



Jesús G. Maestro

La poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de Georg Büchner

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Jesús G. Maestro

La poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de Georg Büchner

Universidad de Vigo

0. Preliminares

Estas páginas tratarán de reflexionar, desde el punto de vista de la teoría de la literatura y de la literatura comparada, sobre la poética de la tragedia en el teatro de Miguel de Cervantes, en relación con la expresión de la experiencia trágica en la obra dramática del autor post-romántico alemán Georg Büchner.

La lectura se centrará en dos obras concretas -la Numancia de Cervantes y Woyzeck de Büchner-, y girará en torno a las siguientes ideas principales: 1) la poética de lo trágico expresada por Cervantes en la Numancia, que será intensamente asimilada por la dramaturgia post-romántica alemana; 2) consideración de algunos de los aspectos esenciales de la experiencia trágica característica del teatro de la Edad Contemporánea, muchos de los cuales están contenidos germinalmente en la Numancia cervantina; 3) descripción de ciertas analogías literarias entre la Numancia y Woyzeck (el sufrimiento de seres humildes e inocentes como protagonistas del hecho trágico, las teorías de G. Büchner sobre el suicidio, las condiciones existenciales del personaje teatral como sujeto de la experiencia trágica...) Una investigación de estas características pretende, en suma, examinar las posibles influencias del teatro cervantino más allá de los límites de la literatura española y de la época correspondiente a la vida de su autor. En este contexto, determinado por la percepción comparatista de hechos literarios entre los que no ha mediado una relación causal de influencia, consideramos perfectamente pertinente la recuperación del concepto goetheano de Weltliteratur.

1. La recuperación de la Weltliteratur

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

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

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

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

2. La poética de lo trágico en la Numancia cervantina

Con la llegada de la Edad Moderna la tragedia pierde muy sensiblemente sus implicaciones metafísicas; la presencia de lo sobrenatural y numinoso no se niega, ni mucho menos se descarta, pero se atenúa. La inferencia metafísica deja de percibirse con nitidez. Hamlet no está solo en su visión del espectro, pero sí es el único que oye sus voces. El Escipión que pinta Cervantes en la Numancia advierte desde el principio a sus soldados que en este mundo «cada cual se fabrica su destino», y que «no tiene aquí Fortuna alguna parte» (I, 57-58). La Edad Moderna habla de los dioses, pero no dialoga con ellos. Hereda una mitología procedente del mundo antiguo, una mitología que recrea y rememora, pero que no le pertenece, y con la que no puede identificarse plenamente, pues el cristianismo ha introducido su propia y disciplinada estructura mítica, a través de una metafísica mucho más contundente, desde la cual se apunta hacia un orden religioso en el que sólo se reconocen valores morales.

En este contexto, el teatro de Miguel de Cervantes constituye un eslabón decisivo, desde el punto de vista de la evolución de la dramaturgia occidental, en sus formas trágicas y en sus formas cómicas, hacia una concepción moderna y contemporánea tanto del personaje teatral (sujeto) como de la acción dramática (fábula) que desarrolla. Cervantes, movido acaso por la falsa convicción personal de estar más próximo a Aristóteles que el propio Lope de Vega -creencia que ha perdurado todavía en algunos lectores de la segunda mitad del siglo XX-, construye una obra literaria que está mucho más cerca, en sus planteamientos estéticos y axiológicos, de cualquier tendencia de la poética moderna que de toda la teoría literaria de la Antigüedad clásica, de la que se sirve con intensidad, precisamente porque la supera en capítulos decisivos de la formación de la literatura y de la teoría literaria modernas, como los relacionados con el tratamiento del decoro y la polifonía, de la presencia formal y funcional del sujeto en la fábula, del orden moral trascendente desde el que el protagonista justifica sus formas de conducta, de la experiencia subjetiva del personaje, o de la construcción de figuras literarias que superan todos los arquetipos posibles de su tiempo.

Tal como ha sido configurado a lo largo de la tradición occidental, el concepto de tragedia está determinado desde Aristóteles por características muy concretas, sobre las que han podido influir diferentes realizaciones literarias. En primer lugar, la experiencia trágica es, en su sentido genuino y helénico, la experiencia de un sufrimiento. En segundo lugar, es de advertir que en todo hecho trágico subyace, con mayor o menor intensidad, una inferencia metafísica, una implicación en una realidad trascendente a lo humano, y que lo meramente humano no puede explicar ni interpretar de forma absoluta o definitiva. En cierto modo, la tragedia no tiene sentido si no existe una amenaza posible después de la muerte. En tercer lugar, para que un hecho cualquiera pueda alcanzar en nuestra conciencia la expresión de hecho trágico es absolutamente imprescindible una acción voluntaria por parte del ser humano. El hombre ha de actuar, en principio libre y voluntariamente, y con su acción ha de provocar un conflicto que, merced a la causalidad de los hechos, desemboca en la

destrucción de la existencia. En cuarto lugar, hallamos que en toda acción trágica subyace una cita con el conocimiento y sus límites. La verdad es más intensa que el mero conocimiento: la verdad que justifica la tragedia es superior e irreductible al conocimiento humano, lo trasciende y lo supera, haciendo inexplicable la causalidad de los hechos. En quinto lugar, podría señalarse que toda experiencia trágica tiene su origen más primitivo en alguna forma de protesta y rebeldía. La tragedia es expresión de un sacrificio humano, que se esgrime como protesta ante condiciones extremas de opresión que ahogan o limitan la vida de los hombres. En sexto lugar, conviene considerar uno de los atributos esenciales del sufrimiento que la realidad trascendente impone al protagonista del hecho trágico: el castigo. Los acontecimientos trágicos se suceden de forma inexorable, y ante la incapacidad humana para explicar y justificar su causalidad, se perciben como absurdos. En séptimo lugar, finalmente, no podemos olvidarnos del lenguaje. Todo cuanto sucede en la tragedia sucede dentro del lenguaje. La acción trágica se objetiva esencialmente en las palabras.

Aristóteles había definido la tragedia por su finalidad, que identificaba como sabemos en la purgación o purificación de las pasiones mediante los sentimientos de piedad y temor, a través de los cuales el espectador alcanzaba una experiencia catártica. Aunque no resulta completamente claro qué sentido quiso dar Aristóteles a este término (alquimia, purgación, purificación...), parece que en la obra trágica, tal como el autor griego entiende la catarsis, deben darse determinadas condiciones. Entre estos requisitos Aristóteles advierte que los personajes de la tragedia no deben ser ni absolutamente buenos ni absolutamente malos (Poética, 1452 b-1453 a), e insiste en que a través del sentimiento de la piedad el espectador participa del sufrimiento del héroe, a la vez que a través del horror que suscita el hecho trágico el mismo espectador se imagina víctima potencial de los infortunios representados en el escenario. Ambas emociones, temor y piedad, surgen o resultan de un mismo proceso, el de la identificación del espectador con el personaje.

Nos interesa insistir desde este momento en el hecho de que Aristóteles caracterizara la tragedia, frente a la acción y las figuras propias de la comedia, por la dignidad de su tema y la nobleza estamental de sus personajes. El teatro cervantino, especialmente en la tragedia Numancia, se distancia formal y funcionalmente de este imperativo, al presentar como protagonistas de la experiencia trágica a personajes de condición humilde, si bien capaces de hechos heroicos, y dotados, como los antiguos héroes de la Grecia clásica, de un carácter que expresa la dignidad del dolor y la piedad del sufrimiento, lo cual hace aún más controvertida su presencia en la tragedia.

El teatro de Cervantes, al menos en su tragedia Numancia, se distancia sensiblemente de la ordenación teleológica de Aristóteles, que subordinaba la tragedia a los efectos de una finalidad catártica. En primer lugar, porque en su tragedia hay personajes, como los numantinos, que no parece hayan cometido ningún error o falta moral, *hybris* lo denominaban los griegos, que haga justificable, o explicable desde ese punto de vista, la desgracia que sufren; acaso es más bien Escipión quien incurre en un momento dado en el exceso o «desmesura» que motiva la tragedia, pues al rechazar la embajada numantina, que pretende la paz con los romanos a cambio de la justicia de sus cónsules, precipita la autoinmolación de todo un pueblo. Un personaje detenta siempre el poder en el momento de la desgracia. Un desliz, una desmesura, un exceso irreversible (*hybris*), en el ejercicio

del poder, desencadena siempre una desolación irreparable. No son en este caso los arévacos quienes incurren en estos excesos, sino Escipión.

Los numantinos pasan, inocentemente, de la dicha al infortunio, e inspiran en el espectador piedad y temor, y nunca «repugnancia», contrariamente a lo que debía suceder en situaciones de este tipo según las exigencias de la poética clásica, tal como había advertido Aristóteles con toda claridad en su teoría sobre la tragedia: «es evidente que ni los hombres virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, pues esto no inspira ni temor ni compasión, sino repugnancia; ni los malvados, del infortunio a la dicha» (Poética, 13, 1452b 35-36). ¿Qué hay de particular, pues, en la experiencia trágica de la Numancia cervantina, que sin negar la autoridad del clasicismo aristotélico no se adecua ni formal ni funcionalmente a muchos de sus imperativos esenciales? Una tentativa de modernidad distancia la creación literaria cervantina de la poética clásica del Renacimiento, y quizá aún más intensamente del aristotelismo desde el que se explica y fundamenta el mundo antiguo.

Tragedia de imposibilidades vitales, de conocimiento de los hechos y de ansia de libertad por encima de cualquier limitación sobre la existencia humana, la Numancia dignifica el sufrimiento del sujeto individual y colectivo, a la vez que confiere un reconocimiento, inédito hasta entonces en el género, a los sentimientos aristotélicos de horror y piedad en la experiencia vital de las gentes humildes, a las que instituye en protagonistas del hecho trágico. Sólo gentes humildes defienden en la Numancia la libertad humana, a la vez que dignifican el dolor que inspira su propia compasión.

3. La poética cervantina en el teatro post-romántico alemán: Heinrich von Kleist y Georg Büchner

La poética del mundo antiguo, como su interpretación clasicista, exigía que el héroe de la tragedia fuera responsable en cierto modo del infortunio que le aguardaba, bien por causa de una falta o debilidad moral, bien como consecuencia de un error o exceso de poder en el ejercicio de sus facultades de gobierno. Hemos indicado cómo Aristóteles observa que los infortunios de un hombre inocente o virtuoso no conducían a la consumación de lo trágico, sino a un padecimiento injusto, o en todo caso a una expresión de rechazo o repugnancia (Poética, 1452b 35-35-36).

El dramaturgo del post-romanticismo alemán Heinrich von Kleist (1777-1811) es uno de los primeros autores trágicos de la Edad Contemporánea en presentar a los protagonistas de sus obras como héroes que no son en absoluto responsables del infortunio que padecen. La tragedia griega exige que el sujeto causante de la desgracia se haga responsable moral de sus consecuencias, siempre irreversibles. La tragedia isabelina, y Hamlet constituye en este sentido un paradigma, traslada la responsabilidad y las consecuencias del hecho trágico a un personaje -es el caso del protagonista, Hamlet- que no ha sido el causante del delito moral, del pecado de hybris, que da motivo a un planteamiento trágico, en lugar de atribuir

esta responsabilidad al auténtico ejecutor del crimen, es decir, a su tío Claudio. Cervantes, sin embargo, en la Numancia, apunta hacia una línea que sólo habrá de desarrollarse a partir de la tragedia de Kleist, en el post-romanticismo alemán, con obras como *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) o *Prinz Friedrich von Homburg* (1810), tragedias que no son de acción, sino de padecimiento y patetismo, como sucede en la Numancia, en que personajes en principio absolutamente inocentes son víctimas de una situación trágica en cuya causalidad no han tenido nada que ver.

No hay que olvidar que antes de H. von Kleist Cervantes presenta en la Numancia personajes que no son directamente responsables del infortunio que padecen: el numantino es completamente inocente de los hechos que causan su experiencia trágica; no estamos aquí ante el sujeto trágico, culpable de algún vicio, error o exceso, del que habla Aristóteles. No hay en los numantinos debilidad moral, sino todo lo contrario, grandeza y ánimo de espíritu, nobleza sin arrogancia, y todo ello al margen de un estamento socialmente aristocrático que dignifique su valor. La Numancia representa el infortunio de hombres inocentes. En todo caso, el único delito de los numantinos radica en su propia existencia, el hecho mismo de existir como personas cuyas convicciones son contrarias a las de un poder superior, en este caso meramente humano, representado por Roma, y al cual se enfrentan en una resistencia singular. En consecuencia, hasta el último de ellos debe morir, por sí mismo o a manos de sus propios compatriotas, familiares o amigos; la tragedia transmite la impresión de que el numantino se encuentra emplazado ante el delito mayor del hombre, el de haber nacido. Su único crimen es, en todo caso, el que cometen contra sí mismos, el suicidio colectivo -al margen de toda solución cristiana-, una inmolación sin redención ni justicia posibles. Al sacrificio de todo un pueblo no sucederá esperanza alguna, salvo la negación de la gloria a los únicos supervivientes, los supuestos vencedores romanos. Los numantinos sólo se hacen responsables morales de su propia muerte, y acaso de este modo de la posible consecución de fama intemporal.

H. von Kleist tiene en común con Cervantes la presentación en sus tragedias de personajes «inocentes», si bien todavía de condición noble; G. Büchner, por su parte, se identifica con la tragedia cervantina en la medida en que, en su dramaturgia trágica, confiere el mayor protagonismo posible a los personajes de condición humilde.

Como la de Cervantes, la obra de G. Büchner (1813-1837) desafía definiciones seculares de tragedia, vigentes desde la más remota Antigüedad, y avaladas por las poéticas más conservadoras. Büchner trata de concebir una forma trágica que supere los modelos griegos y shakespearianos, en sus posibilidades de armonizar la herencia del pasado con los cambios decisivos de la Edad Contemporánea, sus modos de pensamiento, sus condiciones sociales, su material psicológico y humano. De sus tres principales obras, *Dantons Tod*, *Leonce und Lena* y *Woyzeck*, la que nos interesa considerar ahora es esta última, de la que sólo se conserva un amplio fragmento. El texto fue redescubierto y publicado en 1879, y sólo en el período de entre guerras llega a alcanzar, junto con el resto de su obra literaria, cierta difusión. Alban Berg compone su ópera *Woyzeck* (1923) a partir de la tragedia de Büchner, cuyos dramas influirán decisivamente en el arte dramático de Hauptmann, Wedekind y Brecht.

Woyzeck es la primera tragedia de la Edad Contemporánea en que, auténtica y poderosamente, seres humanos de estamento humilde se convierten en personajes protagonistas de una experiencia trágica de condiciones existenciales. La interpretación clásica de la poética aristotélica había desterrado a los plebeyos de toda posibilidad de experiencia y protagonismo trágicos. Los infortunios de las clases bajas sólo podían servir de nota grotesca o referencia cómica, y en el mejor de los casos de comparsa o resonancia del sentimiento trágico de sus representantes o protectores nobiliarios, aristocráticos, monárquicos. Las gentes humildes no tenían derecho reconocido a la compasión del sufrimiento ni a la dignidad del dolor. Sólo Cervantes, en el seno de la Edad Moderna, les confiere, con toda calidad estética, este derecho a los numantinos: en la Numancia, por vez primera en la historia de la tragedia y de la poética occidentales, un personaje humilde es protagonista exclusivo de una experiencia trágica. Hasta Cervantes hay un hiato entre la compasión y el padecimiento que viven las gentes vulgares, entre la piedad y el dolor que pueden experimentar los seres humildes. Antes que héroes, los numantinos son gentes humildes. Entre los habitantes de la ciudad sitiada no hay figuras como Príamo, Héctor, Paris o Helena..., grandes héroes o defensores de Troya. Ni tan siquiera sus mujeres alcanzan la grandeza de Andrómaca o Hécuba, entre las troyanas, o de la mujer de Darío, entre los persas. Nunca antes los seres humildes habían sido capaces de acciones heroicas: esa es una de las principales cualidades del texto de la Numancia, una de las principales cualidades también de la tragedia moderna. Esta aportación decisiva del teatro cervantino no fue percibida en su tiempo. Se trata de un valor histórico, en el desarrollo del teatro europeo, que no tuvo ningún seguimiento en la creación literaria, más atenta a las formas de la comedia lopesca; ni fue objeto de atenciones o reproches en el ámbito de la preceptiva, completamente miope ante innovaciones auténticas, acaso debido a su hermanamiento con la moral, que debatía constantemente sobre la licitud de las comedias. La preceptiva del momento, como el resto de la creación literaria del Siglo de Oro, no reacciona ante la Numancia, y no percibe cuanto de novedad hay en esta tragedia. Los preceptistas estaban demasiado ocupados en disputar a favor o en contra del Arte nuevo de Lope, sin duda mucho más próximo a Aristóteles, en su ánimo conservador sobre el decoro, la fábula y el sujeto, que toda la práctica literaria cervantina, que muy poco, o nada en algunos casos, ha tenido que ver con los escritos preceptistas del propio Cervantes.

Lo que fue la dramaturgia de Büchner en la Edad Contemporánea lo fue la de Cervantes en la Edad Moderna: innovación que pasa desapercibida. Si la de Büchner fue una de las rupturas más radicales habidas en la Edad Contemporánea con las convenciones sociales y lingüísticas de la tragedia poética, la Numancia cervantina no lo fue menos en la Edad Moderna, período determinante en la sistematización de un aristotelismo preceptivo, riguroso ante las libertades estéticas, que el propio Cervantes transgrede ahora sin explicaciones de ningún tipo, al quebrantar abiertamente el principio clásico del decoro, y convertir en protagonistas de hechos trágicos a plebeyos debilitados, que sufren inocentemente males indignos de toda experiencia trágica reglamentada por la poética antigua, y que alcanzan, desde la humildad de su existencia social e individual, a causa del sufrimiento y la desesperanza más absolutos, una dignidad y una compasión hasta entonces inasequibles a las gentes humildes. Después de esta tragedia, no cabe hablar honradamente de decoro posible, salvo por boca de canónigo, y a menos que se trate de un discurso cervantino orientado exclusivamente a rechazar el teatro lopista, sólo por el hecho de que una tradición poética procedente de la Antigüedad, dogmáticamente interpretada, también

lo rechazaría. ¿Acaso las diferencias entre la dramaturgia cervantina frente a la lopesca se reducen exclusivamente a las diferencias estéticas entre poética antigua y arte nuevo? ¿Es que lo único que separa a Cervantes de Lope es la estética de la literatura? No seamos ingenuos... ¿Hasta cuándo vamos a seguir creyendo que Cervantes rechaza a Lope sólo porque este último se distancia (y en realidad sólo aparentemente) de la poética clásica? En la mayor parte de sus escritos sobre poética literaria, Cervantes se apoya en la defensa de la preceptiva clásica sólo porque de este modo encuentra en la tradición literaria de Occidente un apoyo decisivo, e indiscutible, ante muchas de las mentalidades del momento, para desprestigiar el teatro de Lope de Vega. Bien sabemos que Cervantes nunca fue amigo de limitar las libertades, y menos en el arte, como vivamente lo demuestra cada una de sus obras.

4. La poética de lo trágico en Woyzeck de Büchner

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

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

Diremos, en consecuencia, que la poética literaria de G. Büchner se caracteriza por la combinación estética de dos conceptos que, a lo largo de su obra, se encuentran en perfecto contrapunto: anti-idealismo y verosimilitud. Existen al menos tres momentos en la obra de G. Büchner en los que el autor, a través de interlocutores diversos, hace consideraciones fundamentales sobre poética literaria. Cronológicamente, estos fragmentos corresponden a la escena tercera del acto II de *Dantons Tod* (1835), a una carta a su familia -con fecha de 28 de julio de 1835- sobre la recepción crítica de este drama, y a una secuencia del relato lírico titulado *Lenz* (1837).

El primero de estos discursos de poética literaria nos remite a la lectura de Dantons Tod, donde Büchner pone en boca de Camille, la amante de Danton, una declaración acerca del arte y la estética que conviene tener en cuenta a la hora de confeccionar la Kunsttheorie del autor de Woyzeck. Para Büchner, el arte debe expresar esencialmente las cualidades y los impulsos genuinos de la vida humana, atributos que se encuentran, claro está, en el desarrollo vital y existencial del ser humano, y que la historia y su conocimiento permiten registrar para uso del artista. Por esta última razón, Büchner considera -como Aristóteles- que la poesía es superior a la historia, a la vez que estima a la dramaturgia como una de las formas más expresivas e impetuosas de la poesía. Las palabras de Camille constituyen un alegato en contra de la artificialidad y el convencionalismo del arte, que en los momentos del post-romanticismo europeo se prestaba con frecuencia a la recreación de manidos estereotipos, que el mismo Büchner parodiará en obras como Leonce und Lena.

Ich sage Euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt Einer eine Marionette, wo man der Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüssigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und lässt das Ding sich 3 Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt -ein Ideal! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall- ach die Kunst! Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit! Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen in's Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich! Die Griechen wussten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen.

En segundo lugar, hemos de acudir a su correspondencia. En una carta dirigida a su familia, fechada en Estrasburgo, el 28 de julio de 1835, Büchner reflexiona inquisitivamente sobre las primeras observaciones críticas que se han hecho de su drama sobre Danton, y precisamente en este contexto, en el que se amalgaman los conceptos de historia, drama y verosimilitud, el joven autor alemán considera que el dramaturgo debe comportarse como una especie de historiador de rango superior. Esta afinidad entre la historia y el drama implica sin duda un concepción realista del personaje, primordialmente, y de todos aquellos elementos que en el teatro contribuyen a su expresión. Büchner concibe el drama como una reconstrucción, expresiva y verosímil, de la complejidad de la vida real, y mostrará de este modo la autenticidad de la experiencia humana, así como sus posibilidades de percepción, a través de la expresividad de personajes y formas dramáticas.

Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtschreiber, steht aber über Letzterem dadurch, dass er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder sittlicher noch unsittlicher sein, als die Geschichte selbst; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lektüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden, und da ist es mir auch nicht übel zu nehmen, wenn mein Drama ebensowenig dazu geeignet ist. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen! Wenn ich ihre Liederlichkeit schildern wollte, so musste ich sie eben liederlich sein, wenn ich ihre Gottlosigkeit zeigen wollte, so musste ich sie eben wie Atheisten sprechen lassen. Wenn einige unanständige Ausdrücke vorkommen, so denke man an die weltbekannte, obszöne Sprache der damaligen Zeit, wovon das, was ich meine Leute sagen lasse, nur ein schwacher Abriss ist. Man könnte mir nur noch vorwerfen, dass ich einen solchen Stoff gewählt hätte. Aber der Einwurf ist längst widerlegt. Wollte man ihn gelten lassen, so müssten die grössten Meisterwerke der Poesie verworfen werden. Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht. Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studieren, weil sehr viele unmoralische Dinge darin erzählt werden, müsste mit verbundenen Augen über die Gasse gehen, weil man sonst Unanständigkeiten sehen könnte, und müsste über einen Gott Zeter schreien, der eine Welt erschaffen, worauf so viele Liederlichkeiten vorkommen. Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sein solle, so antworte ich, dass ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiss gemacht hat, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, dass sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflösst. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller. Dass übrigens noch die ungünstigsten Kritiken erscheinen werden, versteht sich von selbst; denn die Regierungen müssen dich durch ihre bezahlten Schreiber beweisen lassen, dass ihre Gegner Dummköpfe oder unsittliche Menschen sind.

En tercer lugar, debe considerarse el fragmento que Büchner ofrece en Lenz, una de las más expresivas declaraciones de su teoría estética en contra del idealismo en el arte, al que identifica como una tendencia que formalmente estrangula el vitalismo de la realidad humana y los impulsos más genuinos de su existencia.

Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins [...]; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es hässlich ist, das Gefühl, dass Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe

manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel [...]. Man muss die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu hässlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äussern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht. Kaufmann warf ihm vor, dass er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er, ich muss gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot, wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich tue das Beste daran. Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so dass ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich.

Büchner menciona con frecuencia a Shakespeare, menos a Goethe y muy poco -apenas para rechazarlo- a Schiller. Que sepamos, Büchner no cita a Cervantes en toda su obra -ni a ningún otro literato español, dicho sea de paso-, pese a mostrar con el autor de la Numancia sorprendentes analogías en lo que se refiere a un fondo de verosimilitud en la poética literaria y a una concepción formalmente heterodoxa -frente a sus contemporáneos- de la construcción dramática.

Desde la perspectiva de la poética literaria occidental, y al igual que en cierto modo hizo Cervantes en la Numancia, Büchner introduce en el arte -sobre todo en el arte trágico- la existencia verosímil del hombre común.

Woyzeck es sobre todo la tragedia de los seres humildes, víctimas de circunstancias adversas de las que no son culpables. En este sentido, Woyzeck es, en la historia de la literatura alemana, el primer protagonista de una tragedia que no pertenece a un estamento noble o aristocrático, sino que, muy al contrario, es un hombre socialmente común. En efecto, la experiencia trágica confiere en Büchner un protagonismo a personajes de condición humilde, frente a lo que sucedía en la tragedia clásica, donde el papel relevante correspondía exclusivamente a la aristocracia o a personajes nobles. El antecedente manifiesto de esta concepción dramática de la literatura europea está presente en la Numancia de Cervantes, donde los protagonistas de la experiencia trágica son seres igualmente humildes e inocentes. Lo mismo sucede con los protagonistas de Woyzeck, también seres inocentes, pues en absoluto intervienen en la causalidad de unos hechos adversos que han dado lugar a las desafortunadas circunstancias que les toca vivir. No se advierte de ningún modo el orden o la causalidad moral de una realidad trascendente; todo se debe al azar y, en todo caso, a los imperativos y exigencias que emanan de las condiciones más elementales de la vida material. Así lo reconoce Marie, en uno de sus

diálogos con Woyzeck, a lo largo de una desesperada declaración que desemboca en el desprecio definitivo de todo lo humano.

MARIE: Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel, und doch hab' ich einen so roten Mund als die grossen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Händ küssen; ich bin nur ein arm Weibsbild [...].

WOYZECK: Wir arme Leut! [...].

MARIE: Ach! Was Welt? Geht doch Alles zum Teufel, Mann und Weib.

Del mismo modo, en sus diálogos con el capitán, Woyzeck insistirá en las condiciones de pobreza y humildad que determinan su forma de vida, aproximándose con frecuencia a una concepción existencialista y materialista del ser humano: «Wir arme Leut [...]. Wer kein Geld hat, Da setz eimal einer seinsgleichen auf die Moral in die Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unseins ist doch eimal unselig». Ich bin ein armer Teufel -«soy un pobre diablo»-, repetirá con frecuencia en diferentes momentos de la obra. Woyzeck continúa su diálogo con el capitán. El soldado desmitifica poco después la idea de moral vigente en las clases dominantes, una suerte de idealización prestigiosa de la conducta humana, ideada para salvaguardar los privilegios sociales de una clase dirigente, que encubre de este modo su ociosidad y su petulancia; en este sentido, semejante virtud -Tugend- resultaría inasequible a las clases humildes, cuyo conocimiento de la realidad desmitifica toda visión artificialmente decorosa de los prestigios humanos. Paralelamente, Büchner parece confirmar, por boca de Woyzeck, que la dignidad moral del individuo depende con frecuencia de sus condiciones materiales de vida.

Ja Herr Hauptmann, die Tugend! ich hab's noch nicht so aus. Sehn Sie, wir gemeinen leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine Anglaise, und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein. Es muss was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl.

5. Modernidad de la poética del teatro cervantino

Nunca se insistirá demasiado en señalar los precedentes cervantinos de tendencias presentes en el teatro de la Edad Contemporánea. La presentación literaria de personajes humildes como protagonistas de experiencias y episodios trágicos, los hallamos efectivamente en autores como Cervantes, cuya tragedia Numancia puede considerarse como un ejemplo precursor, en el seno de la Edad Moderna europea, de la inusitada tentativa, en absoluto aristotélica, de convertir a seres plebeyos en protagonistas exclusivos de hechos trágicos. La tradición literaria de la Antigüedad había emplazado a los seres humildes en los estrechos límites del formato de la comedia, para solaz y deleite -lejos de toda crítica- de un público supuestamente feliz y satisfecho de todas sus condiciones sociales, estamentales y políticas. El protagonismo recae, en la obra de Büchner, en seres a los que, hasta entonces, la literatura tradicional -salvo ciertas excepciones como la Numancia cervantina- no había tomado en serio, ni como objeto de nada serio. En los seres humildes no se reconocía experiencia trágica posible.

La Numancia es una tragedia, quizá la primera en la historia de la dramaturgia occidental, que confiere honor y dignidad a la acción heroica de personajes humildes. Cervantes expresa y justifica el honor de los villanos, en una de las experiencias más radicales de la existencia humana, como es la decisión del sacrificio colectivo, la autoinmolación de una ciudad. El reconocimiento del honor en los villanos era algo muy teatralizado en las comedias de Lope; recuérdese el caso de Fuenteovejuna, donde el comendador Fernán Gómez desafía a los villanos negándoles precisamente esta cualidad: «¿Vosotros honor tenéis?» (II, 986).

Nada hace pensar que el tratamiento del honor que presenta Cervantes en la Numancia se relacione estrechamente con los códigos e imperativos de la honra característicos de la «comedia nueva»; el honor de los numantinos no se agota ni se explica en sí mismo, sino que es preciso considerarlo desde la perspectiva trágica en que se sitúa la acción de sus protagonistas. La dignidad y el honor de los habitantes de Numancia no adquiere ni pretende en ningún momento representatividad social o fundamento estamental; no subyace en esa concepción de la honra ninguna estructura de clase. El honor se percibe aquí como un atributo de la libertad, y como una consecuencia, antes que una causa, de la voluntaria decisión de inmolarse colectivamente. El objetivo de los numantinos es la conservación de la libertad, a la que no renuncian jamás, así como la preservación del honor, como legitimidad o coherencia moral que garantiza la integridad de sus valores, a la vez que asegura la convivencia. La conservación impoluta de tan altos ideales exige, todavía en la Edad Moderna, desde la mentalidad de Miguel de Cervantes, un desenlace trágico, cuyos hechos ponen a prueba el heroísmo verosímil, no de altos patricios o aristócratas, que hayan podido incurrir más o menos conscientemente en faltas morales, sino de gentes singularmente humildes y completamente inocentes.

6. Büchner y la libertad

Al igual que Cervantes, Büchner es un escritor que identifica en la libertad el valor supremo del ser humano. El concepto de «libertad» es indudablemente diferente en un uno y otro autor, pero la idea de que el ser humano tiene derecho a pensar y a vivir libremente en el seno social es un impulso común en la obra de ambos autores. *Der hessische Landbote* [El Mensajero de Hesse] (1834) es un panfleto de ocho páginas que adopta como consigna el lema que identificaba a los jacobinos durante la Revolución Francesa: ¡«Paz a las chozas, guerra a los palacios!»). Constituye un escrito político dirigido al pueblo llano, en que se describe y denuncia el gasto de los impuestos recaudados a los ciudadanos del ducado de Hesse, que los poderes públicos destinan al mantenimiento de ejércitos represivos, al bienestar privilegiado de las clases aristocráticas, y al anquilosamiento de un funcionariado inútil y de una administración pública igualmente estéril.

Desde el punto de vista del conjunto de su obra, una de las principales características de este escrito radica en estar dirigido a un grupo de personas caracterizado precisamente por la humildad de su condición humana, exenta de toda distinción aristocrática, burguesa o institucional, y que llega a convertirse en el protagonista más genuino y expresivo de la creación literaria de G. Büchner, hasta el punto de constituir un prototipo estético que, desde la obra de este autor alemán, se introduce explícitamente en la tradición literaria de la Edad Contemporánea.

Paralelamente, su «*Rede zur Verteidigung des Kato von Utika*» [Discurso en defensa de Catón de Útica] (1830) introduce en la obra de Büchner las primeras reflexiones sobre el tema del suicidio. Este «Discurso» constituye el elogio de Büchner a la figura real de Catón de Útica, e interpreta su suicidio como la muerte voluntaria de un hombre que, tras su enfrentamiento con César, y antes de aceptar la tiranía política de su adversario y vencedor, decide anteponer, a cualquier otra forma de vida, la vida en libertad. Si atendemos a las palabras de Büchner, la analogía con la Numancia cervantina resulta manifiesta.

Der Weltball lag in Roms Banden, alle Völker waren Sklaven, frei allein der Römer. Doch als auch dieser endlich seinem Geschicke erlag, als das Heiligtum der Gesetze zerrissen, als der Altar der Freiheit zerstört war, da war Kato der einzige unter Millionen, der einzige unter den Bewohnern einer Welt, der sich das Schwert in die Brust stiess, um unter Sklaven nicht leben zu müssen [...]; diese Freiheit hatta Cäsar zerstört [...]. Kato hatte einen andern Weg eingeschlagen, noch den letzten grossen Dienst seinem Vaterlande zu erweisen, ja sein Selbstmord war eine Aufopferung für dasselbe. Wäre Kato leben geblieben, hätte er sich mit Verläugnung aller seiner Grundsätze dem Usurpator unterworfen, so hätte dieses Leben die Billigung Cäsars erhalten, hätte er dies nicht gewollt, so hätte er in offnem Kampf auftreten und unnützes Blut vergiessen müssen. Hier gab es nur einen Ausweg, er war der Selbstmord. Er war die Apologie des Kato, war die furchtbarste Anklage des Cäsars.

Más explícito si cabe resulta el contenido de su temprano escrito «Über den Selbstmord» [Sobre el suicidio], cuya lectura puede contrastarse con la Numancia de Cervantes, y la justificación del suicidio en la experiencia trágica. Este mismo escrito debe relacionarse

también con el relato de Büchner sobre «Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer» [La muerte heroica de los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim] (1829).

Con anterioridad al Romanticismo el suicidio se considera un acto contra el orden natural y moral. Es un acto humano e individual que se enfrenta a la ordenación natural establecida por una realidad trascendente. El concilio de Trento condena el suicidio y prohíbe la aparición de personajes suicidas en las obras literarias y teatrales. Melibea se suicida, los numantinos se suicidan...; he aquí una forma de rebelión moral contra la realidad trascendente. La conclusión de Büchner respecto al suicidio es rotunda: «Sólo él puede conservar al hombre, en medio del cenagal de la vida, la verdadera dignidad» (p. 62). [«Welcher dem Menschen allein im Schlamme des Lebens di wahre Würde bewahren kann», pág. 38].

Una interpretación de sus propias teorías sobre el suicidio la ofrece Büchner en su relato sobre «La muerte heroica de los cuatrocientos ciudadanos de Pforzheim» (1829), cercados por el ejército inglés. Es uno de los escritos más tempranos de Büchner. De exaltada ideología romántica, ensalza la libertad y el patriotismo que caracterizó a los ciudadanos de Pforzheim en su lucha contra las tropas inglesas, dirigidos por el general del ejército francés François Dumouriez, en alianza con las milicias holandesas. El texto de Büchner se refiere esencialmente al cerco que sufren los habitantes de Pforzheim, y sus valoraciones post-románticas están en cierto modo muy próximas a las interpretaciones que el Romanticismo alemán hizo de la Numancia cervantina.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo