de las sinagogas fundidos en el fuego,
los cálices de plata y las coronas que adornan
las frentes de los rollos de la Torá, puesto que en esos rollos,
en esos paños, en esas coronas, en esos candelabros, en esos cálices,
en todos los objetos del servicio litúrgico
se hallan las predicciones y la santa profecía
de la llegada de Cristo a este mundo.

BLATT

(Con una sonrisa triste)

¿Sobre la llegada de Cristo a este mundo?
¿O más bien sobre la llegada de mi desgracia...?

PRIOR

La tragedia de Dios es la tragedia de los judíos,

el sufrimiento de los judíos es el sufrimiento de Dios.
Cuando Dios deseó salir de Jerusalén,
para revelar a todos los pueblos de la tierra
su existencia, solamente tenía una
puerta, a través de la cual iba el camino
hacia los países paganos. La cruz era esta puerta.
El pueblo elegido, celoso de su Dios,
levantó sus puños contra su Dios,
gritando que lo clavara en la Cruz
antes que Él igualara
el tiempo de Israel con el tiempo de otros pueblos.
Dios, no queriendo seguir siendo prisionero de un pueblo
que deseaba guardarlo como propiedad,
escogió un camino difícil y lleno de espinas, el camino de la cruz.
Allí, en el Gólgota, sucedió el drama,
el doble drama de Dios y del pueblo.
Israel crucificó a su Dios,
sin saber que en ese mismo instante,
para muchos siglos, Dios crucificó
a su pueblo elegido.

BLATT

No puedo entenderlo, padre.

PRIOR

Sé que es difícil entenderlo, hijo mío,
porque en ello está el gran misterio de Dios.

BLATT

Vuestro Dios para mí es ajeno y lejano.
En mí hay un vacío que el mundo ha cavado,
el mundo cristiano.

PRIOR

La pequeña aldea judía de Belén
es un pueblo extraño. Está en cada hombre
aunque muchos no lo perciben en sí mismos
y no saben ni siquiera que oyen en el corazón
la voz del Evangelio.

BLATT

¿Pero entonces por qué tantos de vosotros
en vez de Belén llevan en sí el infierno,
e incluso aquellos que son cristianos
y llevan en sí la verdad no saben
matar en su corazón el mal y el odio?

PRIOR

Escucha, hijo, esos de los que hablas

son paganos. Su dios es un engendro
que lleva el veneno en sus entrañas
como un escorpión amarillo. Dios para ellos es un mito,
una estatua fría o el siervo de sus deseos,
e incluso si le rezan,
con su oración – y aunque esta
fuese ardiente – niegan la existencia de Jesucristo,
porque niegan la existencia de Jesucristo todos
los que creen erróneamente. Hay que saber creer.

BLATT

¿Acaso todo lo que está sucediendo ahora
no es una prueba de que los hombres han dejado
de creer de verdad? ¿Entonces dónde está Cristo?

PRIOR

En ti, hijo mío, en todos los que sufren,
si saben en medio de su gran dolor
perdonar el crimen a sus enemigos.

BLATT

¿Yo tengo que perdonar? ¿Qué? ¿Yo tengo que perdonar?
¿La muerte de mis hermanos? ¿De mis padres y de mi esposa?
¿Usted quiere que la víctima perdone
a sus perseguidores? ¿Que bese la mano
que le ha asestado un golpe en el mismísimo corazón?
¿Que la sangre perdone a los asesinos?
¿Que el cabello abrasado perdone a los crematorios?
¿Que los pulmones envenenados perdonen a las cámaras de gas?
¿Que el cuerpo perdone a los sepulcros?
¡¿Eso es lo que quiere?!
¡¿Yo tengo que perdonar?! ¡Yo no quiero perdonar!
¡Ni a los alemanes, ni a los judíos, ni a mí mismo!
¡Padre, si es que yo me odio!
¡Cuánto me odio! ¡Míreme!
Me odio por esta nariz,
por estos labios, incluso por estos ojos.
Tal vez realmente sean azules,
pero hay en ellos una nube oscura,
y por esta nube cualquier alemán se dará cuenta
de que soy judío. Usted sabe
que yo los he engañado a ustedes. ¡Usted ve
cuánto me parezco a un judío!
¡Me odio a mí mismo y a Dios
por esa alianza que él había establecido
con el pueblo judío! ¡Dónde se ha visto que

una persona normal lleve en su atuendo¹¹³⁸ la muerte,
que en su atuendo lleve un destino
peor que la muerte, debido al cual será reconocido
por cualquier bandido! ¡Yo ya no quiero sufrir!
¡No quiero sufrir! Quiero descansar
y vivir como antes. Quiero que de nuevo
al anochecer del viernes mi pobre mujer
encienda las velas de la menorá
y tapándose con las manos sus ojos negros
alabe el Sabbat. ¿Dónde están los ojos de mi
mujer difunta? Arrastraron al ángel
al kirkut morado a donde la gente agonizando
de miedo ante la muerte evacuaba excrementos,
¡la última prueba de su humanidad
en la tierra de Dios! ¡Adonai! ¡Adonai!
¡¿Qué has hecho?! ¡¿Por qué nos has abandonado?!¹¹³⁹
¡Yo odio mi destino judío,
pero quiero ser judío! ¡Judío! ¡Judío! ¡Judío!

(Después de un rato)

Usted pensará que soy un loco,
¿tal vez realmente lo sea?
¿Cómo se puede desear ser uno mismo si
uno se odia tanto?
Usted seguramente no lo entenderá.

PRIOR

Lo entiendo todo. Pero piénsalo:
¿acaso eres de verdad plenamente judío,
o tal vez solo un hijo pródigo
que abandonó la casa de su Padre
y echó a andar hacia un país lejano y ajeno,
para desperdiciar toda su fortuna?
Solamente serás plenamente judío
si reconoces a Dios en el Cristo que sufre.
Pero eso no es alejarte de ti mismo,
sino volver a tu casa,
a la casa del Padre, que está en el cielo.
Eso simplemente es una vuelta a la historia verdadera,
a las orillas sagradas de la nueva alianza
que brota de los sagrados libros judíos
como un río de la fuente. Entre los cipreses brota
el manantial de los ángeles y como una corriente
baja bordeando la tierra de Ur, a través de los versos
de las oraciones de Moisés, a través del país de los salmos

¹¹³⁸ N. del T.: En el original "pantalones" (posiblemente en referencia a la vestimenta propia de los jasidim).

¹¹³⁹ Sal 22; Mt 27, 46; Mc 15, 34

y los libros de los profetas, y de repente se precipita como una cascada escarpada
en forma de frente elevada
y remueve el agua. Fluye el río de la vida
en su azul profundo. Aquel que odia
el río odia también la fuente.
Quien escape a la fuente ensucia el río.
De la fuente divina brota el río de Dios.
¿Los hombres de Hitler? ¿Las cámaras de gas?
¿Tú ves en ellos un brote de aquel instante
en que Dios pronunció el sermón de la Montaña?
¿Acaso ves en ellos las huellas de los pies sagrados
que confiadamente caminan sobre las olas del lago?
Escúchame, hijo, cuando el hombre cae
se odia a sí mismo en los demás.
En los hornos de Daniel, en las parrillas llameantes,
los hombres de Hitler queman y convierten en cenizas
su propio ser. Que sigan vivos
no es más que una apariencia. Viven solamente las bestias
del Apocalipsis que fingen ser hombres.
No midas estas bestias con una medida
divina y humana. No son más que una basura.

BLATT

Pero cuando esta basura venga a confesarse
Y exprese su arrepentimiento, ¿usted lo perdonará?

PRIOR

En el umbral del arrepentimiento empieza Cristo.
Perdonaré todo. Pero no olvidaré,
puesto que mi memoria es la pared delante de la cual
moría un hombre.

BLATT

Yo no creo en nada, padre.

CORO

(Entra)

PRIMERO DEL CORO

Padre prior, los soldados de las SS han rodeado el monasterio.

SEGUNDO DEL CORO

Los comanda Born.

TERCERO DEL CORO

Born ha salido del coche.

CUARTO DEL CORO

Ha dado órdenes...

QUINTO DEL CORO

Lo hemos visto por la ventana.

SEXTO DEL CORO

Escondamos al hermano Emanuel.

CORO

(Susurrando)

Escondamos al hermano Emanuel.

(Se llevan a Blatt entre ellos y retroceden hacia la pared)

BORN

(Entra. Mira alrededor. Se dirige al prior)

He cumplido mi promesa. Volviendo de la redada
he parado en el monasterio,
para terminar la conversación. Te he traído un regalo.

PRIOR

(Calla)

BORN

¿No sientes curiosidad por ver de qué regalo se trata?

PRIOR

(Calla)

BORN

Un regalo precioso.

PRIOR

(Calla)

BORN

Un rollo de alambre.

PRIOR

¿Para qué necesito alambre?

BORN

Seguramente te será útil. Encargarás a un obrero
que fije una alabrada sobre el muro
para que los visitantes no deseados no perturben
la tranquilidad del monasterio, tan necesaria
a ti y a los otros padres para la contemplación
y el recogimiento en la oración. De este modo sin duda alguna
te ahorraré muchas preocupaciones y problemas,

y sobre todo me aseguraré de que
tu casa esté segura, ¿no es así, amigo?

(A los padres)

Tal vez ustedes no sepan
que con el prior nos conocemos desde hace muchos años,
de ahí nuestra cercanía y nuestra cordial amistad,
que aunque hoy está expuesta
a una dura prueba, tengo la esperanza
de que se salvará gracias a la prudencia del padre prior.
Y ahora, reverendísimos padres,
pongamos manos a la obra.
La peste ha invadido el monasterio.
Conocemos periodos de la historia
en los que la muerte negra atravesaba
tierras y mares sembrando miedo y horror.
¿Pero acaso la compasión hacia los desechos del mundo,
en los que proliferan las bacterias mortales,
no es también una peste, que infesta
los corazones de algunas personas? ¿Acaso es bueno
que el hombre tenga compasión de un perro rabioso?
¿De las langostas que devoran los árboles,
del parásito que devora las espigas de trigo?
¡Lo que habéis hecho es abrir las puertas
para que entre la muerte negra, a la cual
habéis dado refugio en el monasterio!
¡Yo cerraré esta puerta! ¡Y os quitaré de la cabeza
la misericordia hacia los excrementos! Y ahora hablad, ¡¿dónde está el judío?!

PRIOR

Aquí no hay ningún judío.

BORN

¡Pregunto dónde está el judío
al que habéis escondido en el monasterio!

PRIOR

¡No hemos escondido a nadie!

BORN

¡Está aquí!

PRIOR

¡Mientes!

BORN

¡Se ha colado por el muro! ¡Ha encontrado aquí su escondite!
¡En contra de las órdenes de que está prohibido ocultar a los judíos!
¡¿Acaso debo repetir una vez más cuál es el castigo por ello?!

¿Tengo que ponerlos a todos ante la pared
y fusilarlos como perros?! ¿Acaso tengo que reducir este monasterio
a escombros y ruinas y apagar en los altares
las velas que, aunque hoy todavía arden,
mañana no serán más que un trozo muerto de cristal?
Decid ¿dónde está el judío?!
¿Dónde está el judío, cuervos infernales?!

PRIOR Y CORO
(*Callan*)

BORN
¿Tengo que llamar aquí a la señorita Chomin
para que repita en vuestra presencia
lo que ha visto a mediodía ante el muro del monasterio?
¿O acaso tengo que dar la orden a tus monjes
de que se pongan en fila,
y que la señorita Chomin mirando atentamente sus caras
 señale entre ellos al fugitivo?
¿O tal vez tenga que dar orden a mis soldados
de que registren las celdas, el desván y los sótanos,
los escondrijos y los trasteros, que nunca faltan
en un antro de monjes?

PRIOR
Aquí no hay ningún judío.

BORN
Haces mal siendo tan testarudo, prior.
Estás cavando tu propia tumba y la de los padres, prior.
Escucha, si dentro de diez minutos
me entregas al judío,
tanto a ti como a los padres os perdonaré el crimen.
Lo olvidaré todo. No os pasará nada.
¡Pero si seguís obstinándoos,
registraré el monasterio, desde el sótano hasta el desván,
y a ti y a los padres os pondré contra el muro!
Así que una cosa u otra. Bajo al claustro.
Si alguno quisiera escapar del monasterio,
que no olvide que todo el edificio
está rodeado por un destacamento de las SS.
Cualquiera que intente la fuga,
recibirá una bala en la cabeza. ¡Recuérdalo, coro!
Dentro de diez minutos estaré aquí otra vez.
Confío en que la razón vencerá a la obstinación.

(*Sale*)

(*Un largo rato de silencio*)

PRIOR

(Se acerca a la ventana. Mira al claustro. A continuación se dirige a uno de los padres susurrando)

Sal con el hermano Emanuel.

(Uno de los padres coge del brazo a Blatt y sale con él. Fuera está oscureciendo. En el refectorio reina la penumbra)

PRIOR

(Baja las persianas de ambas ventanas. Gira el interruptor eléctrico. Vuelve al medio del refectorio)

Lo habéis oído.

Si entregamos al judío
cometeremos el suicidio en nuestra propia alma,
traicionaremos a Cristo,
y nuestra vida tendrá
el mismo valor
que el Campo del Alfarero¹¹⁴⁰.
Si, en cambio, no entregamos al judío,
tomaremos sobre nosotros
la cruz del Señor
y saldremos al encuentro de Dios.
¿Qué escogéis,
la cruz¹¹⁴¹ o el Campo del Alfarero?

CORO

La cruz.

(Suena música de órgano)

PRIOR

Bendito sea Tu Cuerpo, Señor...

CORO

Bendito sea Tu Cuerpo, Señor.
Bendito sea el Pan crucificado,
el Pan traspasado por los clavos,
el Pan que sangra,
el Pan de los salmos,
el Pan muerto,
el Pan con el costado abierto,
el Pan depositado en el sepulcro,
el Pan resucitado,
el Pan de Emaús,

¹¹⁴⁰ Mt 27, 7-8

¹¹⁴¹ N. del T.: "cruz" aparece habitualmente con minúscula en el texto original.

el Pan de los apóstoles,
el Pan de Galilea,
el Pan ascendido al cielo,
el Pan del cielo y de la tierra,
el Pan de la eternidad,
el Pan de nuestra salvación.

PRIOR

Bendita sea Tu Sangre, Señor...

CORO

Bendita sea Tu Sangre, Señor,
bendito sea el Vino del Evangelio,
el Vino de tu vida,
el Vino de tus actos,
el Vino de tus parábolas,
el Vino de las bodas de Galilea,
el Vino del amor,
el Vino del perdón,
el Vino de la sabiduría celestial,
el Vino del sacrificio,
el Vino de la reconciliación,
el Vino de la Última Cena,
el Vino de la ofrenda,
el Vino de la muerte,
el Vino del Misterio,
el Vino de nuestra salvación.

PRIOR

Amén.

CORO

¡Oh, Señor, oigo los momentos
que descienden de las montañas
como las ovejas destinadas al sacrificio.
Bajan despacio hacia el valle,
hacia mis manos,
cada una de ellas
es tan bella
como tu Nombre!
¡Oh, Señor, que frunces el ceño
como la cuerda del arco
contra los hijos del crimen!
Tu boca está armada con una espada de doble filo¹¹⁴²,
tu mano es como la llama
de los siete candelabros dorados.
Todo me está acechando.

¹¹⁴² Ap 1, 16

El ángel de la oscuridad me está acechando
detrás del muro del monasterio,
me están acechando los malhechores
bajo las vidrieras,
me están acechando las manos de la Bestia
bajo la bóveda gótica.
En la oscuridad nocturna
relinchan los caballos sobre los que galopan
los abismos.

Pero yo te doy las gracias, Señor,
porque me has colocado
en la tierra cubierta de huesos,
en la tierra de la niebla y del otoño,
en la tierra de los sepulcros,
y me has ordenado esperar
a las ovejas destinadas al sacrificio,
y me has mandado compadecerme
del sufrimiento del hombre,
y has abierto y has encendido
mi corazón,
has derribado la pared de mi celda,
que me estaba separando
de la desgracia del prójimo
y me has dado parte
en el destino de los deshonrados,
como se da el pan al hambriento
y el agua al sediento.

Oh, Señor, has ordenado al mal que actúe,
para que sea fortificada en los hombres la bondad,
has mandado actuar al odio,
para que sea fortificado en los hombres el amor,
has mandado actuar a la fealdad,
para que sea fortificada en los hombres la belleza.
Señor, permíteme soportar pacientemente
toda amargura, puesto que solo la paciencia
puede convertirla en la dulzura.
¡Oh, Señor, que vienes de Temán,
del monte de Parán¹¹⁴³,
todo es Tu designio¹¹⁴⁴,
que no quiero escudriñar.
Son este designio los ángeles de la oscuridad
y los ojos de los malhechores,
y los caballos con el color del fuego,
y yo,
una piedra miserable

¹¹⁴³ Ha 3, 3

¹¹⁴⁴ N. del T.: En el original "necesidad"

que desea ser
el más bajo umbral
de este salmo.

Oh, Señor,
cruza el umbral
de este salmo.

PRIOR
Amén.

Fin del segundo acto

Acto III

(Después de algunos momentos. El mismo refectorio. Música de órgano)

CORO
Oh, Señor, danos inspiración para creer,
porque la fe es una creación difícil,
que exige la vigilancia de la conciencia,
el fuego, la humildad y la voluntad, sin los que
no hay ni rezo ni arrepentimiento
ni conciencia de los pecados cometidos.
Porque la fe en Ti debería ser la materia,
en que el ser humano se expresa entero
como un pintor en el color, como un poeta en la palabra,
como un compositor al componer sonidos.
Cada uno de nosotros tiene que moldear esta fe,
según las exigencias de su voluntad creativa,
según la necesidad de su personalidad.
Y aun este esfuerzo no es suficiente,
porque queriendo realmente creer en Ti, Señor,
tenemos que hacernos artistas de la fe,
e incesantemente conquistar esta fe,
y continuamente de nuevo conquistar su profundidad,
como conquistamos una nueva palabra en el poema,
como conquistamos un nuevo sonido en la música
y nuevos colores en el lienzo.
Cada rutina y cada modo
son la muerte de la fe y la muerte de la conciencia.
¡Oh, Señor, danos inspiración para creer!

PRIOR
El tiempo fijado ya ha pasado.

CORO DERECHO
Los minutos están pasando.

CORO IZQUIERDO

Esperamos.

CORO DERECHO

Dentro de un rato oiremos pasos en la escalera.

CORO IZQUIERDO

Dentro de un rato se abrirá la puerta.

PRIOR

El tiempo fijado ya ha pasado.

CORO DERECHO

Todavía un momento.

CORO IZQUIERDO

Todavía un breve instante.

CORO DERECHO

Y oiremos pasos en la escalera.

CORO IZQUIERDO

Y la puerta se va a abrir.

PRIOR

El tiempo fijado ya ha pasado.

CORO DERECHO

Esperamos.

CORO IZQUIERDO

¿Quién ha dicho que la espera es un infierno?

CORO DERECHO

¿Quién ha dicho que la espera es sufrimiento?

CORO IZQUIERDO

La espera es un ángel.

CORO DERECHO

La espera es felicidad.

CORO IZQUIERDO

La espera es una parábola de la paloma.

PRIOR

El tiempo fijado ya ha pasado.

(La puerta se abre)

BORN

(Entra, avanza algunos pasos y se para en el centro del refectorio)

Estoy esperando.

PRIOR Y CORO

(Callan)

BORN

(Al Prior)

¿No tienes nada que decirme?

PRIOR

El límite del tiempo ha pasado,
el que nos has marcado.
Te pertenecemos.
Puedes hacer con nosotros lo que quieras.

BORN

¿Anhelas el martirio?

PRIOR

No soy digno de la gracia del martirio. Si
lo anhelara, pecaría de soberbia.
Resisto ante la tentación del sufrimiento,
que es tan fuerte como la tentación del pecado.
Pero si cualquiera me exige
que reniegue del Evangelio,
iré hacia el martirio
y me pondré el vestido de sangre¹¹⁴⁵.
¿Pero quién soy yo, para atreverme por voluntad propia
a subir la colina de la Calavera?
¿Quién soy yo para soñar con la escalera del salmo,
cuyos escalones llevan a la cumbre de la eternidad?
Imploro a Dios que aleje de mí
el cáliz de sangre, porque yo soy un hombre,
que en su debilidad puede errar y caer.
¿Quién conoce sus fuerzas? ¿Quién conoce la resistencia
de su cuerpo y de su voluntad?
¿Quién de nosotros sabe si no va a acobardarse
a última hora,
y no retrocederá al pie del Calvario,
y no va a implorar al tribunal un indulto,
y no se va a retractar en el umbral del templo
de las palabras que pronunció

¹¹⁴⁵ Ap 7, 9.14; Ap 19, 13-14

contra la obstinación humana?
¿Cómo puedo entonces anhelar el martirio?

BORN

Hablas sensatamente. No tengas miedo. No sufrirás el martirio.
Recuerda que siempre tienes en mí un amigo,
que con mucho gusto te sirve con su ayuda y consejo.
¡Oh, no permitiré que te agobie
el peso de la prueba! Te daré un Simón de Cirene,
que no sólo cargará la cruz por ti,
sino que también morirá en esta cruz por ti.
Dentro de un instante inspeccionaremos el monasterio,
registraremos las celdas, el desván y los sótanos,
los baúles, los armarios, los archivos y los viejos sepulcros,
y cuando encontremos al judío, esepreciado tesoro,
ni un pelo caerá de tu cabeza.
Seguirás llevando una vida tranquila en el monasterio,
te levantarás por la mañana, rezarás las oraciones,
desayunarás, después almorzarás y después cenarás,
y después te acostarás en la cama
y meditarás en la bondad de Dios,
que te liberó de la tentación del martirio
gracias a la sabiduría de tu amigo Born.
¡No serás tú quien pagará la pena por esconder el judío!
¿Sabes quién la pagará?

PRIOR
(*Calla*)

BORN

¡Los padres! ¡El coro la pagará!
¡Este coro silencioso de estúpidos Simones de Cirene!
¡Ante tus ojos ordenaré fusilarlos!
¡Ahí en el patio! ¡Junto al muro del monasterio!
¿Y qué, querido mío? ¿Es fácil ser santo
al precio de la vida de estos padres y hermanos,
al precio del sacrificio ajeno y de la tumba ajena?
¡Es dulce el pan de la muerte martirial,
pero más dulce es la vida tranquila
en la celda del monasterio! ¿Qué?
¡Y cuando un día subas a los cielos,
allí encontrarás un cómodo aposento para ti,
donde entre las palmeras, ficus y mamparas
reposarás en un diván de terciopelo
después de la vida como después de un gran banquete!
¡Así pues, ahora dime, dónde escondiste el judío,
para salvar el coro de la muerte!

PRIOR

Sin duda no hay en mí humildad verdadera
ni verdadero amor,
ni verdadera bondad.

Sin duda no soy la fuente
de pájaros celestes
ni el bastón blanco de los ciegos
que atraviesan la calle,
aunque siempre quise ser
la bondad y la fuente y el bastón.

Sin duda hago el bien
para la concupiscencia del cuerpo,
sin duda quiero acrecentar
mi riqueza ante el rostro de la gente
y ante el rostro de la materia.

Por esto el Señor no me fortaleció con
la mirada de sus ojos
y flota sobre mí
como sobre el agua contaminada.

¿Qué puede decir el agua contaminada?
¿Qué puede decir el agua enmohecida?
¿Qué puede decir el agua enturbiada?

BLATT

(Se para, invisible, en la puerta del refectorio)

BORN

Entonces ¿tengo que preguntar los padres?

PRIOR

Pregúntales. Que el coro te responda.

BORN

(Al coro)

Coro, ¿dónde está el judío?

CORO

El judío no está en el monasterio.

BLATT

Estoy aquí.

Me llamo Emanuel Blatt.

Me escondí en el monasterio.

Los padres no son culpables.

¿Cómo puede ser culpable la ventana abierta
o cómo puede ser culpable la puerta abierta,

si por ellas entra en la habitación
una hoja otoñal?
La ventana no es culpable.
La puerta no es culpable.
El viento no es culpable.
La ráfaga de viento se desató fuera,
el vendaval.
Que el oficial ordene dispararme.

BORN

(Se acerca a Blatt, lo observa de la cabeza a los pies y estalla en una carcajada)

Lo han vestido de hábito, mentirosos monjes,
de hábito blanco, ¡qué farsa!

(Deja de reír, golpea con el látigo la cabeza de Blatt)

BLATT

(Sin decir palabra se tambalea hacia la pared, se apoya con la mano en el crucifijo que cuelga de la pared)

CORO

¡Dios mío!

(Quiere correr hacia Blatt)

PRIOR

(Quiere correr hacia Blatt)

BORN

¡Alto, monjes, quedaos en el mismo sitio!

(Saca la pistola)

¡Alto o disparo!

PRIOR y CORO

(Se quedan inmóviles)

BORN

(Al coro)

Que uno de vosotros vaya al claustro
y traiga un rollo
de alambre. Se lo darán los soldados.

(Apunta con el dedo a uno del coro)

Ve tú.

UNO DEL CORO

(Mira al prior)

BORN
¡¿Has oído?! ¡Muévete!

UNO DEL CORO
(Sale)

PRIOR
¿Qué quieres hacer?

BORN
Ya lo verás.

PRIOR
Te lo suplico, deja en paz a este hombre.

BORN
Eres aburrido. Piensa más bien en los padres,
a los que ordenaré fusilar.
Voy a reunir a todos los habitantes de la ciudad en el claustro,
para que vean cómo mueren los mentirosos y los rebeldes.
A ti también te estarán observando, mientras asistes a la ejecución.
Y pensarán de nuevo que la Gracia del Señor
vela sobre el prior en la persona de Born, que
extendió sobre él sus alas protectoras.
¡Todos te alabarán y te bendecirán
por tu espíritu inquebrantable y tu carácter intachable,
y así empezará el proceso de tu beatificación!

UNO DEL CORO
(Entra, tímidamente se acerca a Born y le entrega el rollo de alambre)

BORN
(Coge el alambre)

Acércate aquí, judío.

BLATT
(Lentamente se acerca a Born)

BORN
¡Aquí tienes el látigo, cógelo, ese será tu cetro!

(Pone el látigo en su mano. Arranca de la mesa el mantel escarlata y se la pone sobre los hombros a Blatt. Con el alambre teje una corona y con un movimiento brusco se la clava en la cabeza. Estalla en una carcajada espasmódica. Grita)

¡Salve, rey de los judíos!
¡Salve, rey de los judíos!

BLATT

(Está de pie, silencioso e indefenso, cabizbajo. La sangre resbala por su frente desde la corona de espinas)

BORN

(Grita)

¡Este es vuestro Dios!

¡Este es vuestro Dios!

¡Vuestro Dios judío!

¡Rezadle a él!

¡Venga, rezadle!

¡De rodillas! ¡De rodillas!

PRIOR Y CORO

(Están de pie inmóviles)

BORN

¡Mirad, flagelado, con el manto escarlata,

con la corona de espinas! ¡Con la corona de rey!

¿A qué esperáis? ¡Gritad vuestros salmos!

¡De rodillas!

PRIOR Y CORO

(Silenciosos)

BORN

(Saca la pistola)

¡De rodillas, monjes!

(Apunta con la pistola hacia el coro)

¡De rodillas, frailes!

PRIOR

Arrodillémonos.

CORO

(Se arrodilla lentamente apuntado por el cañón de la pistola)

PRIOR

(Se arrodilla)

BORN

¡Cantad!

PRIOR

¡Oh Señor, eres mi luz y mi salvación!¹¹⁴⁶

¹¹⁴⁶ Sal 27, 1-3

CORO

¡Oh Señor, eres mi luz y mi salvación!
¿a quién temeré?
Eres la defensa de mi vida,
¿quién me hará temblar?
Aunque un ejército acampe ante mí,
mi corazón no temblará,
porque has puesto tu mirada sobre mí,
mi Dios y mi salvador.

BORN

(Escucha)

PRIOR

Escucha, Señor, mi voz cuando a ti clama¹¹⁴⁷.

CORO

Escucha, Señor, mi voz cuando a ti clama.
Apiádate de mí y dignate escucharme,
pues se han levantado contra mí testigos falsos
y tensan la cuerda del arco contra mis oraciones.
Pero Tú, Señor, me guiarás
a través de los vientos en llamas
y las montañas temblorosas,
las guaridas de los leopardos
hacia tus libros siempre florecientes.

BORN

(Se sienta y esconde la cara entre las manos)

PRIOR

Cualquier cosa que hagas conmigo, oh Señor...

CORO

Cualquier cosa que hagas conmigo, oh Señor,
haz de mí el fondo de la palabra, cuando hables,
haz de mí el fondo de la gracia, cuando me salves,
haz de mí el fondo de la infamia, cuando me condenes,
haz de mí el fondo del arpa, cuando la toques,
haz de mí el fondo de la derrota, cuando me alcances,
haz de mí el fondo de la miseria, cuando me pongas a prueba,
haz de mí el fondo del mar, cuando eches el ancla,
haz de mí el fondo de la profundidad, cuando esté clamando. (106)
Haz de mí el fondo de la vida, cuando me conserves,
haz de mí el fondo de la muerte, cuando muera.

¹¹⁴⁷ Sal 27, 7.12

BORN

(Susurrando, mirando hacia un lado)

Levantaos.

CORO

(Se pone de pie)

BORN

Salid.

CORO

(Sale lentamente)

BORN

(a Blatt, habla sin mirarlo)

Tú también. Que se quede solamente el prior.

BLATT

(Sigue inmóvil)

BORN

(Hace un gesto con la mano)

Sal.

BLATT

(Levanta lentamente la cabeza y clava su mirada en Born)

BORN

(Su mirada se encuentra con la mirada de Blatt)

¿Por qué me miras así?

BLATT

(Calla)

BORN

Sal.

BLATT

(Sigue inmóvil)

BORN

(Grita desesperado)

¡Sal, sal, sal!

BLATT

(Baja la mirada, va hacia la puerta. De su mano cae el látigo. Sale)

PRIOR

¿Por qué lo has hecho?

BORN
Por odio.

PRIOR
¿Hacia quién?

BORN
Hacia ti.

PRIOR
¿Por qué me odias?

BORN
Odio a tu Dios, al cual no he podido arrancarte
ni siquiera por el precio de la vida, por el miserable despojo de la vida.

PRIOR
¡Eres despreciable!

BORN
(Como si no lo oyera)
¿Dios tenía ese aspecto?

PRIOR
¡Sin duda tenía ese aspecto!
¡Al fin y al cabo era hombre!

BORN
¿Y de este modo estaba también de pie en el pretorio,
flagelado, escupido, y callaba?

PRIOR
¡Sin duda de este mismo modo!

BORN
¡Qué extraño!

PRIOR
(Señala el crucifijo que cuelga de la pared)
Dios descendió de la cruz y entró en el cuerpo
de un hombre triturado.

BORN
Lo he sentido.

PRIOR
¡Has flagelado a Dios, criminal!
¡Has coronado a Dios con la corona de espinas!

BORN

Lo sé.

PRIOR

¡Ay de ti! ¡Ay de ti! ¡Ay de ti, asesino de Dios!

(Se acerca a la puerta)

BORN

¡Quédate!

PRIOR

¡Haz con nosotros lo que quieras!

¡Ordena que nos fusilen!

¡Pero ahora quiero estar solo!

(Grita)

¡Quiero estar solo!

BORN

(Lo agarra por la manga)

PRIOR

(Se detiene)

BORN

Era feliz. Oh, qué feliz era.

Me parecía que había enterrado para siempre
mi viejo pasado.

Sin embargo, estás equivocado,

si consideras que me arrepiento de mi decisión en Roma.

¡Oh, no! Créeme, si tuviera que repetir

mi vida pasada, habría escogido el mismo camino

que me ha traído aquí. Incluso si entonces

hubiera tenido que vivir otra vez el encuentro contigo,

que es para mí un episodio doloroso.

Vine a ti como vencedor.

Conquisté tu nación, a ti te convertí

en mi esclavo, a quien quiera puedo

encerrar en una cárcel,

enviar a un campo o fusilar.

Soy tu ley. Tal es mi dominio

sobre una nación conquistada y una tierra sometida,

y sobre todo lo que nace en esta tierra

y ella sostiene. Sobre cada fruto.

Sin embargo, de repente entendí que gracias a tu fe

en Dios, a quien estás enteramente entregado,

sabes mantener, incluso en la derrota, la dignidad

humana y la fuerza de espíritu. Cerré los ojos

y me vi en medio de la hecatombe y la humillación,
en los harapos de un uniforme en medio de un desierto de nieve,
en el fondo de la derrota, doblado bajo el peso del cadáver,
que con gran dificultad estaba llevando sobre mis espaldas.
¡Estaba llevando a dios calcinado que pereció
en un búnker incendiado! Me quedé solo,
despojado de todos los consuelos¹¹⁴⁸. Un signo indefinido.
Qué terrible es el destino, que obligando al hombre
a vencer todas las batallas y obtener
solamente triunfos, le hace sentir la fuerza
y la dignidad solo en la hora de la victoria,
de los postes fronterizos derribados,
de la capitulación del enemigo y de las condiciones impuestas,
pero no le deja ningún consuelo
en la hora de la tristeza, del luto y de la derrota.
¿Acaso puede el hombre construir su vida
solamente de victorias, desfiles y aplausos?
¿De marchas gozosas y discursos autocomplacientes?
¿De canciones de cuartel sobre un hermoso futuro?
¿De poder, que embriaga como el humo del incienso?
Sé quién soy en la hora de la victoria,
pero no sé quién soy en la hora de la derrota.
Mientras tanto tu Dios reparte la gracia, que
en la hora de tu triunfo y en la hora de tu muerte
te permite mantener con la misma calma
el mismo rostro y la misma dignidad,
y el mismo sentido de la existencia.
Qué desesperada es la vida del hombre,
a quien no le está permitida nunca la derrota.

(Silencio)

PRIOR

¿No hay en ti ni una sombra del arrepentimiento
de antaño? ¿Acaso no hay en ti
ni un eco de las oraciones del pasado?
Antaño morabas en las cumbres elevadas.
¿Para qué bajaste de esas montañas? ¿Para qué?
¿Acaso para causar sufrimiento a los hombres?

BORN

No me compares con aquel que yo era antaño.
Aquel me es tan ajeno como un transeúnte,
a cuyo lado paso con indiferencia por la calle,
o como una figura del sueño que se apodera
de mis deseos y de mis inquietudes.
No lo conozco. No sé quién es.

¹¹⁴⁸ N. del T.: en el original, "valor", "referente ético".

No me hables, pues, en nombre de aquellas sombras
que no tienen nombre.

PRIOR

Tal vez, pues, hay en ti al menos un suspiro,
que podría evocar de tu memoria de los tiempos remotos
y encontrar en él un latido del corazón, un sentimiento o una lágrima.
Y es que el llanto y la oración no podrían haberse secado así,
sin que quedara ni el más leve rastro de ellos.
¿No hay en ti ni siquiera una semilla de fe?

BORN

¿En Dios?

PRIOR

Sí.

BORN

No. Ni una semilla.

PRIOR

¿Pero tal vez hay en ti al menos un eco de la conciencia?

BORN

¿Un eco de la conciencia? ¿Por qué? ¿Acaso lo que hago
es contrario a mi conciencia?
Ah, querido mío, las Parcas
que anidan en mí,
como en las ruinas de un viejo templo pagano,
ya no son unos pájaros rapaces,
que beben sangre de mis venas abiertas.
Son unos papagayos multicolores, que con un chillido
asienten a todas mis acciones y pensamientos.
¿Acaso piensas tú que la conciencia
no puede ser domesticada y no se le pueden enseñar estas palabras
que necesitamos para vivir,
cuando despertamos por la mañana del sueño
como si fuera de un baño sangriento?

PRIOR

Las Parcas domesticadas no son más que una alucinación
de tus deseos. A estos pájaros no se los puede domesticar.
Solo podemos dormirlos. Pero quien ha hecho dormir
a las Parcas, con cada uno de sus actos se mata a sí mismo.
Ésa es la venganza de los pájaros durmientes,
que en el sueño se ahogan,
puesto que la finalidad de su existencia
es un vuelo nocturno en el hombre
como en un elemento tormentoso.
Ay de aquellos que no oyen en sí

el grito de la sangre alada.

(Detrás de la puerta se oyen voces inquietas)

CORO

(Entra)

UNO DEL CORO

Padre prior, una mujer
desea entrar en el refectorio.

PRIOR

Que entre.

SEÑORITA CHOMIN

(Entra. Se dirige a Born)

¡Qué grotescos son estos monjes!
Tienen miedo de dejarme entrar en el refectorio,
como si fuera un dormitorio cubierto de terciopelo
y de cojines mullidos.
Son ridículos.

BORN

¿Para qué has venido?

SEÑORITA CHOMIN

¿Cómo que para qué? Llevo media hora
sentada en tu coche y me estoy aburriendo como una ostra.
Tenías que llamarme. Y yo esperando y esperando...
Pues he venido.

BORN

Ahora no eres necesaria aquí.
Vuelve al coche.

SEÑORITA CHOMIN

Dame las perlas.

BORN

¡Sal!

SEÑORITA CHOMIN

¡Dame las perlas!

BORN

¡Sal!

SEÑORITA CHOMIN

¡Te han dado unas perlas!

BORN

¡No he recibido ningunas perlas!

SEÑORITA CHOMIN

¿No las tienes? ¿Entonces quién las tiene?

¡No están en el altar!

BORN

¡¿Cómo puedo saber qué ha pasado con las perlas?!

¡Pregúntaselo al prior! ¡Pregunta a los padres!

SEÑORITA CHOMIN

¡¿Y quién puede saberlo sino tú?!

¡Si no te has llevado las perlas, enséñame al judío!

¿Dónde está el judío?

BORN

No es asunto tuyo.

SEÑORITA CHOMIN

¿Dónde está el judío?

BORN

¡Cállate!

SEÑORITA CHOMIN

Quiero saber qué ha pasado con el judío.

BORN

(Calla)

SEÑORITA CHOMIN

Me has engañado. Quieres ocultarme
que les has dejado al judío, y que a cambio te han dado
un collar de perlas, que debería pertenecerme a mí.

BORN

¡Sal de aquí!

SEÑORITA CHOMIN

¡Me has convencido, bribón, para que rastreara
al perro judío y aparentando compasión
le enseñara el camino a este monasterio,
porque querías, para tus propósitos de perturbado,
jugar con el prior como el gato con un ratón muerto!
¡Y luego me has obligado a chantajear al fraile!
¿Acaso he cumplido con todas tus peticiones
para que ahora me eches de aquí sin ningún premio?

¡Las perlas no están en el altar! ¡Las has robado, bribón!
¡Me lo vas a pagar!

(Corre hacia la puerta)

BORN

(Saca la pistola de su funda y dispara)

SEÑORITA CHOMIN

(Se tambalea y cae)

BORN

(Corre hacia ella y dispara varias veces al cuerpo tendido)

CORO DERECHO

¡Jesús!

CORO IZQUIERDO

¡Virgen Santísima!

BORN

(Guarda la pistola en su funda)

PRIOR

(Se arrodilla al lado del cadáver. Hace la señal de la cruz. Se incorpora)

BORN

(Está durante un rato de pie, indeciso. Se acerca a la ventana y con un movimiento brusco de la mano sube la persiana.)

PRIOR

¡Dios mío!

BORN

(Abre la ventana y grita en dirección al claustro)

¡Que dos soldados suban enseguida!

(Cierra la ventana y corre la cortina. Se sienta de espaldas al cadáver y al prior)

PRIOR

(Baja la mirada hacia el suelo)

(Silencio)

DOS SOLDADOS SS

(Entran)

PRIMER SOLDADO SS

¡A sus órdenes!

EL OTRO SOLDADO SS

¡A sus órdenes!

BORN

(Sin girarse)

El judío no está en el monasterio. Ellos son inocentes.
Fue una denuncia falsa de esta chantajista
cuyo cadáver yace aquí.
Ponedlo sobre el carro
y llevadlo al cementerio, mejor al cementerio judío.
Da lo mismo dónde esté enterrado este despojo.
Llamad a los que están de guardia. Volvemos a la ciudad.

PRIMER SOLDADO SS

¡Sí, señor!

EL OTRO SOLDADO SS

¡Sí, señor!

(Se llevan el cuerpo de Julia Chomin)

BORN

(Se levanta del banco)

Me voy.

(Se dirige hacia la puerta. Se detiene y se gira)

Escucha. Ayer tuve un sueño.
Es de noche. Una noche de otoño.
Como un humilde seminarista vestido con sotana roja
sobrevuelo la ciudad, bajo el cielo carcomido
de oración y llanto, y me veo a mí mismo abajo,
avanzando por el centro de la calle. Con la mirada siembro la muerte.
Los transeúntes bajo mi mirada
se convierten en esqueletos blancos
y me siguen despacio por una larga avenida
hacia una portería negra, donde el funcionario,
extendiendo las manos hacia delante,
con unos dedos inflamados de números,
les entrega la exención de la vida.
Un alarido infernal se levanta.
Gritan que quieren vivir,
¡que no han cumplido hasta el fin sus destinos terrenales,
que quieren volver a sus cuerpos en descomposición,
a sus despojos en putrefacción! Miré hacia el cielo.
De nuevo me vi a mí mismo, un humilde seminarista
con sotana roja, sobrevolando la ciudad
y gritándome a mí con voz retumbante:
“¡Malditos sean los espectros, los pozos de exterminio!

¡Malditos sean los demonios, las serpientes venenosas!
¡Malditos sean los escorpiones, preparados para la batalla!
¡Devuelve el cuerpo a los esqueletos!
¡Devuelve a los huesos su carne y sus tendones!
¡Devuelve a las calaveras sus bocas, sus ojos y sus orejas!”
Así gritaba el humilde seminarista con sotana roja
al hombre con uniforme negro,
que habiendo levantado los puños hacia el cielo,
callaba, porque no sabía cómo alcanzar
a su doble muerto,
que estaba sobrevolando la ciudad de huesos.

PRIOR

Ya lo has alcanzado.

BORN

¿Estás seguro?

PRIOR

Sí.

BORN

No lo sé.

(Sale)

CORO DERECHO

(Mirando al suelo)

La sangre en el monasterio.

CORO IZQUIERDO

La sangre al pie de la cruz.

CORO DERECHO

El suelo ensangrentado¹¹⁴⁹.

CORO IZQUIERDO

La sangre salpicó las paredes.

CORO DERECHO

Cristo estaba viéndolo todo.

CORO IZQUIERDO

Cristo lo ha visto todo.

CORO DERECHO

Vio la flagelación.

¹¹⁴⁹ 1Sam 26, 20

CORO IZQUIERDO

Vio la coronación.

CORO DERECHO

Vio la muerte de Judas.

CORO IZQUIERDO

Vio mi cobardía.

CORO DERECHO

Y vio mi terror.

CORO IZQUIERDO

Y de nuevo vio toda la miseria del hombre.

CORO DERECHO

Pensaba que este era mi Getsemaní.

CORO

Por mi culpa, por mi culpa.

Por mi gran culpa.

(Golpean sus pechos)

CORO IZQUIERDO

Pero era solo el patio
de la casa del sumo sacerdote, asediado
por los gallos que cantaban.

CORO

Por mi culpa, por mi culpa.

Por mi gran culpa.

(Golpean sus pechos)

CORO DERECHO

¡Oh, las frentes ensangrentadas de los cuatro Evangelios!

CORO IZQUIERDO

¡Oh, las espaldas dobladas de los cuatro Evangelios!

CORO DERECHO

¡Oh, los ojos en lágrimas de los cuatro Evangelios!

CORO

Oigo el relinchar de los ángeles caídos
en los campos desiertos. Las cenizas susurran
más fuerte que la historia.

Oigo el monólogo de la sangre,
oigo el rugir de los huesos dispersados,

oigo el arrastrarse de las fosas comunes.
¿Dónde están las bocas de las cenizas?
¿Dónde están los ojos de las cenizas?
¿Dónde están las puertas de las cenizas?
¡Que se abran!
¡Que se abran!
¡Que se abran!
¡Gritad, los hijos de la tierra,
gritad, los campos de batalla,
gritad, los jardines de sangre
y las catacumbas ciegas!
¡Gritad, las ruinas y las horcas,
gritad, los crematorios humeantes
y los huesos!
¡Gritad al Señor!
¡Gritad al Señor!
¡Invocad al Señor!
¡Suplicad al Señor,
arpa de siete cuerdas
que pasea sobre las hojas de las palmeras,
el Rey justo,
Hijo de David,
para que baje de los barrancos de la montaña de los Olivos,
de los bosques de Betfagé,
y entre por la puerta de las cenizas en llanto
como si entrara en el interior de la hora nocturna,
y libere al hombre
del laberinto de los tiempos
hacia los lejanos ríos de la purificación,
hacia las aguas sagradas.

BLATT

(Entra. Mira temerosamente alrededor. Dirigiéndose al prior)

¿Dónde está?

PRIOR

Se ha ido.

BLATT

¿Cuándo volverá?

PRIOR

Born nunca más te hará daño,
hermano Emanuel. Estás seguro.

BLATT

Cuando puso en mi cabeza ese alambre,
sentí dolor. Pero no era el dolor
que hace gritar la boca cansada.

Era un buen dolor, que entró en mí,
como la paz, como los tres ángeles
bajo la tienda de Abrahán, protegida por la sombra
de los robles de Mamre¹¹⁵⁰.

(De repente)

¿Por qué Born no me ha fusilado?

¿Por qué todavía estamos vivos?

(Al coro)

¿Por qué no nos ha fusilado a todos?

¿Por qué todos estamos vivos?

PRIOR Y CORO

(Callan)

BLATT

(Inquieto mira al prior, luego al coro)

¿Qué ha pasado aquí?

(Más alto)

¡¿Qué ha pasado aquí?!

(Grita)

¡¿Qué ha pasado?!

PRIOR

Tú lo sabes mejor que nosotros, hermano Emanuel,
puesto que no en nosotros sino en ti
Dios repitió el misterio de sus espinas.

(Repentinamente se oye a lo lejos una detonación brusca. Se oye una ráfaga de disparos y explosiones de granadas)

PRIOR Y CORO

(Escuchan)

BLATT

(Está de pie mirando fijamente hacia delante, como si no oyera lo que está sucediendo detrás de los muros del monasterio)

(Música de órgano)

PRIOR

(Se arrodilla en dirección a la cruz)

Señor, aquel que está muriendo ahora
es un criminal.

Dentro de un instante empezarás tu juicio
sobre un hombre carcomido.

La sangre de sus víctimas

¹¹⁵⁰ Gn 18, 1

clama a ti
desde el abismo.
Señor, estipularás el precio de la sangre
estipularás el precio del abismo,
contarás los pueblos que están sentados
en la orilla de Babilonia,
y los niños que están muriendo en las cámaras de gas,
y los laúdes colgados en el madero de las horcas.
Pero dignate, oh Señor,
del cómputo de los pecados borrar el mal
que sufrí de él.
Yo lo perdono.

(Durante todo el tiempo de la oración del prior, a través de la música del órgano llega el ruido de los disparos y de las explosiones de las granadas)

CORO

(Se arrodilla en dirección a la cruz)
Tu recompensa está contigo,
pagas a cada uno
según sus sufrimientos y sus gozos,
sus buenas y malas acciones,
sus obras justas
y sus actos criminales.
Tú eres Alfa y Omega,
Primero y Último,
el Principio y el Fin.
Tuyo es el poder sobre el árbol de la vida
y el árbol de la muerte.

BLATT

(Durante las últimas palabras del coro fija su mirada en el crucifijo. Mira a Cristo clavado en la cruz como si lo viera por primera vez. Como bajo el impulso de una fuerza incontenible a la cual no puede resistir se acerca al crucifijo)

¿Por qué Él es tan parecido al hombre?
¿Por qué Él es tan parecido al hombre?
(Baja la cabeza y se tapa la cara con las manos)

PRIOR

Dios de Abrahán, Isaac y Jacob,
Dios de Israel,
Cristo,
Tú eres el que eres.
Eres el que eres
en los caminos de las caravanas,
que se encaminan a la ciudad
de Ur de Caldea.
Eres el que eres

en las tiendas de Abrahán,
en los ojos ciegos de Isaac,
en los peldaños de la escala de Jacob,
en el monte Sinaí,
en el monte Moria,
en el monte de las Bienaventuranzas,
en el monte de la Transfiguración,
en el monte Gólgota.
Eres el que eres
en la cueva de David,
en la cueva de Daniel
y en la cueva de Belén,
en la cueva de la Resurrección.
Has venido y vienes a cada instante
en el círculo de ángeles que te sirven,
puesto que cada instante
es la eternidad
y es el tiempo de Tu ira
y es el tiempo de Tu misericordia,
Cristo.

BLATT

(Levanta la cabeza y mirando el rostro de Cristo, extiende los brazos en forma de cruz, como si quisiera en sus brazos encerrar la figura del Dios torturado. Grita)

¡Oh, Adonai!
¡Adonai!

PRIOR Y CORO

Amén.

(El telón baja despacio)

Fin de la obra