

EL PROTAGONISMO COMPARTIDO

Josep Martínez. Santafé. I.E.S. Joaquín Rubió i Ors (Sant Boi de Llobregat)

En el inicio de la Modernidad, el discurso cartesiano genera —con la intuición del *cogito*— una coyuntura que podría haber desembocado en el total aislamiento del sujeto (al respecto, puede recordarse que, de aquellos días de reflexión —de los que en ocasiones se comenta que sobrevivieron al calor de una estufa—, el filósofo subraya el valor de la soledad). Es conocida la solución que Descartes propondrá para vencer el riesgo señalado pero, con el empirismo de Hume, este problema volverá a surgir y radicalizado pues únicamente resta el recurso (acaso conveniente) de la creencia. Por último, la síntesis kantiana instituiría como definitivo un singular tipo de aislamiento expresado en el nouméno.

En el siglo XIX será la asunción de esta tesis —que estaría representada, como ejemplo célebre, por la pintura de C. D. Friedrich *Viajero contemplando un mar de nubes*— la que llevará al Romanticismo a intentar la superación de este obstáculo mediante *el dominio de la naturaleza y la relación con otros sujetos*. Este doble empeño es observable en el *Fausto* de Goethe; y la segunda vía, en las óperas de Wagner. Corroboraría esta consideración el hecho de que en éstas el protagonismo no corresponde a un sujeto individual sino a una dualidad pues, si bien es cierto que las óperas suelen tener por título un nombre propio, puede recordarse que una de sus obras principales —y acaso la más popular— es *Tristán e Isolda*. Por otra parte, la ópera *Tannhäuser* iba a ser inicialmente titulada *Venusberg*, término asociado a lo femenino, incluso en lo procaz; éste fue el motivo de que Wagner, una vez advertido de las burlas que provocaría una obra llamada *Monte de Venus*, cambiase el título. La modificación no afectó, empero, a la obra en la cual Venus es una indiscutible protagonista; así como Tannhäuser... Y como Elisabeth. Abundando en esta cuestión, puede señalarse que el protagonismo está igualmente *compartido* en *El holandés errante* —entre éste y Senta—, en *Lohengrin* —él y Elsa— y en *El Anillo del Nibelungo*, sobre todo en *La Walkiria* —Siegmund y Sieglinde— y en *Siegfried* —éste y Brünnhilde—, la misma pareja que repetirá cartel en *El Crepúsculo de los dioses*, obra que cierra la tetralogía.

Esta condición protagonista de los personajes femeninos se manifiesta de diversas formas. En primer lugar, la Elsa de *Lohengrin* simbolizaría los perjuicios que se derivan de una desmedida curiosidad: es su insistencia en descubrir la auténtica personalidad del héroe la que le llevará a saber quién es Lohengrin; pero, a la vez, le acarreará la pérdida del amado. Ahora bien, el eje de la obra no sería tanto la curiosidad cuanto la falta de confianza que Elsa muestra para con aquel a quien había dicho amar y a quien, precisamente como prueba de amor, se había comprometido a no interrogar sobre su origen ni condición. La trama propondría, por tanto, que la fuerza del amor debe triunfar sobre la duda. De esta suerte, el amor se constituye en esta ópera, al igual que en otras del mismo autor, como la forma superior de relación con el otro.

En *Tannhäuser* el argumento gira en torno a la diferenciación entre la faceta voluptuosa y la vertiente *santa* de este afecto. La primera tiene su encarnación en la diosa Venus; y la segunda, en Elisabeth cuyo amor por Tannhäuser será, en última instancia, el causante de la redención que precisa el héroe por sus pecados venusianos y que le había sido denegada en Roma: así, la fuerza del amor se erige en poder redentor que, como en el caso del

Salvador, llega con la muerte de Elisabeth. Esta condición redentora del amor es, justamente, el núcleo de *El holandés errante*. El protagonista está condenado a vagar por toda la eternidad en su barco fantasma manteniendo una única esperanza de salvación: encontrar a una mujer que, por amor, le sea tan fiel —bien sumamente valioso y con el que no se pueden comparar las riquezas materiales— como para morir por él. El amor de Senta será lo que redimirá al marino y, a la vez, *salvará a este sujeto* de su radical aislamiento al reintegrarlo al régimen de vida y muerte que gobierna el universo. La salvación por el amor puede extenderse, asimismo, a todo el mundo —la tarea de Siegfried, el héroe libre— o al hombre: la misión de Parsifal quien, símbolo de la suprema pureza, llevará a cabo su cometido por amor —incluso el del protagonista por Kundry (acaso una suerte de María Magdalena)—, al estilo del de Jesús por la Humanidad. Finalmente, la fuerza del amor promueve la reconciliación de una identidad —la de los amantes— que se hallaba escindida y que, merced al afecto, se restaurará en una unidad suprema —cuestión ésta que, en forma de *la larga cadena del ser*, había sido cara al Barroco y cuya repercusión en el Romanticismo es con frecuencia señalada. En *Tristán e Isolda*, los protagonistas pasan de la lejanía más absoluta —Isolda que quiere matar a Tristán por venganza, que le odia por entregarla en matrimonio al rey Marke— hasta la intimidad suprema cuando se reconocen como eternamente unidos —al igual que Brünnhilde y Siegfried—, *reconciliados* en un único ser merced a una redención que se realiza como *un morir de amor*.

La insistencia en la obra wagneriana del asunto de la redención por el amor autorizaría a preguntarnos por qué la redención es necesaria y por qué lo que se precisa es una redención. Seguramente sería legítima una respuesta en clave religiosa, sobre todo si se admite la presencia poderosa de lo sacro en la creación wagneriana. No obstante, tal vez pueda ensayarse otro tipo de solución que, sin cuestionar la precedente, conecte la relevancia de la redención en Wagner con el horizonte cultural del Romanticismo. Podría considerarse un argumento a favor de esta otra respuesta el hecho de que la gravedad de las faltas de los héroes wagnerianos no se manifiesta, al menos en apariencia, de forma siempre evidente. Así, por ejemplo, el delito del holandés no está explicado con claridad, hasta el punto de que el propio protagonista se interroga sobre ello; y los pecados venusianos de Tannhäuser no serían tampoco de tal magnitud como para no merecer —tras el duro peregrinaje realizado después de haber abandonado voluntariamente el *Venusberg*— el perdón romano. Y si podría ser que la causa de estas situaciones estuviese en que —en palabras de Bernard Shaw— es lamentable que Wagner, un músico eminente, «haya despilfarrado tanta destreza en unos mitos absurdos y en unos tenebrosos personajes por los que es imposible experimentar ni una pizca de simpatía»¹, esta perspectiva no ha de ser obstáculo para buscar una solución en esa capital obra del Romanticismo que es el *Fausto* de Goethe.

En esta obra el amor estaría presente, por un lado, en el matrimonio de Fausto con Helena —símbolo de la unión que el Romanticismo germano intentó establecer entre Alemania y la Grecia clásica— y, por otro, en la relación con Margarita, cuya directriz tendría, al menos en parte, su referente en los consejos que Mefistófeles da al Estudiante al final de la escena *Cuarto de Estudio*². Las suficientemente conocidas lamentables consecuencias que comporta la seducción fáustica llevarán a Margarita al desespero y a la muerte; y a Fausto al remordimiento. Tenemos, pues, que la apertura del sujeto al otro

¹ «Hombres y mujeres de hoy». *Richard Wagner*. Artículo del 9-5-1877 (en *Ecrits sur la musique, 1876-1950*, París 1994).

² «Aprended a orientar a las mujeres. [...] De entrada, golpeadles las cositas que otro en rozar se esfuerza muchos años; daos maña a tomarles bien el pulso: con fogosa mirada astuta, luego por la cintura esbelta sujetadlas, a ver qué estrecho llevan el corsé.» (Planeta, Barcelona 1980)

acarrea una dosis de culpa que gravitará sobre el *juicio final* al protagonista, momento en el que va a ser sumamente valioso el tesón fáustico por dominar la naturaleza.

Es sabido que, en el desenlace de este juicio, Mefistófeles pierde la apuesta pues, si bien se queda con el cuerpo de Fausto, el alma del protagonista obtiene la salvación que tiene su base en los beneficios que se derivan del esfuerzo fáustico; Fausto se salva digamos a medias o, si se prefiere, sólo se salva la parte noble de Fausto: el alma. Puesto que el cuerpo también era Fausto, éste sería una dualidad cuerpo-alma, algo que ciertamente no es ni sorprendente ni novedoso pues de una perspectiva similar podrían encontrarse numerosos antecedentes. Ahora bien, la dualidad puede establecerse de un modo diferente y de ahí se inferiría el aludido *argumento romántico* en pro de la *necesidad de la redención*: Fausto no sería (únicamente) una dualidad de alma y cuerpo, en la que a la primera le correspondería la espiritualidad y, por tanto, el bien, y al segundo, la carnalidad y, por tanto, el mal, sino que la dualidad estaría en el seno de esa alma que componen Fausto y Mefistófeles. A esta consideración apuntarían las circunstancias que se derivan de uno de los proyectos ingenieros de Fausto: el propósito de construir unos diques tropieza inicialmente con la testarudez de unos ancianos que no se avienen a la expropiación pero, por la noche, las fuerzas mefistofélicas queman la cabaña, pereciendo aquéllos en el incendio. Y, si bien es cierto que Fausto no acoge la noticia con satisfacción, será este suceso el que facilitará la completa ejecución de ese proyecto por el que, junto con otras acciones, su alma será salvada. Podría decirse así, acaso, que se redime la presencia en el alma de Fausto de los elementos mefistofélicos, deplorados *pero sin los que Fausto no habría podido llevar a cabo sus empresas, y que seguramente serían los mismos de los que, al menos en ocasiones, nos servimos los seres humanos para construir ese progreso del cual nuestra cultura suele sentirse tan satisfecha*³. En este ejercicio dominador de la naturaleza se evidenciaría, pues, que la dualidad no se sitúa únicamente entre alma y cuerpo, sino que está también en la propia alma; y que, puesto que la parte maléfica es necesaria —recuérdese la explicación hegeliana de la necesidad del momento negativo de la antítesis—, debe tener lugar *la redención*.

Por ese juicio que premia lo positivo sin olvidar la existencia de lo negativo; ese recorrido, que muestra a Fausto ascendiendo a los cielos y a Mefistófeles de regreso a los infiernos, nos situaría ante una final, y por ello, irreconciliable división entre uno y otro, esa contradicción presente en el alma de Fausto y, acaso también, en la del ser humano; algo que ya habría indicado Platón al afirmar que el hombre es *polemos*⁴. Esta escisión en la psique humana es el eje argumental de la novela de R. L. Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Equiparable en algún sentido a Fausto, Jekyll es la suma de lo bueno y lo malo, es decir, de lo bueno y de Hyde. La presencia del mal se había ya mostrado en acciones que la buena conciencia de Jekyll no había dejado de censurar, actitud que tendría su correspondencia en la insatisfacción de Fausto. Si éste, y pese a ella, precisa de la ayuda mefistofélica, Jekyll consigue, gracias a Hyde, ubicar el mal lejos de sí y, de esta forma, soslayar, por un tiempo, el remordimiento. Sin embargo, mientras que Fausto —una parte de él, al menos— obtiene la salvación, tal eventualidad no estaría contemplada para Jekyll puesto que, en primer lugar, la desaparición de Hyde implicará necesariamente la de Jekyll y, en segundo, nada nos autoriza a pensar en éste como un infortunado al que —como al holandés errante— el destino le habría deparado un futuro penoso, ni siquiera que fuese —como Fausto— un investigador de cuyos trabajos habría de derivarse algún provecho para la Humanidad —el único beneficio sería, en todo caso, el haber descubierto una condición

³ «De la lucha entre el bien y el mal surge la dirección de la evolución hacia el progreso; el mal puede ser, también, un vehículo del progreso objetivo.» (G. Lukacs, «Goethe y su tiempo», VI. *Estudios sobre el «Fausto»* — Fausto y Mefistófeles, Ediciones 62, Barcelona, 1967.

⁴ Platón, *Leyes*, 626d.

de la naturaleza humana. No estaríamos, pues, ante el progreso fáustico sino ante el fracaso derivado de la presencia del mal en el alma de Jekyll ya que no parece esperable la llegada de la síntesis absoluta y redentora: la investigación de Jekyll sólo ha comportado perjuicios tanto para él mismo como para todos aquellos que se han visto afectados —*negativamente*— por Hyde, es decir por la creación de Jekyll. Y, si desde una perspectiva religiosa podría confiarse en que la infinita bondad divina también podría perdonar finalmente a Jekyll, Stevenson, a diferencia de Goethe, nada concreto dice al respecto.

También en *El retrato de Dorian Gray* lo otro aparece como algo, que insisto en el alma, es negativo y tiene consecuencias destructivas. En esta obra, la bondad de Jekyll tendría su equivalencia en la belleza de Gray; y la maldad de Hyde, en la deformidad que paulatinamente va adoptando la imagen en el cuadro, resultado de la apuesta de Gray por las eternas juventud y belleza. La imagen envejecida y terrorífica del cuadro es el testimonio fiel y cruel —revelación dolorosa al estilo de la insatisfacción fáustica— de los males acarreados por la elección del bello y, por su inmaculada apariencia, para todos inocente D. Gray. Que el cuadro, diríamos, *no envejece bien* sino que su marchitar evidencia una tendencia progresiva a la maldad; es un espejo del estado de corrupción al que ha llegado el alma de Gray. La maldad de éste no es ajena a la influencia del cinismo de Lord Henry: ésta supondría, como en Wagner y Goethe, la realización del ejercicio de apertura al otro pero, a diferencia de los héroes wagnerianos o de la influencia final de Margarita en Fausto, no encontramos en la relación entre los amigos la función redentora sino que, bien al contrario, el ascendiente de Lord Henry sobre Gray acaba siendo pernicioso. La apertura sólo le servirá, en última instancia, para descubrir la maldad que él lleva en su interior pero sin que se apunte redención alguna ni se obtenga ningún beneficio para sus semejantes. Estaríamos, pues, como en la obra de Stevenson, ante la afirmación de una irreconciliable escisión en el interior del alma del protagonista. Y si la apuesta de D. Gray puede ser considerada un pacto fáustico, en ella, a diferencia de Goethe y como en Stevenson, el que triunfa es Mefistófeles pues el mal y la fealdad acaban con el bien y la belleza.

La eventual ejemplaridad de las figuras de Jekyll y Gray vendría sugerida por el hecho de que los personajes que topan con Hyde o que ven la fealdad de Gray parecen *reconocer* también el mal pues, pese a ser incapaces de explicar el porqué, están firmemente convencidos de hallarse ante algo maligno. Pensemos en Hyde: efectivamente inspira miedo pero, ¿por qué? ¿Porque es un individuo pequeño, con chepa y al que le van grandes sus ropas? No parece razón suficiente y, en cambio, los que lo ven por primera vez —*y no saben que él acaba de cometer un acto repudiable*— sienten un terrible escalofrío *moral*. ¿Por qué? Acaso porque están ante algo que de alguna manera reconocen *porque también a ellos les pertenecería*. Es interesante recordar, ahora, que *monstruo* viene del latín *monstrum*, sustantivo que, a su vez, vendría del verbo *monere*: dar que pensar, atraer la atención sobre. En esta dirección apuntaría el comentario de Foucault para quien habría dos momentos históricos en el concepto de monstruo: uno que llega hasta Sade —cuando el término significaba un error de la naturaleza— y otro posterior a Sade en el que tiene el valor de metáfora.

Precisamente la monstruosidad, en este sentido metafórico, sería la revelación que experimenta Marlow, el protagonista de la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*. También aquí encontramos la relación entre dos personas —Marlow y Kurtz— como núcleo de la obra. El primero, en su búsqueda del segundo, descubre la monstruosidad en dos manifestaciones: en primer lugar, en las tinieblas —el mal del mundo— que la civilización tan sólo ha velado; y, en segundo, en el horror del alma humana que habría sido el hallazgo de Kurtz. Dos manifestaciones que van estrechamente unidas y que vinculan, en el fracaso del *horror*, los dos ejercicios románticos: el del dominio de la naturaleza —expuesto ahora como, si no imposible, sí al menos sumamente débil— y el de la apertura al otro que,

lejos de aportar alguna suerte de salvación sólo trae la terrible visión del interior de la propia alma. Ahora ya no se trataría del caso particular de Jekyll o Gray —o de Fausto o de los héroes de Wagner— sino del alma humana e incluso de la naturaleza: «Kurtz era un hombre notable. El tenía algo que decir. Lo decía. Desde el momento en que yo mismo me asomé al borde, comprendí mejor el sentido de su mirada, que no podía ver la llama de la vela, pero que era lo suficiente amplia como para abrazar el universo entero, lo suficiente penetrante como para introducirse en todos los corazones que batían en la oscuridad. Había resumido, había juzgado. ¡El horror!»⁵. El camino ha acabado en un abismo que puede llevar a pensar en el «Uno primordial» que Nietzsche enunció como sigue: «*lo eternamente sufriente y contradictorio*»⁶.

Llegados aquí, y a modo de conclusión, acaso podría intentarse un bucle que nos devuelva a las óperas de Wagner donde, según Nietzsche, habría de producirse, merced al Arte (Apolo), la redención de la visión del horror de la existencia (Dioniso), de «ese espanto [...] que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza»⁷; una redención estética que, tal vez, también pudiese tener lugar, de alguna manera, en las aventuras de Jekyll, Gray y Marlow.

* * *

Josep Martínez Santafé
I.E.S. Joaquín Rubió i Ors
c/Pan Claris, 4
08830 Sant Boi de Llobregat

⁵ J. Conrad, *El corazón de las tinieblas*, Orbis, Barcelona, p. 123.

⁶ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, §4.

⁷ F. Nietzsche, *op. cit.*, §1.