

Juventud romántica persiguiendo la plenitud

La renuncia de la Princesa de Cléves no es una solución que satisfaga el derecho a la autorrealización de la mujer. Esta cuestión vital queda en el aire y habrá que esperar a las heroínas de las novelas del siglo XIX para que el anhelo por un auténtico amor las lleve a enfrentarse a los convencionalismos y la presión de una sociedad dispuesta a impedir su realización. En ellas se encarnará la tragedia del espíritu romántico que otro personaje literario, el joven Werther de Goethe¹, haría universal.

El amor apasionado y avasallador capaz de barrer la realidad llevará a la juventud romántica del siglo XIX a la autodestrucción. Para salvarla, el mismo Goethe creará con Fausto un nuevo personaje que nacerá con la voluntad de convertirse en mito imperecedero. El deseo de vivir una existencia plenificada en una experiencia total de lo humano haría de la eterna juventud el valor de cambio de un pacto con el mismo diablo. El itinerario de Fausto a partir de ese momento inaugurará la entrada en la Edad Moderna, anticipando el espíritu que acabaría por apoderarse en nuestra contemporaneidad de la “juventud *yuppie*” del capitalismo avanzado.

7.1. Werther y el suicidio de la juventud

Si la princesa de Cléves renuncia a la pasión por miedo al hombre-Don Juan, Goethe nos ofrecería un modelo masculino bien diferente con un nuevo personaje literario. Hablamos de modelo masculino pero en realidad deberíamos tratar a

1 GOETHE, J.Wolfgang 1774 (1981): *Las penas del joven Werther*. Planeta. Barcelona.

2 BREA, José Luis (2001): “Todas las fiestas del futuro: cultura y juventud (S. 21)” en *Exit, imagen y cultura*, nº 4. Olivares y Asociados, S.L. Madrid. (pp. 114-124).

Werther como un <<tipo>> juvenil que inauguraría el espíritu de toda una época y provocaría –tal y como apunta Brea (2001)²– el primer gran movimiento propiamente juvenil de la historia.

El Werther, como muy pronto se conoció abreviadamente a la obra, es una novela –o, si se quiere mayor precisión, una novela epistolar– de la que la historia de la literatura se ve obligada a reconocer en Richardson y Rousseau sus precedentes literarios, tal y como hemos visto en el capítulo anterior³. *Los sufrimientos del joven Werther*, que haría su aparición en 1774, convertiría a Goethe en el autor más leído de su época y provocaría una conmoción que rebasaría el ámbito meramente literario porque sus influencias afectaron a muy diversos y profundos estratos sociales.

La expansión de la fiebre wertheriana no tiene nada de sorprendente si se considera la difusión que desde el primer momento alcanzó la obra (Pérez, 1981)⁴. Se hicieron parodias, imitaciones, continuaciones y dejando a un lado dramatizaciones más o menos laxas u ortodoxas del tema, la pervivencia del Werther goethiano podemos encontrarla también en sus versiones musicales, entre las que destacamos la ópera de Jules Massenet⁵ de 1892 con libreto de Edouard Hall, Paul Milliet y Georges Hartman. Ambas obras, la novela y su versión operística las hemos utilizado para nuestro estudio.

Con esta novela epistolar tenemos ante nosotros un episodio crítico de la biografía de Goethe, una crisis que la literatura le permitirá superar.

Como futuro abogado, Goethe es paseante en la Cámara Imperial de Wetzlar. En un baile celebrado en Voltpershausen, se enamora de Charlotte Buff y le hace la corte, pero ella es la prometida del canciller Kestner. En ese mismo baile, Goethe conoce también a Carl Wilhelm Jerusalem, secretario de legación. Después de volver a cortejar inútilmente a Charlotte y tras abandonar el baile, Goethe se entera de que Jerusalem se ha dado un tiro con la pistola de Kestner, pues estaba enamorado de una mujer casada. En el personaje de Werther confluyen la propia desesperación de Goethe y el suicidio de Jerusalem.

Werther es un joven de una sensibilidad y un romanticismo desbordantes. Sentimientos panteístas se apoderan de él, y en su prosa poética celebra la fusión de su alma con la naturaleza:

<<(…) *La soledad es un bálsamo precioso para mi corazón en este lugar paradisíaco, y la estación de la juventud caliente con toda la riqueza este corazón que se estremece tan a menudo. Cada árbol, cada matorral es un ramillete de flores, y uno querría volverse abejorro para revolotear por este mar de aromas, encontrando en él todo su alimento.*

3 LUKACS, György 1946 (1967): *Goethe i el seu temps*. Traducció a càrreg de Carme Serrallonga. Edicions 62. Barcelona.

4 PÉREZ, Feliciano (1981): "Introducción" en GOETHE, J.W.: *Las penas del joven Werther*. Planeta. Barcelona

5 MASSANET (1892): *Werther*. Con libreto de Edward Blau, Paul Millet y Georges Hartman. Disponible en Internet en: [<http://www.terra.es/personal/ealmagro/werther>] Con acceso en agosto de 2004. Discografía de referencia: Director: Michel Plasson; Cantantes: Alfredo Krauss, Tatiana Troyanos, Christine Barbaud; Orquesta: Filarmónica de Londres; Casa: EMI (7-69573-2); Año: 1979.

(...) *Una admirable serenidad ha invadido toda mi alma, semejante a la dulce mañana primaveral que disfruto con todo mi corazón. Estoy solo y disfruto mi vida en este lugar, creado para almas como la mía. Soy tan feliz, mi buen amigo, estoy tan completamente sumergido en la sensación de existir en paz, que mi arte se resiente de ello. Ahora no podría dibujar ni una línea; y jamás he sido un pintor mayor que en estos momentos. Cuando el anhelo valle exhale su humedad en torno de mí, y el alto sol descansa en la superficie de la tiniebla impenetrable de mi bosque, en cuyo íntimo santuario sólo penetran unos rayos, me tiendo en la alta hierba, al lado de la cascada del arroyo y observo con admiración, al acercarme a la tierra, mil hierbecillas diversas: cuando percibo el zumbido de este pequeño mundo entre los tallos, y siento más cerca de mi corazón las incontables y misteriosas formas de los gusanillos, de los mosquitos, y noto la presencia del Todopoderoso, que nos creó a su imagen, el soplo de Aquel que es todo amor, que nos sostiene y mantiene flotando en eterna delicia: amigo mío, cuando luego oscurece en torno a mis ojos, y el mundo a mi alrededor y el cielo reposan en mi alma como la forma de una amada, entonces, muchas veces siento anhelo y pienso: ¡Ay, si pudieras volver a expresarlo, si pudieras dar aliento en el papel a esto que vive en ti tan pleno, tan cálido, de modo que se convirtiese en el espejo de mi alma, igual que tu alma es el espejo del infinito Dios! ¡Amigo mío! Pero aquí sucumbo; caigo bajo el poder de la gloria de estas visiones>> (Goethe, 1981:6-7).*

Tanta exaltación poética de este espíritu apasionado y juvenil entra en contradicción con las convenciones sociales y la sobria respetabilidad cosmopolita, de modo que Werther no puede expresar tan intensos sentimientos cuando podrían condenarlo a la soledad. Él es consciente de su enorme vitalidad y se revela contra el yugo del sacrificio que pesa sobre la condición humana de forma irremediable: <<El género humano -se dice a sí mismo- es una cosa uniforme. La mayor parte de ellos pasan la mayor parte del tiempo trabajando para vivir, y lo poco que les queda de libertad les da tanta angustia, que buscan todos los medios para librarse de ella. ¡Oh condición del hombre!>> (Ídem: 9).

Su espíritu rebelde no escapa al pesimismo cuando sigue pensando en el sentido de la vida: <<Ya se les ha ocurrido a muchos que la vida del hombre es sólo un sueño, y también a mí me invade esta sensación. Cuando veo la limitación en que están encerradas las fuerzas activas e investigadoras del hombre; cuando veo cómo toda actividad se disipa en procurar saciar las necesidades, que a su vez no tienen ninguna finalidad sino alargar nuestra pobre existencia; y además, que toda la satisfacción que se puede hallar sobre ciertos puntos de lo que tanto se persigue es sólo una resignación soñadora, pintando con formas policromas y perspectivas iluminadas los muros entre los que estamos prisioneros... todo esto, me deja mudo. Regreso a entrar en mí mismo y encuentro un mundo: también aquí, más hecho de presentimiento y deseo oscuro que de representación y fuerza viva>> (Ídem: 11-12).

El joven es, sobre todo, contradicción. Su espíritu es capaz de sobrellevar a la vez la carga de la melancolía y la del libertinaje. Cuando se refiere a ese orden burgués que niega la vida y la pasión, no sabe hasta qué punto su entusiasmo puede ser letal...

<<Me reafirmo en mi propósito de atenerme en lo sucesivo solamente al natural. Sólo la naturaleza tiene una riqueza sin fin, y sólo ella forma al gran artista. Se puede decir mucho a favor de las reglas, aproximadamente lo que se puede decir en

alabanza de la sociedad burguesa. Una persona que se forme con arreglo a ellas, nunca producirá nada malo ni de mal gusto, del mismo modo que uno que se deja modelar por las leyes y el decoro, jamás llegará a ser un vecino insoportable ni un malvado notable: pero dígame lo que se quiera, todas las reglas destruyen el verdadero sentimiento de la naturaleza y la auténtica expresión. Dirás que esto es demasiado duro: que sólo se trata de limitar, de cortar los sarmientos secos, etc. Amigo mío ¿he de ponerte una comparación? Ocurre como con el amor. Un corazón joven se esclaviza a una muchacha: pasa todas las horas del día con ella y disipa todas sus fuerzas y todos sus saberes para expresarle a cada momento que se le entrega por completo. Y si llegara entonces un burgués, un hombre que esté en un cargo público, y le dijera: ¡Estimado joven! ¡Amar es humano, pero hay que amar humanamente! Distribuya sus horas; las unas para el trabajo, y las horas de descanso dedíquelas a su amada. Eche cuentas de su hacienda, y lo que le sobre de lo indispensable, no le prohíbo que lo emplee en algún regalo, pero no con demasiada frecuencia: por ejemplo, el día de su cumpleaños, de su santo, etc. Si obedece a este hombre, habrá un joven útil, y yo mismo aconsejaría a cualquier príncipe que lo sentara en algún Consejo; pero se acabó su amor, y, si es artista, se acabó su arte>> (Ídem: 14).

El principal contenido poético del Werther se encuentra aquí cuando manifiesta abiertamente su lucha contra los obstáculos internos y externos de su realización personal. Estéticamente, esto significa la lucha contra las <<reglas>>, el mayor obstáculo del joven para permitir la evolución de su personalidad.

El individuo que actúa en esta sociedad, que reconoce en principio -de una manera obligada- su sistema de reglas en general, debe encontrarse en los casos concretos continuamente en contradicción con los mismos principios. Y no, como se imaginaba Kant, porque sean los más bajos y egoístas instintos del hombre los que contradecían las máximas elevadas de la ética. Tal y como lo plantearía Lukács (1967)⁶, la contradicción surge muy a menudo de las más nobles pasiones del hombre.

En un baile celebrado en el campo, Werther conoce a Charlotte y un poderosísimo sentimiento de felicidad se apodera de él: <<Nos acercamos a la ventana. Tronaba allá lejos, y la espléndida lluvia susurraba a la tierra, haciendo subir hasta nosotros el más animador aroma con toda la riqueza de un viento cálido. Ella se detuvo, se apoyó de codos y su mirada penetró el paisaje: miró al cielo y me miró a mí, y vi sus ojos llenos de lágrimas: puso su mano en la mía, y dijo "¡Que empiece el baile!". Recordé en seguida su grandiosa oda, en que ella pensaba, y me sumergí en el torrente de impresiones que derramaba sobre mí en aquel momento. No pude contenerme, me incliné y, llorando de felicidad, besé su mano>> (Goethe 1981: 25-26).

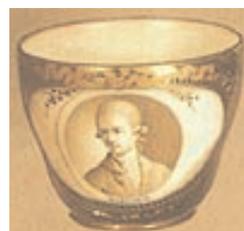
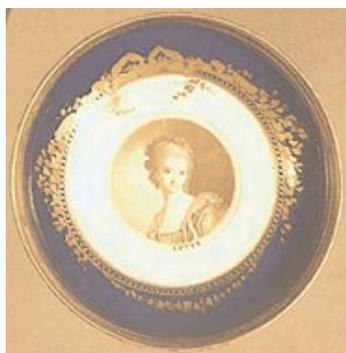
Pero Charlotte estaba prometida, y la fría sombra de Albert se proyectaría sobre esta relación. Aparecen a la luz las contradicciones entre las pasiones humanas y la legalidad social, así que Werther debe irse. Al darse cuenta del conflicto insoluble de su amor, Werther quiere refugiarse en la vida práctica, en la actividad, y acepta una plaza en una legación. A pesar de su capacidad reconocida, su inten-

⁶ LUKACS, György 1946 (1967): *Goethe i el seu temps*. Traducció a càrrec de Carme Serrallonga. Edicions 62. Barcelona.

to fracasa ante las barreras que la sociedad aristocrática dirige contra el joven burgués, asqueado de la vida, deja su trabajo, lo que hace que vuelva a buscar la compañía de Charlotte, pero que vuelva a encontrarse también con su prometido. Su frustración va en aumento hasta convertirse en desesperación: << *¡Infeliz! ¿No eres un loco? ¿No te engañas a ti mismo? ¿Adónde va esta tumultuosa pasión sin fin? No tengo otra aspiración más que ella; mi imaginación no ve otra figura sino la suya, y todo el mundo a mi alrededor lo veo solamente en relación con ella. Y esto me procura horas tan felices... ¡hasta que me tengo que volver a separar de ella! ¡adónde me empuja mi corazón!*>> (Ídem: 54). Poco a poco, el joven Werther empieza a tener deseos de desaparecer: << *Muchas veces querría desgarrarme el pecho y hacerme saltar el cerebro*>> (Ídem: 84), hasta que un día le pide a Albert sus pistolas, escribe una nota de despedida para Charlotte, se pone el traje de su primera noche de baile y se da un tiro en el escritorio.

Ya hemos dicho que el éxito de la novela fue inmenso. Una generación entera se reconoció en el dolor del joven Werther. Manifestaciones tópicas de aquel impacto, dispares en su entidad a pesar de su común denominador, fueron la llamada *Werthertracht* o “atuendo wertheriano” y la *Wertherfieber* o “fiebre wertheriana” (Pérez, 1981).

El atuendo wertheriano, que reproducía el atavío del protagonista de la novela, consistía en un frac azul con botonadura de latón dorado, chaleco amarillo, pantalón de piel parda, bata de caña, sombrero redondo de fieltro gris y cabello largo recogido en la nuca. El propio Goethe vestía este atuendo en su primer viaje a Suiza, cuando fue en 1775 acompañado de los condes de Stolberg –los hermano Christian y Friederich Leopold zu Stolberg- y del aristócrata y escritor August Adolf von Haugwitz, y lo puso también de moda en la corte de Weimar. La moda, por supuesto, se extendió más allá de lo estrictamente indumentario, y era de buen tono –casi obligado- perfumarse con “*Eau de Werther*” y decorar las estancias con “*Werther-Nippes*”, figurillas, floreros y anforillas de porcelana con motivos wertherianos⁷.



7 Porcelana con motivos *Werther*. Manufactura de porcelanas de Meissen. Museo Goethe, Dusseldorf. Fundación Antón y Katharina – Kippenberg - Stiftung. Disponible en Internet en: <http://www.goethe-museum.com>. Con acceso en mayo de 2005.

La fiebre wertheriana fue un fenómeno más complejo y de más profunda trascendencia que la moda del atavío wertheriano, puesto que sus consecuencias incidieron tanto en la vida literaria como en los ambientes sociales cultos, donde sus efectos alcanzaron una cierta persistencia. De hecho, con esta obra el joven Goethe reforzaría su fama y expresaría su ansia de libertad de joven revolucionario del “*Sturm un Drang*”, movimiento literario que se formó en torno a Max Klinger, Schiller, Lenz, Bürger... para rebelarse contra el racionalismo y hacer hincapié en lo rebelde, lo prometeico y lo demoníaco.

La actitud del joven Werther preocupó pronto a sus contemporáneos cuando una oleada de suicidios recorrería media Europa⁸. Werther representaba la adopción de una actitud espiritual caracterizada por un pesimismo melancólico que hundía sus raíces en un desengaño apriorístico del mundo basado en la convicción de que la propia realización humana era axiomáticamente imposible, y que por su radicalismo juvenil resultaba peligrosa porque tenía como posible fin el suicidio.

WERTHER:
*¿pourquoi ces larmes? Crois-tu donc
qu'en cet instant ma vie est achevéé?
Elle commence, vois-tu bien!*

WERTHER:
*¿Por qué esas lágrimas...?
¿Crees que mi vida se acaba?
¡Está comenzando, piénsalo bien!*

Massanet, 1892

El suicidio de Werther no es simplemente un suicidio por amor. Es el joven Goethe quien se niega a aceptar el compromiso; pero como de hecho él mismo lo acabaría aceptando, hace desaparecer al héroe con el acto más perfecto de renuncia.

La nueva calidad que encontramos en la generación joven goethiana es la certeza que no hay posibilidad de lucha. Sólo el sentimiento es válido, pero no útil. La generación romántica sabe que no hay recompensa en la virtud.

Dice María Aurelia Capmany (1969)⁹ en su análisis de la obra de Goethe, que la juventud deja de aparecer a partir de entonces como aprendizaje. Todo el sentimentalismo pre-romántico establece que es gracias precisamente a esta poderosa ola de emotividad que el hombre joven tiene el poder de entrar en contacto con una realidad y una última comprensión del mundo. De un mundo que no puede explicar, pero que intuye, de un mundo que no le dejarán explicar, pues la entrada a la edad adulta le regateará todo conocimiento.

El suicidio se convertiría en una actitud de moda, formaría parte de las apetencias de la generación romántica por su valor de protesta social. Suponía también la certeza que este estadio primero de la vida del hombre era absolutamente inútil.

8 SCHWANITZ, Dietrich 1999 (2002): *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. Madrid.

9 CAPMANY, Maria Aurèlia 1968 (1969): *La joventut és una nova classe?*. Edicions 62. Barcelona.

<<La generació romàntica pren consciència de la juvenesa en un doble sentit: com a realització humana amb uns valors propis, i com a generació oposada i en lluita amb els adults. Les virtuts d'aquesta juvenesa poden ser formulades d'una manera negativa perquè la negació esdevé un valor. Així doncs, aquesta juvenesa que es destrueix a si mateixa existint té com a característiques: la peresa, el fastigueig, l'avorriment, l'embriaguesa de la pròpia emotivitat i la decepció.

Aquesta actitud pot ser sacralitzada en el desesper o rebutjada en el spleen, forma d'avorriment a la moda>> (Capmany, 1969:49).

El propio Goethe pudo analizar lúcidamente el gesto de Werther en Poesía y verdad¹⁰:

<< (...) atormentados con pasiones insatisfechas, sin que de fuera recibiésemos fuertes impulsos de acción, con la única perspectiva de acomodarnos a una vida burguesa, lenta y sin espíritu, disgustados y desconcertados, nos aveníamos con el pensamiento de poder abandonar a nuestro arbitrio la vida cuando ya no nos satisficiese, lo que servía de débil recurso contra las lúgubres visiones y el hastío de la vida diaria. Esta disposición de ánimo era corriente, y si el Werther produjo tal efecto fue precisamente por encontrar eco en todas partes y porque expresaba de un modo declarado e inteligible este afán interno (...).

El suicidio es un suceso de la naturaleza humana, y por mucho que se haya hablado y tratado de él, excita el interés de todos y tiene que volver a ser tratado en cada época. Montesquieu atribuye a sus héroes y grandes hombres la facultad de matarse a su arbitrio, alegando que cada cual debe tener derecho a terminar el quinto acto de su tragedia allí donde la parezca bien. Pero aquí no se trata de personas que han tenido una vida elevada, que han consagrado sus afanes a algún gran imperio o a la causa de la libertad, y a quienes no puede tomarse a mal que piensen perseguir en el más allá la idea que lo anima, cuando ésta haya desaparecido de la tierra. Aquí se trata de aquellos que propiamente por inactividad, en las circunstancias más pacíficas del mundo, se hastían de la vida por imponerse a sí mismos demasiadas exigencias. Como yo mismo me encontré en tal situación y sé mejor que nadie lo que me hizo sufrir y el esfuerzo que me costó libertarme de tal pesadilla, no quiero ocultar las consideraciones y razonamientos que hice sobre las diversas clases de muerte que pueden elegirse>> (Goethe, 1952:116-117).

No es extraño que el destino de Werther fuera imitado por numerosos jóvenes en toda Europa. Muchos no soportarían cargar con las odiosas tutelas de las creencias, las costumbres y los prejuicios que ponían límite a sus pasiones. En la mayoría de los casos, y ante la llegada de un futuro predestinado que esperaba hundirlos en la mediocridad, preferirían abstenerse de esta vida y proclamar el imperio de lo imposible (según la sensibilidad romántica: el amor, la expansión de sí, la felicidad...).

Werther proclama a cuatro vientos su desdicha e invita a los jóvenes a no declararse nunca satisfechos con su estado. Quejarse es una manera reticente de vivir, de sacar partido del hastío, del abatimiento, de no pactar nunca con todo lo

¹⁰ GOETHE, J.Wolfgang 1814 (1952): *Poesía y verdad. Memorias de un joven escritor*. Colección Austral. Buenos Aires.

que en la existencia tiene que ver con lo maquinal, lo manido. Para determinadas personas la queja es un modo de vida, y talvez no se dan cuenta que en ese “dolor” hacia la vida empieza la verdadera vejez, la de la mente, cuando deplorar la propia vida, difamarla, se convierte en el mejor medio de no hacer nada para cambiarla.

El *Werther* de Goethe plantearía el suicidio de la juventud y lo mantendría como una constante a lo largo de la historia. Lo que asustaría a sus contemporáneos, tal y como asusta a la sociedad actual, es esa degradación de los jóvenes en la lamentación complaciente de sus pequeñas miserias. La dificultad de ser puede verse arrastrada así a diferentes formas de renuncia, incluso a la más radical de todas...

Toda vida es lucha, pero la vida humana, en particular, está llena de sufrimientos. El joven Werther, con su muerte, nos plantea por qué la amamos. Habrá que esperar a que el Zaratrasta de Nietzsche¹¹ lo exprese con un giro paradójico: amamos la vida no porque estamos acostumbrados a la vida, sino porque estamos acostumbrados al amor. No es la vida la que justifica el amor, sino que, a la inversa: el amor es lo creador y, en consecuencia, aquella fuerza que mantiene la vida en la vida. Es por ello que la muerte de Werther esconde una doble tragedia cuando sobre Charlotte se precipita también la catástrofe. Charlotte ama a Werther. La explosión de la pasión de Werther le hará tomar conciencia de su propio amor. Sin embargo, el peso de las apariencias la aferrará instintivamente al matrimonio con un hombre reconocido y respetado. Su desdicha no habrá que encontrarla en el futuro tedio conyugal, sino en el sacrificio de su verdadera pasión.

CHARLOTTE:

(tendrement passionné)

Et moi, Werther, et moi

(avec élan)

je t'aime!

(très émue)

Oui... du jour même

où tu parus devant mes yeux...

j'ai senti qu'une chaîne

impossible à brises,

nous liait tous les deux!

A l'oubli du devoir

j'ai préféré ta peine,

et pour ne pas me perdre, hélas!

(dans un sanglot)

je t'ai perdu!

CHARLOTTE:

(Tiernamente apasionada)

Y yo, Werther, y yo,

(con abandono)

¡yo te amo!

(Muy conmovida)

Sí... desde el mismo día

en que te apareciste ante mis ojos,

sentí que una cadena,

imposible de romper,

nos ataba a los dos

¡A olvidar el deber,

he preferido tu pena

y por no perderme yo,

(En un sollozo)

te he perdido a ti!

Massanet, (1892): *Werther*. Acto IV.

¹¹ NIETZSCHE, Friederich Wilhelm 1882 (1974): *Así habló Zaratrasta*. Edición y traducción de J.C. García-Borrón. Editorial Bruguera. Barcelona.

Sólo con la voluntad de amor se descubrirán los posibles aspectos amables de la vida, sin aquélla topamos mayormente con lo repulsivo y atormentador. La tragedia de estos jóvenes nos recuerda que hay que aprovechar la voluntad de amor, para encontrarnos a nosotros mismos y hechizar el mundo a nuestro alrededor.

7.2. Heroínas del XIX. La tragedia de la liberación femenina

El dolor que lleva al suicidio al joven Werther inauguraría el estallido de lo que más tarde se conocería como la sensibilidad romántica. Sin duda, el Romanticismo representó un momento histórico propicio al cambio y a la ruptura progresista. Aunque años después volvería a triunfar la convencionalidad, en aquel período se lucharía contra las viejas normas, o más bien contra toda norma, porque ser romántico era estar en perpetua evolución, perpetua búsqueda, perpetuo aprendizaje.

Espontaneidad, energía, originalidad y excentricidad definirían no sólo el estereotipo romántico sino que, siendo nociones opuestas a sus contrarios -falta de carácter, abandono, mediocridad y homogeneidad- propias del estado social imperante, representarían la ruptura con el mundo tradicional y la transición al mundo moderno.

Aquellos debieron ser tiempos muy angustiosos y difíciles para las mujeres: las de clase baja se reventaban con turnos en fábricas de dieciséis horas y teniendo además que parir y cuidar del hogar, y las de clase media y alta estaban atrapadas en una cárcel de oro. Las heroínas literarias del XIX (Ana Karenina, Madame Bovary, Marguerite Gautier / Violeta Valery, Ana Ozores / La Regenta) hablan de la tragedia de unas mujeres sensibles, inteligentes y capaces que vivían unas vidas sin sentido, que intentaban escapar del vacío a través del amor romántico y que pagaban muy cara su trasgresión a las rígidas normas (Montero, 2003)¹².

Para seguir con nuestro estudio hemos escogido la gran novela de Flaubert¹³ y la obra de Alejandro Dumas (hijo)¹⁴ junto a la versión operística de Verdi¹⁵ para mostrar dos heroínas que el siglo XIX tuvo que sacrificar cuando las vio entregadas a los altos ideales de la realización personal a través de su liberación en el amor.

12 MONTERO, Rosa 1995 (2003): *Historias de mujeres*. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid.

13 FLAUBERT, Gustave 1856 (1982): *Madame Bovary*. Planeta. Barcelona.

Versiones fílmicas:

CHABROL, Claude (1991): *Madame Bovary*. Francia.

FYWELL, Tim (2000): *Madame Bovary*. EE.UU.

MINNELLI, Vincente (1949): *Madame Bovary*. EE.UU.

14 DUMAS, Alejandro 1848 (1986): *La dama de las camelias*. Diari de Tarragona.

Versión fílmica:

CUKOR, George (1937): *La dama de las Camelias*. EE.UU.

15 VERDI, G. 1852: *La Traviata*. Con libreto de Francisco María Piave . Documento en línea. Disponible en Internet en: [<http://www.weblaopera.com/libretos>]. Con acceso en agosto de 2004.

Discografía de referencia: Director: Franco Ghione ; Cantantes: María Callas, Alfredo Graus, Mario Sereni; Coro: Teatro San Carlo de Lisboa; Orquesta: Teatro San Carlo de Lisboa; Casa: EMI (7-49187-8); Año: 1958. Grabación en directo.

La novela femenina y los espectáculos de ópera recogían el testimonio anónimo de esas mujeres encerradas en la infelicidad de los convencionalismos. Presentar estos dramas femeninos ante el austero público burgués de la época alentaría a muchas mujeres jóvenes a imitar esos anhelos de liberación y no cabe duda que su atrevimiento a la hora de llevar vidas modernas y avanzadas a su tiempo acabaría debiendo mucho a esos sacrificados modelos.

7.2.1. Madame Bovary: los fangosos caminos del adulterio

Si la princesa de Clèves, tal y como hemos visto en el capítulo anterior, condicionada por la educación sentimental de la época, no se atreve a dar el paso hacia la verdadera liberación y piensa en la renuncia como una forma de asegurarse la tranquilidad y la felicidad, Emma Bovary se lanzaría a las tempestades de los placeres prohibidos para rebelarse a ese destino de mujer sin perspectivas ni lugar en el mundo.

Numerosos ensayos han descrito la actitud de la protagonista como una forma especial de *quijotismo* (Sales, 1982)¹⁶. El parangón ya es clásico, y son muchos los estudios que profundizan en la cuestión desde entonces (Vargas Llosa, 1981)¹⁷. *Quijotismo* y *bovarismo* nacen del afán de gloria, del deseo acuciante de ser protagonistas de sucesos gloriosos, lejos de la gris existencia cotidiana. Para don Quijote, aquellos sucesos serán de índole heroica; para Emma, de índole amorosa; el hidalgo manchego querrá ser el héroe de grandes hazañas, la pequeño-burguesa normanda, de grandes amores. El Caballero de la Triste Figura verá gigantes en los molinos de viento; la mujer del médico de Yonville verá un Tristán en cualquier pasante de notario o cualquier libertino maduro que sólo están a la caza de ocasiones para aprovecharlas. Hay, con todo, una diferencia radical entre el manchego y la normanda: aquél se reencuentra con la cordura al final de su vida, mientras que Emma acabará derrotada después de haberse rebelado contra el peso de la moral y los convencionalismos para encontrarse con la histeria y el suicidio al final de sus días.

Siguiendo con los analogismos, la tragedia de Madame Bovary no es comparable, sin embargo, a la del joven Werther. A éste le lleva al suicidio su sensibilidad romántica, pero también ese nihilismo juvenil que hace que a sus protagonistas les duela la vida y el mundo. Se rebela contra el orden burgués lo que lo convierte en un inadaptado. La rebeldía de Emma, en cambio, es mucho más egoísta: ella violenta los códigos del medio azuzada por problemas estrictamente suyos, no en nombre de cierta ética o convicciones ideológicas. Emma sufre, es adúltera, miente, roba, y, finalmente, se suicida, porque su fantasía y su cuerpo, sus sueños y sus apetitos, se sienten aherrojados por la sociedad. <<Su derrota no prueba que ella

16 SALES, Toni (1982): "Introducción" en FLAUBERT, Gustave 1856 (1982): *Madame Bovary*. Planeta. Barcelona.

17 VARGAS LLOSA, Mario 1975 (1981): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Editorial Seix-Barral, S.A.

estaba en el error y los burgueses de Yonville-l'Abbaye en lo cierto, que Dios la castiga por su crimen, como sostuvo en el juicio Maître Sénard, el defensor de la novela (su defensa es tan farisea como la acusación del Fiscal Pinard, secreto redactor de versos pornográficos), sino, simplemente, que la lucha era desigual: Emma estaba sola, y, por impulsiva y sentimental, solía equivocarse el camino, empeñarse en acciones que, en última instancia, favorecían al enemigo (Maître Sénard, con argumentos que debió poner en su boca el propio Flaubert, aseguró en el juicio que la moraleja de la novela es: los peligros de que una muchacha reciba una educación superior a la de su clase>> (Vargas Llosa, 1981:21).

La línea divisoria entre la marginación y la integración, entre la serenidad y la locura, la marca el poder reconocerse en la mirada de los otros. Nada de esto sucede en Madame Bovary o el joven Werther.

Nos interesa la derrota de Emma Bovary como modelo juvenil para nuestro estudio por sus ribetes trágicos, pues en todo proceso de enculturación la personalidad y el carácter se enfrentan al peso de lo social.

No es sólo el hecho de que Emma sea capaz de enfrentarse a su medio -familia, clase, sociedad-, sino las causas de su enfrentamiento lo que fuerza nuestra admiración por su figura. Esas causas son muy simples y tienen que ver con algo que inconscientemente comparten los jóvenes y que en el Werther se manifestó por primera vez: su incurable materialismo, su predilección por los placeres del cuerpo sobre los del alma, su respeto por los sentidos y el instinto, su preferencia por esta vida terrenal a cualquier otra.

Las ambiciones por las que Emma peca y muere son aquellas que la religión y la moral occidentales han combatido más bárbaramente a lo largo de la historia. Emma quiere gozar, no se resigna a reprimir en sí esa profunda exigencia sensual que Charles no puede satisfacer porque ni sabe que existe. Tampoco se le puede echar en cara no haberlo intentado. En la novela hay un pasaje esclarecedor en este sentido:

<<A pesar de todo, y según las teorías que a ella le parecían buenas, Emma quiso sentir amor. Al claro de luna, en el huerto, recitaba todo lo que había aprendido de memoria en materia de versos apasionados, y le cantaba suspirando adagios melancólicos; pero se hallaba después tan tranquila como antes, y Charles ni más enamorado ni más emocionado.

Cuando hubo golpeado de esta manera su alma con el eslabón sin lograr arrancarle una sola chispa, y, por lo demás, incapaz de comprender aquello que no sentía, como lo era creer en algo que no se manifestaba bajo formas convenientes, se persuadió fácilmente de que la pasión de Charles no tenía nada de exorbitante. Sus expansiones se habían vuelto regulares: la besaba a horas fijas. Era una costumbre entre otras, algo así como unos postres previstos por anticipado, después de la monotonía de la cena>> (Flaubert, 1982:44).

Emma quiere rodear su vida de elementos superfluos y gratos, materializar en objetos el apetito de belleza que han hecho brotar en ella su imaginación, su sensibilidad y sus lecturas. Emma quiere conocer otros mundos, otras gentes, no acepta que su vida transcurra hasta el fin dentro del horizonte obtuso de Yonville, y quiere también, que su existencia sea diversa y exaltante, que en ella figuren la aventura y el riesgo, los gestos teatrales y magníficos de la generosidad y el sacrificio. ¿Cómo realizarlo en compañía de esa vida y ese hombre insuficientes?.



Fotograma de la versión fílmica
de Vincente Minnelli, 1949

<< ¡Ah! ¿Cómo podía ella ponerse de codos en el balcón de algún chalet suizo, o encerrar su melancolía en un cottage escocés, con un marido que vestía levita negra de terciopelo con grandes faldones, calzaba botas de fieltro, llevaba un sombrero puntiagudo y usaba mangotes?.

Quizá hubiera deseado tener a alguien a quien poder decirle en confidencia todas esas cosas. Pero ¿cómo explicar con palabras un malestar indefinido que cambia de aspecto como las nubes y gira en torbellino como el viento? Le faltaban, pues, las palabras, y también la ocasión y el atrevimiento.

Sin embargo, parecía que si Charles lo hubiese querido, si hubiera sospechado lo que pasaba, si su mirada, una vez hubiese adivinado su pensamiento, una súbita abundancia se hubiera desprendido de su corazón, como se desprende la fruta de un espaldar cuando alguien la alcanza con la mano. Pero a medida que se estrechaba más y más la intimidad de sus vidas, crecía en su interior una separación que la desataba de él.

La conversación de Charles era trivial como la acera de una calle; las ideas más generales pasaban por ella en desfile, vestidas con su vestido ordinario, sin excitar emoción, sin hacer reír ni soñar. Confesaba no haber sentido nunca curiosidad, cuando vivía en Ruán, de llegar al teatro a ver las compañías de actores de París. No sabía nadar, no sabía esgrima, ni tirar con pistola; y hasta un día fue incapaz de explicarle un vocablo de equitación que ella había encontrado en una novela.

¿Acaso un hombre de veras no hubiera tenido que saberlo todo, dominar múltiples actividades, iniciar a la mujer en las energías de la pasión, en los refinamientos de la vida, en todos los misterios? Él, empero, no le enseñaba nada; ¡este hombre no sabía nada, no deseaba nada! Charles la creía dichosa; y ella se molestaba contra él por aquella su calma tan asentada, por aquella pesadez serena, hasta por la misma dicha que ella le daba>> (ídem: 41-42).

El desánimo, el desasosiego que, poco a poco, convierten a Emma en una adúltera, son consecuencia de su frustración matrimonial y esa frustración es principalmente erótica. El temperamento ardiente de Emma no tiene un compañero a su altura en el agente de sanidad y esas insuficientes noches de amor precipitan la caída. En cambio, a Charles le ocurre lo contrario. Esa mujer bella y refinada lo contenta de tal modo, a él que aspira a tan poco en ese campo (sale de los brazos huedos de Héloïse, vejancona cuyos pies helados le daban escalofríos al entrar en la cama) que, paradójicamente, anula en él toda inquietud, toda ambición: lo tiene

todo, para qué quiere más. Su felicidad sexual explica en buena parte su ceguera, su conformismo, su pertinaz mediocridad.

Cabía esperar de Emma Bovary aquella virtud que se exigía a las jóvenes burguesas para mantenerse indiferentes ante el deseo y los impulsos sexuales. No olvidemos que si Emma, como heroína literaria de la novela burguesa del XIX, se hubiera mantenido en el convencionalismo habría fortalecido el mito que Madame de La Fayette o Thomas Richardson¹⁸ introdujeron: el presupuesto cultural de considerar la sexualidad de las mujeres como un tabú para exaltar el sentimiento como fundamento del matrimonio.

Nos encontramos en el umbral de la época de la sensibilidad pero, sobre todo, en el momento histórico de las revoluciones burguesas. Una aristocracia en decadencia era mucho más débil si a la inmoralidad privada que siempre caracterizó a la vida palaciega se le oponía el perfecto orden burgués. Este hecho favorecía la solidaridad orgánica, impensable en el mundo cortesano, cargado de egoísmo, pendiente siempre de intrigas, conspiraciones y devaneos amorosos.

Es por ello que advertimos en Richardson su intención de oponer aristocracia y burguesía con la historia de *Pamela*. El amante es siempre un noble masculino, activo y sin escrúpulos, que se siente obligado a prolongar la tradición de las relaciones extramatrimoniales; la protagonista es burguesa, pasiva, hogareña, fiel a sus sentimientos y, en lo que respecta a la sexualidad, una mujer de principios. Así pues, Richardson proyecta en la relación entre hombre y mujer la oposición entre aristocracia y burguesía, y la dota de una dimensión sexual, convirtiendo el conflicto social en una lucha de sexos entre la inmoralidad de la nobleza y la virtud de la burguesía, una lucha en la que el ángel femenino sufre el acoso de un demonio masculino.

De este modo Richardson extraía el patrón de la novela de amor de la época burguesa. Impulsada por motivos morales, una mujer burguesa se resiste a las dudosas proposiciones de un aristócrata, perfecto en su papel de Don Juan, hasta que él, completamente desarmado, aprende a respetar su sensibilidad y sus deseos y le pide la mano.

Sublimado, el mismo patrón lo volvemos a encontrar en *Orgullo y Prejuicio* de Jane Austen¹⁹ (el aristócrata Darcy y la burguesa Elisabeth) o en la novela de Charlotte Brontë *Jane Eyre*²⁰ (Rochester, un hombre sin escrúpulos, y la virtuosa institutriz). No sucede en cambio en Madame Bovary. Flaubert libera a su heroína

18 RICHARDSON, Thomas 1740 (1795): *Pamela o la virtud recompensada*. Impresor Don Antonio Espinosa. Madrid.

19 AUSTEN, Jane 1813 (1985): *Orgullo i prejudici*. Traducció al català d'Eulàlia Preses. Proa D.L. Barcelona.
Versiones filmicas:
LANGTON, Simon (1995): *Orgullo y prejuicio*. Reino Unido.
LEONARD, Robert Z. (1940): *Orgullo y prejuicio*. EE.UU.

20 BRONTË, Charlotte 1847 (1999): *Jane Eyre*. Ediciones especiales, Colección Huracán. Madrid.
Versiones filmicas:
STEVENSON, Robert (1944): *Jane Eyre*. EE.UU.
TOUNG, Robert (1997): *Jane Eyre*. EE.UU.
ZEFFIRELLI, Franco (1996): *Jane Eyre*. Reino Unido.

echándola a los brazos de unos amantes idealizados que le permiten alimentar sus ensoñaciones cargadas de pretensiones aristocráticas, aunque para ello deba pagar con su locura, y su muerte.

Emma no se resigna, ni se horroriza ante la fuerza de sus instintos, aunque ello la “comprometa” y rompa su tranquilidad, su angustiosa tranquilidad. Modelo opuesto a la princesa de Clèves que opta por la abstinencia.

Pero Madame Bovary nos habla también de otra angustia, esta vez análogamente juvenil. *Storm and Strung* (tempestad e ímpetu), como en el joven Werther. Conciencia de la individualidad, aparición de una zona perteneciente al sujeto, aislamiento, soledad. Los jóvenes se rebelan contra el imperio de la conciencia colectiva, como Werther, como Emma Bovary, porque prefieren enaltecer su comportamiento egoísta, su personalidad, marco esencial de la originalidad humana.

Con ello, tal y como apunta Helena Béjar (1990) en *El ámbito íntimo*²¹, seguimos a E. Durkheim cuando descubre una zona que se hurta a la vigilancia colectiva, la *vie psychique*²².

<<El tratamiento breve, tangencial y, se diría, casual de esta noción no merece en modo alguno su interés. Este “mínimo bruto” de individualidad posee una naturaleza biológica que, sin embargo, confiere cierta originalidad a cada individuo. De carácter teórico elusivo, la vida psíquica no puede identificarse con la intimidad (que presta al sujeto una suerte de dignidad moral) y alude al origen “orgánico” de la especie humana a la vez que distingue a un hombre de otro. En todo caso, este resto primigenio de individualidad podría interpretarse como una prueba del empeño del hombre por conservar para sí una parte de su intrínseca naturaleza, incluso en condiciones de “despotismo colectivo”:

... hay una esfera de la vida psíquica que, por muy desarrollada que esté el tipo colectivo, varía de un hombre a otro y pertenece a cada uno en particular: es aquella que está formada por representaciones, sentimientos y tendencias relacionadas con el organismo y con los estados del organismo; es el mundo de las sensaciones internas y externas y de los movimientos que a ellos están directamente ligados. Esta base primera de toda individualidad es inadmisibile y no depende del estado social>> (Béjar, 1990:113-114).

Hemos visto la tragedia de Emma buscando una analogía con la de la juventud cuando la vemos luchando por una esfera personal que la libere del peso de la colectividad y su moral. Pero si seguimos con el tema con el que hemos introducido este capítulo, nos interesa el personaje de Emma por su voluntad de despegarse de las consecuencias de ser mujer. Durante el diálogo amoroso con Rodolphe, en el marco de los comicios agrícolas, cuando el seductor habla de sí mismo con cierto victimismo por no haber encontrado ninguna finalidad en la vida emparejada con el amor, con la cual hubiera vencido todas las dificultades y arrollado todos los obstáculos, Emma le contesta: *<< - Me parece (...) que no inspira usted mucha lástima (...) puesto que usted, en fin, es libre>>* (Flaubert, 1982:139).

21 BÉJAR, Helena 1988 (1990): *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Alianza Universidad. Madrid.

22 DURKHEIM, Émile (1982): *La división social del trabajo*. Editorial Akal. Madrid.

La condena de ser mujer aparece incluso en la realidad ficticia. Cuando Rodolphe le sigue hablando a Emma de la clase de seres a la que él pertenece, a quienes es indispensable el sueño y la acción, pasiones puras y goces furiosos, Emma lo contempla como alguien que ha pasado por “países extraordinarios” y responde con amargura, en nombre de su sexo: << - *Nosotras no tenemos ni siquiera esa distracción, ¡pobres mujeres!*>> (Ídem: 142). Es cierto: en la realidad ficticia no sólo la aventura está prohibida a la mujer; también el sueño parece privilegio masculino, pues aquellas que buscan la evasión imaginaria, por ejemplo a través de las novelas, como Madame Bovary, están mal vistas, se las considera unas “evaporadas”.

No había solución, en general, para las mujeres del XIX. Todavía no había llegado su momento. Pensemos, por ejemplo, en otras heroínas trágicas de la ópera. El mismo Flaubert describe la identificación de Emma con el destino de Lucía de Lammermoor cuando asistió emocionada a una representación en Ruán. La voz de la cantante le parecía el resonar de su propia conciencia, y aquella ilusión que la hechizaba algo de su propia vida. Se reconocía en todas las embriagadeces y todas las angustias que la habían hecho casi morir:

<<*una joven se adelantó y arrojó una bolsa a un escudero verde. Quedó sola y entonces se oyó una flauta que hacía como el murmullo de una fuente o como el gorjeo de un pajarillo. Lucía empezó con bravura su aria en sol mayor; se lamentaba del amor, pedía alas. Emma, lo mismo que ella, hubiera querido huir de la vida, volar en un abrazo*>> (Flaubert, 1982:220-221).

LUCÍA:

*Quando, rapito in estasi
Del piú cocente ardore,
Col favellar del core
Mi giura eterna fè,
In estasi del piú cocente ardore, ...
Gli affanni miei dimentivo,
Gioia diviene il pianto...
Parmi che a lui d'accanto
Si schinda el ciel per me..*

LUCÍA:

*Él es la luz de mi vida
Consuelo de mi aflicción.
Cuando me transporta el éxtasis
De la pasión más ardiente
Y con las palabras más sinceras
jura amarme para siempre,
En el éxtasis de la pasión
más ardiente...
olvido mis penas,
el llanto se convierte en alegría...
Es como si junto a él
se me abriesen las puertas del cielo...*

DONIZZETTI (1835): *Lucía de Lammermoor*. Escena Cuarta²³.

23 DONIZZETTI, Gaetano (1835): *Lucía de Lammermoor*. Libreto de Salvatore Cammarano. Documento en línea. Disponible en Internet en: [<http://www.weblaopera.com/libretos>]. Con acceso en agosto de 2004. Discografía de Referencia: Director, T. Sefarin; Cantantes: María Callas, G. di Stefano, T. Gobbi, R. Arie; Coro y orquesta: Maggio Musicale; Casa, EMI (66438-2); Año: 1954.

7.2.2. Violetta Valery, “extraviada” por su pasado

Parece que la lucha de estas jóvenes heroínas del siglo XIX no podía despojarse de la tragedia. Pero el fatalismo de esos valerosos actos de liberación representan el mejor alegato que pudiera hacerse a favor de las mujeres.

Ahí tenemos, por ejemplo, el caso de Violetta Valery, nombre lírico de la literaria Marguerite Gautier, la protagonista de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas (hijo) y que Verdi (1813-1901) quiso devolver a su época (1850) como “la extraviada” (*La Traviata*), una de las mejores óperas del autor italiano y del siglo XIX. El drama que se esconde detrás de este personaje: la historia de una prostituta a la que la sociedad no le permite amar.

Según las referencias históricas (Alier, 1981)²⁴, Verdi sólo tardó un mes en poner música a la adaptación de la novela de Dumas. Ya se interesó en óperas anteriores por personajes femeninos delicados y firmes al mismo tiempo. Prueba de ello habían sido la *Gilda* de *Rigoletto* (1851) y la *Leonora* de *El Trovador* (1853), dos heroínas en las que se mezcla la fragilidad del espíritu y la fortaleza del carácter. Violetta Valery representaría la cima de esta progresión y el más exigente de los roles femeninos creados por el compositor.

Cuando se estrenó *La Traviata* en la Fenice de Venecia en 1853 Verdi cosechó un auténtico fracaso. La elección de una prostituta, una cortesana de lujo como protagonista, no gustó a la censura de la época; lo que obligó al compositor italiano a estrenar posteriormente la obra trasladando la acción de mediados del siglo XIX al XVIII para alejarla de la contemporaneidad en que el compositor quiso situarla.

Si hasta entonces los argumentos del teatro lírico tenían lugar siempre en el pasado, en lugares y tiempos remotos, y a veces, como en el barroco, hasta mitológicos, Verdi decidió con *La Traviata*²⁵ adoptar una elección innovadora: la de llevar al teatro musical italiano un drama novísimo y, además, basado en unos hechos reales, sucedidos en París siete años antes, es decir, *La dame aux camélias* de Alejandro Dumas (hijo).



24 ALIER, R. (1981): *La Traviata*. Serie, Introducción al mundo de la ópera. Ediciones Daimon. Barcelona.

25 Referencia de la ilustración: Portada de la primera edición del libreto de la ópera de Verdi (*La Traviata*). Representación de la escena final. Disponible en Internet en: www.giuseppeverdi.it. Con acceso en mayo de 2005.

Se trataba de un drama de candente actualidad, que a duras penas había superado los tentáculos de la censura parisina y en el que Dumas había tenido un importante papel, destinado a ser testigo.

La protagonista era una joven, Marie Duplessis, que pertenecía al demimonde como se decía elegantemente en París, y que había tenido numerosos amantes, entre ellos el mismo Dumas. La Duplessis había muerto siendo muy joven y su caso había sido narrado por Dumas, primero en una novela corta, en 1848, y luego en el drama representado, en 1852.

Dumas había abandonado a la Duplessis, quien no le había sido fiel, con una carta muy elegante: <<Mi querida Marie, no soy lo bastante rico para amaros como quisiera, ni bastante pobre para ser amado como quisierais vos. Olvidemos, entonces; vos, un nombre que debería seros casi indiferente; yo, una felicidad que se ha hecho casi imposible para mí. Tenéis mucho talento para comprender por qué os escribo esta carta y mucha inteligencia para no podérmela perdonar>>²⁶.

Frecuentemente, la crítica y la historiografía verdiana han afirmado también que en *La Traviata* Verdi reflejó algo de su unión con Giuseppina Strepponi, el gran amor de la vida del músico y en muchos aspectos, su propia Violeta Valery (Philips-Matz, 2002)²⁷. Verdi y Giuseppina vivieron juntos en París y luego se trasladaron al campo, en Sant'Agata, en Italia, donde el compositor acababa de comprar una propiedad. Una vez allí, en seguida se vieron envueltos en el escándalo y la murmuración, tal y como les sucede a los dos amantes de la ópera. Nos cuenta Ibáñez (2003:37)²⁸ que el suegro de Verdi (Verdi había enviudado un año atrás) le escribió al que fue su yerno unos ciertos reproches al estilo Germont (el padre de Alfredo en *La Traviata*), y éste le respondió así, aproximadamente en la misma época en que vio *La dama de las camelias*: <<“No tengo nada que esconder. En mi casa vive una dama libre, independiente y amante de la soledad igual que yo, que posee una fortuna que la pone a salvo de cualquier necesidad... Lo que quiero decir es que exijo libertad de acción para mí mismo, puesto que todos los hombres tienen ese derecho y puesto que mi naturaleza se rebela contra el conformismo...”

No está claro por qué Verdi y Giuseppina vivieron tantos años sin casarse. Ella había dado luz a dos hijos ilegítimos en 1838 y 1841, probablemente de un tenor llamado Morini y, quizá por tener, como Violeta “un pasado”, no se sentía digna de él: “Oh, Verdi mío”, le escribe en una carta, “yo no soy digna de ti... Sigue amándome y ámame también después de la muerte para que yo pueda presentarme ante la Divina Providencia protegida por tu amor y tus ovaciones, oh, redentor mío”, unas líneas que recuerdan poderosamente las de Violeta, en el centro musical y emocional de la ópera: “Amami, Alfredo, amami quant'io t'amo...” También recuerdan a Violeta la convicción de no ser digna, la obsesión por el más allá, el amor constante más allá de la muerte (“incluso muerta te seguiré amando” canta ella en

26 Dumas citado en VV.AA. (1989): *La gran ópera. Volumen 3*. Editorial Planeta - De Agostini, S.A. Barcelona. (p. 114).

27 PHILIPS-MATZ, Mary Jane (2002): *Verdi, una biografía*. Editorial Paidós. Barcelona.

28 IBÁÑEZ, Andrés (2003): “Sobre los ángeles” en Blanco y Negro Cultural. ABC. Madrid. 27/9/2003. Pág. 37.

la culminación del segundo acto) y el temor por el juicio de ultratumba. Más tarde, el suegro de Verdi se reconciliaría con Giuseppina y, tal y como hará Germont, la consideraría "casi su hija". Giuseppe y Giuseppina se casaron en 1859, en una ceremonia privada en la iglesia de Collonges-sons-Sáleve, en Saboya. En este caso, la realidad es mucho más feliz que la ficción>>.

Si seguimos los avatares de la tragedia de Violetta²⁹ nos encontramos con una doble humillación: por un lado, la enfermedad; por el otro, el sacrificio por amor que la redimirá de su pasado, aunque le resulte imposible escapar al final de la muerte.

Violetta, a diferencia de Madame Bovary, consigue trascender de su humilde origen social, pero lo hace gracias a una vida libérrima cargada de amantes dispuestos a satisfacer los caprichos invencibles de un corazón insaciable de deseos fantásticos que sólo parecen materializarse en los palacios de la alta sociedad. En ellos no le resulta difícil encontrar amantes dispuestos a dilapidar sus fortunas por egoísmo y vanidad: <<Ante ellos debemos estar alegres si ellos lo están, tener apetito cuando ellos quieren comer. No podemos tener corazón, a menos de ser escarnecidas y de vernos arruinadas. No nos pertenecemos, no somos personas, sino cosas. En su amor propio somos lo primero; en su estimación lo último>> (Dumas, 1986:143-144).

Mientras se sintió bella y joven a Violeta le importaba poco tener diez amantes a un mismo tiempo, si con ello podía obtener un vestido o una joya, pasear por los Campos Elíseos en su propio coche o tener un palco en el teatro: << (...) el deseo de lucir trajes, coches y diamantes nos arrastra; creemos lo que oímos, porque la per-versión también tiene su fe, y vamos gastando poco a poco el corazón y la belleza. Nos temen como a las bestias, nos desprecian como a parias, nos rodean gentes que nos quitan más que nos dan, y un buen día reventamos como perros, después de haber perdido a los demás y de perdernos nosotras mismas>> (Ídem: 103).

Violetta acaba enfermando, su vida disipada se estrella con la tuberculosis, un mal que en aquella época originaba un fuerte rechazo social. Sin embargo, una especie de superstición le hace creer que vería restituida su belleza y su juventud a cambio de su arrepentimiento. Es en este momento, cuando entra en escena Alfredo, un joven romántico procedente de una familia con una buena posición social y aspiraciones, que en seguida genera en la protagonista un profundo sentimiento amoroso cuando le revela su amor (<<Un dí felice, eterea>>). Violetta siente cuestionada su vida de placeres superficiales que no le han permitido conocer el amor. Reacciona con frivolidad, pero ¿dónde poder encontrar alguna satisfacción sincera entre tanta tristeza?. Ese hombre ha despertado en ella un sentimiento nuevo <<E 'strano>>, un amor auténtico, y lo expresa en el aria <<Ah fors'è lui che l'ànima>>.

Dumas cuenta en *La Dama de las Camelias* este episodio biográfico recordando la declaración de amor de ambos amantes después de una larga noche de encierro en una habitación consumando su recíproca pasión. En la obra de teatro

29 Me referiré siempre a Violetta aunque acuda indiferentemente a lo largo del capítulo tanto a *La Traviata* de Verdi como a *La dama de las Camelias* de Alejandro dumas (hijo), cuyo nombre literario de nuestra heroína es el de Margarita, como ya se ha apuntado anteriormente.

y, a causa de la censura, el autor obvia esta escena pero en la ópera Verdi la incluye simbólicamente a través de la voz de Violetta, haciéndola clamar en las arias finales del primer acto y del principio del segundo la extenuación de ese largo encuentro que describió Dumas y en el que sólo había lugar para el sudor apasionado de dos cuerpos entregados.

Violetta se da cuenta que Alfredo es alguien con el alma lo bastante noble como para no exigir cuentas a su vida pasada, alguien que le abre el camino a desprenderse de ella porque es capaz de amar las sensaciones que transmite un cuerpo cuando ama de verdad. Sin embargo, su ánimo se debate entre el amor y la friolidad: deberá superar el miedo a perder esa libertad solitaria sometida al goce, y deberá hacerlo para poder amar.

VIOLETTA:

(sola.)

*È strano! è strano! in core
Scolpiti ho quegli accenti!
Saria per me sventura un serio amore?
Che risolvi, o turbata anima mia?
Null'uomo ancora t'accendeva O gioia
Ch'io non conobbi,
essere amata amando!
E sdegnarla poss'io
Per l'aride follie del viver mio?
Ah, fors'è lui che l'anima
Solinga nè tumulti
Godea sovente pingere
De' suoi colori occulti!
Lui che modesto e vigile
All'egre soglie ascese,
E nuova febbre accese,
Destandomi all'amor.
A quell'amor ch'è palpito
Dell'universo intero,
Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor.
A me fanciulla, un candido
E trepido desire
Questi effigiò dolcissimo
Signor dell'avvenire,
Quando nè cieli il raggio
Di sua beltà vedea,
E tutta me pascea
Di quel divino error.
Sentia che amore è palpito
Dell'universo intero,
Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor!*

VIOLETTA:

(sola)

*¡Extrañas!...
¡Extrañas!...
¡Esas palabras
quemán mi corazón!
Un amor verdadero
¿será una tragedia para mí?
¿Qué vas a decir tú?
Oh, turbada alma mía.
Ningún hombre ha encendido
mi amor...
¡Oh, júbilo
que nunca he conocido!.
¡Amar, ser amada!
Esta alegría,
¿puedo desdeñarla
por los estériles
sinsentidos de mi vida?
¡Ah!
Puede ser este aquel
que mi alma
sola en el tumulto
en secreto
imaginaba amar.
Aquel que vigilante
viene cerca de mí, enferma
y enciende una fiebre nueva
despertándome al amor.
A ese amor
que es la inspiración
del universo entero,
misterioso y noble
cruz y delicia
para el corazón.*

(Resta concentrata un istante, poi dice)
Follie! follie delirio vano è questo!
Povera donna, sola
Abbandonata in questo
Popoloso deserto
Che appellano Parigi,
Che spero or più?
Che far degg'io!
Gioire,
Di voluttà nei vortici perire.
Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioia in gioia,
Vò che scorra il viver mio
Pei sentieri del piacer,
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
Sempre lieta nè ritrovi
A dilette sempre nuovi
Dee volare il mio pensier.

(permanece concentrada un instante)
¡Locuras!. Esto es un vano delirio.
Pobre mujer sola,
abandonada
en este desierto poblado
llamado París.
¿Qué puedo esperar todavía?.
¿Qué hacer?.
¡Vivir en los torbellinos
de la voluptuosidad, y morir de placer!.
¡Vivir!. ¡Vivir!. ¡Ah!.
Sí, debo, siempre libre
gozar de fiesta en fiesta.
Quiero que mi vida pase siempre
por los caminos del piacer.
Que el día nazca o muera,
debo vivir siempre en los lugares
de piacer buscando nuevas alegría.

VERDI (1852): *La Traviata*. “E strano! E strano!”. Acto I. Escena Quinta.

Venciendo el temor a no saber querer, Violetta decide abandonarlo todo para entregarse al amor estable y sereno de Alfredo. Se retiran al campo, así Violetta puede ser “olvidada del mundo”, desprenderse del pasado, aplacar su apasionado espíritu y el ardor juvenil que nada le hizo ganar, más que el placer pasajero.

No es posible el sosiego ni disfrutar un instante de quietud. El eterno retorno de lo mismo. El padre de Alfredo se presenta a Violetta y le pide que abandone a su hijo por el bien del nombre de la familia. Aparece el personaje que mueve toda la acción de *La Traviata* sin que nunca se nos muestre en escena. <<Pura igual que un ángel>>, le explica Germont a Violetta, <<me dio Dios una hija; y si Alfredo se niega a regresar al seno de la familia, el amado y amante joven del cual debería ser esposa, romperé los vínculos que deberían felizmente unirles>>. Germont sabe, porque lo acaba de ver en un documento, que Violetta está arruinada y que ha vendido todas sus posesiones para poder vivir con su hijo. Ella le dice que no tiene a nadie, ni amigos ni familiares que puedan ayudarla y que además está muy enferma y no vivirá mucho. Los estragos de la tuberculosis deben de ser visibles en su rostro. Germont, el honrado padre de familia, le sugiere en términos suaves que se prostituya: eres joven y guapa, observa, y enseguida encontrarás a otro. Por ella está enamorada de su hijo, y no quiere a ningún otro. Oh, sí, sí, claro, dice él, pero ¿qué hará ella cuando a él se le pase el capricho?. La abandonará, dado que <<los lazos de ambos no han sido bendecidos por el cielo>>. Y Violetta le contesta con una de las arias más trágicas de la historia de la ópera:

VIOLETTA:
(fra sè, con estremo dolore)
Così alla misera - ch'è un dì caduta,

VIOLETA:
(para sí, con dolor)
Así pues para la misera que un día cayó,

*Di più risorgere - speranza è muta!
Se pur beneficio - le indulga Iddio,
L'uomo implacabile - per lei sarà.*

*(a Germont, piangendo)
Dite alla giovine - sì bella e pura
Ch'avvi una vittima - della sventura,
Cui resta un unico - raggio di bene
Che a lei il sacrifica - e che morrà!*

*toda esperanza está perdida.
Aunque Dios la otorgue por su caridad
el hombre siempre es implacable.*

*(llorando a Germont)
¡Decidle a vuestra bella hija
que una pobre mujer que no tiene
más que un bien precioso en la vida
se sacrificará por ella y morirá!*

VERDI (1852): *La Traviata*. Acto segundo. Primera escena.

<<“La mujer ha sido hecha para ser protegida”, escribe Jules Simon en 1860, “para vivir con su madre cuando es una niña y como esposa bajo la protección y autoridad de un marido... Las mujeres están hechas para esconder sus vidas”. A Germont no le empele pedirle a Violetta que se prostituya, o que se mueva sola y pobre como un perro si no quiere hacer tal cosa, con tal que su hija, “pura como un ángel”, pueda alcanzar la felicidad.

(...) Es la época en que, según Ariés y Duby “el sentimiento del amor fue reinventado en Francia”, un momento de intensa obsesión con la virginidad y con lo que se ha llamado “angelismo”: la identificación de la mujer con un ángel. La mujer es una “aparición”, un “ideal” de corte neoplatónico, un “ángel”. La imagen de la Virgen María se dulcifica; es la Inmaculada Concepción de Sées, que podemos unir a la imagen del “ángel guardián”, que será pronto un tema favorito de infinitas postales coloreadas. Una oleada de apariciones de la Virgen recorre Europa entre 1846 y 1871. Uno de los signos de la nueva exaltación de la virginidad es el culto de Santa Filomena, de la cual se publican numerosas biografías (imaginarias, ya que la santa no tiene realidad histórica) y bajo cuya advocación se fabrican, por ejemplo, cinturones de castidad para jóvenes virtuosas. En las ciudades pequeñas, los rosière dan premios a las muchachas que, previo examen médico, pueden demostrar que siguen siendo vírgenes. En 1854, un año después del estreno de *La Traviata*, el dogma de la Inmaculada Concepción se convierte en doctrina oficial de la Iglesia>> (Ibáñez, 2003: 38)

Por esa joven mujer virginal, inocente y pura, Violetta acepta lo que Germont le pide alejándose de Alfredo. Es en este hecho donde reside la tragedia de *La Traviata*. Violetta es aceptada como objeto de placer pero la actitud hipócrita de la sociedad representada en su suegro no aceptará que tenga el atrevimiento y la osadía de escapar de su estatus. En nombre de la respetabilidad burguesa, será obligada a volver a su mundo de lujo y prostitución. Durante mucho tiempo fue alabada, admirada y, sobre todo, utilizada en su propio beneficio por esos amantes disfrazados de honradez. Sin embargo, cuando intenta salir de su condición, la condenan, a pesar que el amor que profesa por Alfredo sea un claro reflejo de los valores que la sociedad supuestamente valora y tiene como modelo. Violetta había renunciado al lujo, al placer y a la riqueza por un amor puro y verdadero. La libertad del amor debe someterse al yugo de los prejuicios y las apariencias. Violetta, que ha hecho de su amor por Alfredo el único punto de referencia con el que redimirse de su pasado conquista con esta vejación una nueva razón para vivir: el sacrificio de su propia persona para lograr el bien de los demás.

El resultado inmediato de esta resolución será el desprecio de Alfredo. Alfredo piensa que ha sido traicionado porque cree que Violetta se ha ido a una fiesta invitada por el barón Douphol. Despechado, se presenta ante ella y se suceden los diferentes episodios: el desafío en el juego entre el barón y Alfredo, la escena de celos entre Violetta y Alfredo y el gesto grosero con que Alfredo le arroja el dinero a la cara de su amante; el reproche de Giorgio Germont, que ha llegado para reñir a su hijo, el arrepentimiento de Alfredo y la patética invocación de Violetta <<Alfredo, Alfredo, di questo core>>.

En el breve tercer acto, Violetta está gravemente enferma, lo sabe, y lo expresa en la melancolía del aria <<Addio del passato bei sogni videnti>>. Ha recibido una carta de Germont en la que le anuncia que Alfredo volverá con ella, tras haberse visto obligado al exilio después de haber herido en duelo al barón Douphol; además, Germont le ha revelado la promesa que le arrancó a Violetta, y Alfredo regresará para pedirle perdón por haberla insultado. En efecto, Alfredo llega y la cima patética se alcanza en un dúo, cuya primera parte, <<Parigi o cara>> brilla de esperanzas, mientras la segunda parte, <<Gran Dio! Morir si giovane>>, expresa la desesperación y la certeza de la muerte. En el breve final, de tono contenido e intimista, Violetta muere en presencia de Alfredo y Germont.

El destino de Violetta está claramente marcado desde el comienzo de la obra y todas sus acciones han sido un vano intento por alcanzar la redención que los hombres y la naturaleza misma le niegan.

Si durante toda la obra el fantasma de la enfermedad va apareciendo en diferentes momentos, de manera que no nos olvidamos de él, el dolor y la muerte (conectados a través de la terrible enfermedad, en su fase terminal), están permanentemente presentes.

El sacrificio que ha realizado Violetta no es suficiente para limpiar su reputación. Debe sufrir una nueva tragedia. Es necesaria la agonía de una enfermedad terminal y la llegada de la muerte como único medio de total purificación. Parece como si el amor, para que sea considerado un amor verdadero, trascendente y duradero deba finalizar dramáticamente. La tragedia debe cernirse sobre los amantes y, aunque se resuelvan los malentendidos y se expresen los arrepentimientos, todo cae en vano porque ya es demasiado tarde para cambiar el sentido trágico del desenlace.

El desinterés y la generosidad con que Violetta va sacrificando progresivamente su bienestar, su felicidad e, incluso, su vida por amor a Alfredo no sirven de nada. Violetta está al borde de la muerte en medio de una recámara gloriosa, aunque cubierta por las bochornosas cortinas de la humillación y de las apariencias.

Aún así, el drama de Violetta se torna mayor todavía cuando comprobamos como ésta muere prácticamente sola. Al rechazo social provocado por su opción a la hora de vivir su vida, se le suma el rechazo que provoca su enfermedad y así vemos cómo nadie de toda la gente que en el primer acto disfrutaban de su hospitalidad y de su alegría aparece para acompañarla en sus últimos momentos.

La sociedad ha conseguido castigar a la mujer que ha tenido la temerosidad, el atrevimiento y la osadía de obedecer a sus propios sentimientos y a no resignarse a acatar las normas establecidas para ella, ni a representar el papel que forzosamente le tenían reservado.

La muerte de Violetta no satisfizo a la sociedad de la época. En realidad no soportaron ver que con ella nuestra heroína alcanzaba su plenitud. Acepta la muer-

te, porque la muerte es vencida por el amor. La última palabra que pronuncia, justo antes de morir, es <<Oh, gioia>> (“Oh, felicidad”).

7.3. Fausto aventurero. El mito de la modernidad

Esa revuelta de los sentimientos, de los afectos y los instintos contra la tiranía de la razón y los convencionalismos que han encarnado los personajes hasta ahora estudiados inauguraría la entrada a una nueva condición antropológica del hombre caracterizada por el individualismo. A cada generación –como apunta Lipovetsky (2000)³⁰– le gusta reconocerse y encontrar su identidad en una gran figura mitológica o legendaria que se reinterpreta en función de los problemas del momento. En efecto, el mito de Fausto será el mejor espejo desde el que poder contemplar la mayoría de las angustias exploradas hasta ahora sobre la identidad, y a la esfera del sentimiento poder sumar la voluntad de poder cuando el ser humano vislumbra la entrada de un nuevo orden económico y, por tanto, tal y como expresaría Alvin Toffler, una nueva ola de civilización³¹.

El individuo se esfuerza sin saber bien qué busca y cuando alcanza su madurez ha perdido ya esa frescura, ese empuje jovial que a los románticos del *Sturm und Drang* les parecía lo único estimable en la vida. Ésta es la gran situación dramática que aflige e impulsa a los seres humanos del mundo moderno y que Goethe aborda en esta obra emblemática³². Nos referiremos ahora a ella, como también lo haremos a las versiones operísticas de Gounod (1818-1893)³³ y Boito (1842-1918)³⁴ para ampliar nuestras citas.

Fausto, en la oscuridad de su gabinete, rodeado de una atmósfera tremenda y gótica, está ofuscado frente a la religión y la ciencia por haber confiado en ellas hasta olvidarse de sí mismo. Odia la vida, se siente aprisionado al ver que su alma no alcanza la paz serena de la espiritualidad. Se apodera de él un nihilismo destructivo. Ha perdido toda la alegría porque cree que su saber no alcanza nada con sentido, ni a nadie puede mejorar ni convertir, mientras no tiene bienes, ni dinero, ni honor ni distinciones ante el mundo. Brota entonces de su impulso de insatis-

30 LIPOVETSKY, Pilles 1986 (2000): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona.

31 TOFFLER, Alvin 1980 (1992): *La tercera ola*. Plaza & Janés Editores, S.A. Barcelona.

32 GOETHE, J.Wolfgang 1832 (1980): *Fausto*. Editorial Planeta. Barcelona.

33 GOUNOD, Charles (1859): *Fausto*. Con libreto de Jules Barbier y Michel Carré. Documento en línea. Disponible en Internet en: [<http://www.weblaopera.com/libretos>]. Con acceso en agosto de 2004. Discografía de Referencia: Director: Nino Sanzogno; Cantantes: Alfredo Kraus, Renata Tebaldi, Elena Soliotis, Nicolai Ghiaurov; Coro y orquesta: Ópera de Chicago; Casa: GOP (713); Año: 1985.

34 BOITO, Arrigo 1868 (1875): *Mefistófeles*. Con libreto del propio compositor. Documento en línea. Disponible en Internet en: [<http://www.weblaopera.com/libretos>]. Con acceso en agosto de 2004. Discografía de Referencia: Director: Georges Prêtre; Cantantes: Plácido Domingo, Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, Thomas Allen, Jocelyne Taillon; Coro y orquesta: Ópera de París; Casa: EMI (7-474938); Año: 1978.

facción un fuerte anhelo de realizarse. Aunque Fausto no habla de dolor, sí afirma haber perdido la capacidad de gozar. Su saber le parece inútil, le produce hastío, un hastío que choca con la tópica exaltación de la vida intelectual como la máxima realización humana, y deberá deshacerse de él para iniciar un largo y aventurado viaje en el que veremos reflejado la iniciación de la modernidad.

En su amargo rechazo –tal y como apunta París (2001)³⁵– se agrupan diversos motivos, susceptibles de escalonarse en múltiples lecturas. En la correspondiente a un primer peldaño, Fausto es acometido y poseído por el sentimiento de que los largos años de encierro en su gabinete de estudio, en su <<mazmorra>> tal como lo califica, no suponen sino un alejamiento de la vida, de su realidad palpitante, que se le ha escapado. Contemplando el panorama que le rodea en su habitación, sólo encuentra <<esqueletos de animales y osamentas de muertos>>, libros polvorientos, <<todo confundido entre el humo y la podredumbre>>. Siente su existencia como algo perdido.

Fausto anhela la <<Naturaleza viva>>, la <<joven, sagrada dicha de vivir>>. Afán de vida y contemplación de la naturaleza se convertirán en el punto de partida de la navegación fáustica. El deseo de vivir una experiencia plenificada en una experiencia total de lo humano, que lo llevará a la búsqueda de lo popular, al amor de Margarita, a la voluntad de poder...

<<Ahora es el tiempo de mostrar con hechos / que ni a los dioses cede en dignidad / el hombre, sin temblar ante esas simas / en que la fantasía se condena / a su propio tormento, al esforzarse / por ese paso en torno a cuya boca / estrecha ardiendo está el infierno entero; / lanzándose sereno a dar tal paso / aun a riesgo de disolverse en nada>> (Goethe, 1980:24)

Planea sobre Fausto la intención del suicidio que se carga de arrogancia y desafío. E incluso de problemática esperanza en una nueva vida, fundida con la naturaleza. <<Me siento arrastrado a la alta mar; el espejo de las olas brilla a mis pies, hacia nuevas playas me atrae un nuevo día>>, ha exclamado nuestro héroe. Pero los recuerdos de vivencias juveniles e infantiles propician la recuperación de su impulso vital. <<Tal retorno de la infancia hace que el revivir de Fausto se aproxime a un literal re-nacer, a un auténtico segundo nacimiento>> (París, 2001:238), vislumbre anticipador del terreno que Freud exploraría más tarde.

La nostalgia del paraíso perdido de la infancia la encontramos en el renacer de Fausto. Y la vida nueva, muerto el hombre viejo, a que se lanza Fausto, está presidida por la recuperación de la sencillez –que cree percibir en el pueblo en fiesta- y de la naturaleza. Ve salir por las puertas de la ciudad <<una compacta y abigarrada muchedumbre. Van contentos a tomar el sol>>, dice dirigiéndose a su asistente Wagner. Y en este escenario de fiesta popular, de convivencia, Fausto, en este baño de muchedumbre, el antiguo huraño y solitario, siente recuperar su humanidad. <<Aquí soy un ser humano. Aquí me es lícito serlo>>, exclama nuestro personaje.

Situado ante el dilatado horizonte que acaba de descubrir, al salir de su encierro, no aspira Fausto a disolverse en lo colectivo, sino que se propone un

35 PARÍS, Carlos (2001): *Fantasia y razón moderna. Don Quijote, Odisea y Fausto*. Alianza Editorial. Madrid.

empeño mucho más difícil: asumir en su propia vida con plenitud de conciencia y experiencia toda la múltiple y contradictoria riqueza de lo humano. <<Desarrollar su yo y, al mismo tiempo, dar cabida en él a la más variada alteridad. Un ego antes aplastado por el convencionalismo académico y el aislamiento, ahora aspira a dilatarse hasta comprender en sí todo lo humano. ¿Todo y sólo lo humano? Podríamos añadir que incluso lo inhumano que alienta, en la humanidad, más allá del uso convencional del término. El hastiado sabio y ahora entusiasta y joven aprendiz vital quiere experimentar la totalidad de las posibilidades humanas, rompiendo las barreras de lo lícito y lo ilícito, del gozo y del dolor, del éxito y el fracaso>> (París, 2001:239). Oigamos al propio Fausto dirigiéndose a Mefistófeles:

<<Ya oíste: no se trata de disfrutes. / Al vértigo me entrego, al placer doloroso, / al odio enamorado, al enojo que anima. / Mi pecho, ya curado del afán de saber, / jamás se cerrará a ningún dolor, / y quiero gustar dentro de mí mismo / lo que es destino de la Humanidad, / captando en mi alma lo alto y lo profundo, / sobre mi alma su bien y mal cargando, / y ensanchando mi Yo hasta que sea el suyo, / y como ella, cayendo al fin también>> (Goethe, 1980:52)

Mefistófeles ha irrumpido en escena. Le ha ofrecido oro, poder y gloria pero Fausto rechaza estas gratificaciones convencionales con el fin de ir en pos del placer puro que le otorga la juventud, el torrente de la experiencia por la experiencia misma. Escuchemos el pacto en la versión que Goudnod desarrolló para su ópera:

JEUNES FILLES ET LABOUREURS:
Béni soit Dieu!

FAUST:
(s'assied dans le fauteuil)
Dieu! Dieu!
Mais ce Dieu, que peut-il pour moi?

(Il se lève)
Me rendra-t-il l'amour,
la jeunesse et la foi?
Maudites soyez-vous, ô voluptés humaines!
Maudites soient la chaînes
Qui me font ramper ici bas!
Maudit soit tout ce qui nous leurre,
Vain espoir qui passe avec l'heure,
Rêves d'amour ou de combat
Maudit soit le bonheur!
Maudites, la science, la prière et la foi! el tiempo,
Maudite sois-tu, patience!
A moi, Satan! à moi!
MÉPHISTOPHÉLÈS:
(apparaissant soudain)
Me voici!
D'où vient ta surprise?

MUCHACHAS Y LABRADORES:
¡Bendito sea Dios!

FAUSTO:
(se deja caer en el sillón)
¡Dios! ¡Dios!
Pero este Dios, ¿qué puede hacer por mí?

(levantándose)
¿Me devolverá el amor,
a juventud y la fe?
¡Malditos seáis, voluptuosos humanos!
¡Malditas sean las cadenas
que hacen que me arrastre aquí abajo!
¡Maldito sea todo lo que nos engaña,
vana esperanza que se pierde en
sueños de amor o de batallas!
¡Maldita sea la felicidad,
malditas la ciencia, la oración y la fe!
¡Maldita seas tú, paciencia!
¡A mí, Satanás, a mí!
MEFISTÓFELES:
(Apareciendo de repente)
¡Aquí estoy!
¿De qué te extrañas?

*Ne suis-je pas mis à ta guise?
L'épée au côté, la plume au chapeau*

*L'escarcelle pleine,
un riche manteau sur l'épaule
En somme, un vrai gentilhomme!
Eh bien ! docteur, que me veux-tu?
Voyons ; parle!
Te fais-je peur?*

*FAUST:
Non.*

*MÉPHISTOPHÉLÈS:
Doutes-tu de ma puissance?*

*FAUST:
Peut-être!*

*MÉPHISTOPHÉLÈS:
Mets-la donc à l'épreuve!*

*FAUST:
Va-t'en!*

*MÉPHISTOPHÉLÈS:
Fi! c'est là ta reconnaissance!
Apprends de moi qu'avec Satan
L'on en doit user d'autre sorte,
Et qu'il n'était pas besoin
De l'appeler de si loin
Pour le mettre ensuite à la porte!*

*FAUST:
Et que peux-tu pour moi?*

*MÉPHISTOPHÉLÈS:
Tout, tout mais dis-moi d'abord
Ce que tu veux? est-ce de l'or?*

*FAUST:
Que ferais-je de la richesse?*

*MÉPHISTOPHÉLÈS:
Bon, je vois où le bât te blesse!
tu veux la gloire?*

*¿No me encuentras a tu gusto?
La espada al costado, la pluma en
el sombrero,
la escarcela llena,
una suntuosa capa sobre los hombros;
en suma, iun auténtico gentilhombre!
¡Y bien! Doctor, ¿qué quieres de mí?
¡Habla, vamos!...
¿Te doy miedo?*

*FAUSTO:
No.*

*MEFISTÓFELES:
¿Dudas de mi poder?*

*FAUSTO:
Tal vez.*

*MEFISTÓFELES:
¡Ponlo, pues, a prueba!*

*FAUSTO:
¡Vete!*

*MEFISTÓFELES:
¡Vaya! ¿Ése es tu agradecimiento?
Te enseñaré que con Satanás
hay que comportarse de otro modo.
¡Y que no había necesidad
de llamarle desde tan lejos
para despedirle a continuación!*

*FAUSTO:
¿Y qué puedes hacer por mí?*

*MEFISTÓFELES:
¡Todo, todo! Pero dime primero
qué es lo que quieres: ¿es oro?*

*FAUSTO:
¿Qué haría yo con la riqueza?*

*MEFISTÓFELES:
¡Bien! ¡Ya veo donde te duele!
¿Quieres la gloria?*

FAUST:

Plus encore!

MÉPHISTOPHÉLÈS:

La puissance?

FAUST:

Non! je veux un trésor

Qui les contient tous!

Je veux la jeunesse!

A moi les plaisirs,

Les jeunes maîtresses!

A moi leurs caresses,

A moi leurs désirs!

A moi l'énergie

Des instincts puissants,

Et la folle orgie

Du coeur et des sens!

Ardente jeunesse,

A moi tes désirs,

A moi ton ivresse,

A moi tes plaisirs,

A moi ton ivresse,

A moi tes plaisirs.

MÉPHISTOPHÉLÈS:

Fort bien! fort bien! fort bien!

Je puis contenter ton caprice.

FAUST:

Et que te donnerai-je en retour?

MÉPHISTOPHÉLÈS:

Presque rien, presque rien:

Ici, je suis à ton service

Mais là-bas, tu seras au mien!

FAUST:

Là-bas?

FAUSTO:

¡Mucho más!

MEFISTÓFELES:

¿El poder?

FAUSTO:

*¡No! ¡Quiero un tesoro
que los contiene todos!*

¡Quiero la juventud!

¡Para mí los placeres,

las jóvenes amantes!

¡Para mí sus caricias!

¡Para mí sus deseos!

¡Para mí la energía

de los potentes instintos,

y la loca orgía

del corazón y los sentidos!

Juventud ardiente,

¡para mí tus deseos!

¡para mí tu embriaguez!

¡para mí tus placeres!

¡para mí tu embriaguez!

¡para mí tus placeres!

MEFISTÓFELES:

¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien!

Puedo satisfacer tu capricho.

FAUSTO:

¿Y qué he de darte a cambio?

MEFISTÓFELES:

Casi nada, casi nada:

aquí, yo estoy a tu servicio,

pero allá tú lo estarás al mío.

FAUSTO:

¿Allá?...

Gounod, (1859): Fausto. Acto I

Nos encontramos ante una evidente declaración de hedonismo. De un modo u otro refleja la vida y época de Goethe, los ideales románticos. Ante la insatisfacción y el extrañamiento con la vida se apuesta por la búsqueda perpetua del placer y la sensibilidad.

La pasión de Fausto se desborda. Nos hallamos ante una explosión personal típica del "*Sturm and Drang*". Tempestad e ímpetu para alcanzar el infinito. El alma mortecina de Fausto consigue despertar pactando con el diablo la eterna juventud (Cansinos, 1958)³⁶. Fausto aspira a trascender los límites, mas no renunciando al yo sino dilatándolo. Es este su afán característico y genuino.

La expansión del yo fáustico entra en la dialéctica de la autoafirmación y la apertura hacia lo otro. Y es entonces cuando entra en escena la figura de Margarita, quien va a jugar un papel clave en la historia de Fausto en su primera parte para reaparecer, salvadora, en el destino final del héroe.

La visión clásica y más elemental de Margarita la percibe como la sencilla campesina, deslumbrada por la personalidad, el encanto y el estatus social de Fausto, y que se deja arrebatar por él. Se encontraría la imagen de Margarita situada en este descubrimiento de la ingenuidad y la sencillez, lo puro y lo natural que hemos comentado en el renacer de Fausto. Pero la realidad del drama o tragedia goethiano –como nos recordará París (2001)- es más compleja. Margarita, en primer lugar, encarna más a una pequeña burguesa que a una campesina del pueblo. Se situaría en la línea de las heroínas descritas en la novela del siglo XIX, que luchan, llevadas por el anhelo de un auténtico amor, con los convencionalismos y la presión de una sociedad que no permite la libre realización de la mujer

Margarita también parte de la insatisfacción La modesta habitación de Margarita, que, al visitarla ocultamente, idealiza Fausto en su inicial exaltación de la sencillez, será en realidad, como el estudio de Fausto, el punto de partida de este desarrollo. Entonces la obra de Fausto consiste en despertar las potencias dormidas, latentes, en el alma de Margarita. Como Sócrates con sus discípulos, Fausto ayudará a Margarita a encontrar <<su verdad>>, la verdad que yacía en sus senos anímicos. Escuchemos el siguiente pasaje de la ópera de Boito:

FAUSTO:

*Ascolta, vezzoso angelo mio.
Chi oserbbe affermar tal detto:
Credo in Dio?
Le parole dei santi
Son beffe al ver ch'io chiedo,
E qual uomo oserebbe
Tanto da dir: non credo?
Colma il tuo cor d'un palpito
Ineffabile e vero d'amor
E chiama poi quell'estasi
Natura! Amor! Mistero!
Vita! Dio! Vita! Dio!*

FAUSTO:

*Escucha, ángel mío,
¿quién osaría afirmar:
"¡Creo en Dios!"
Las palabras de los santos son necias
comparadas con la verdad que busco.
Mas, ¿quién osaría decir
"¡No creo!"
Llena tu corazón de amor sincero
y dale a ese éxtasis
el nombre que prefieras:
¡Naturaleza! ¡Amor! ¡Misterio!...
¡Dios! ¡Vida! ¡Dios!*

³⁶ CANSINOS ASSENS, Rafael (1958): "Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de las *Obras Completas* de Goethe" en Goethe: *Obras Completas*. Tomo III. Autobiografía y teatro. *Fausto*, (pp. 1136-1360). Aguilar. Madrid.

*Non è che fumo e fola
In paragon del senso
Il nome e la parola.
Ah! Chiama tu poi quell'estasi
Natura! Amor! Mistero!*

*Los nombres y las palabras
no son más que humo vacuo
comparados con nuestra pasión.
Dale el nombre que prefieras:
¡Naturaleza! ¡Amor! ¡Misterio!...*

Boito, (1875): *Mefistófeles*. Acto II. Escena I.

Margarita experimenta una revolución. A medida que descubre el amor, su inteligencia y personalidad irán creciendo desafiando el ambiente. Pero también la llevará a su destino trágico. El romance con Margarita, aparentemente inocente, puntuado con delicados momentos líricos, conduce a una sucesión de desastres hasta llegar a la catástrofe. Margarita, acusada de infanticidio, está encarcelada y va a ser ajusticiada. Fausto exige a Mefistófeles que la libere. Pero el poder del mal se estrella aquí contra la firme voluntad de Margarita quien lo había hecho todo por amor, y está dispuesta a expiar su culpa con la muerte. No acepta la libertad de manos de Mefistófeles, el cual se declara vencido ante la firme voluntad de Margarita. A la voz de Mefistófeles que anuncia la condenación de Margarita, responde una de lo alto que dice: << *¡está salvada!* >>.

El destino de Margarita -comparable al de Madame Bovary, Violetta (la extraviada) o Ana Karenina-, que la condena en la tierra, salva en realidad a Fausto. Un gesto revolucionario contra la hipócrita moral burguesa. Él huye. La falta de escrúpulos lo llevan a seguir con su búsqueda del placer y el sentimiento. Esto lo hace culpable pero, más que la verdad, libre. Su desarrollo emocional depende de nuevas experiencias, por ello es necesario dejar para más tarde el compromiso definitivo y la dignidad de la impotencia.

<<De un modo didascálico se podría pensar que con este recurso a la tragedia Goethe imprime mayor fuerza a su crítica de la sociedad. Al margen de esta consideración externa, ciñéndose a la lógica de la obra, se ha hablado respecto a Margarita de una personalidad no sólo con destino, sino con vocación trágica. Incluso, para algunos, autodestructiva. Incorporaría y haría suyo el momento de autodestrucción, necesario para la construcción en la dialéctica mefistofélica (...). Pero pienso que podemos apreciar aquí, en lo más profundo de esta historia, la vieja mitología del sacrificio. La idea de que sólo se puede sobrevivir y avanzar ofreciendo víctimas sangrientas a los dioses, a los poderes superiores>> (París, 2001:255). La catarsis cruenta. Es el papel que llena Margarita, realmente inocente y salvadora de los pecados de Fausto.

Goethe quiso que Mefistófeles buscara nuevos caminos para que Fausto pudiera seguir explorando y encontrar así la mayor satisfacción. Es por ello que más tarde se rendirá de modo similarmente extasiado a Elena, representante de la belleza perfecta, símbolo de la interrelación entre la vida y el arte, la idea y la realidad, la claridad mediterránea y el caos, el pasado y el presente.

*FAUSTO:
(inclinado davanti ad Elena)
Forma ideal purissima
Della bellezza eterna!*

*FAUSTO:
(arrodillado ante Elena)
¡Oh, forma perfecta y pura
de la belleza eterna,*

*Un uom ti si prosterna
Innamorato al suolo.
Volgi ver me,
Di tua pupilla bruna,
Vaga come la luna,
Ardente come il sole.
Un uom ti si prosterna,
Innamorato, innamorato al suol.*

*ELENA:
Dal tuo respiro
Prendo e mi chiamo beata
Ch'unica fra tutte
Le troadi e le argive ninfe
Spargo i voluttuosi
Fascini su cotanto amante!
Dal suo respiro prendo,
E mi chiamo beata, ah! beata.*

*ante ti se postra
un hombre enamorado!
Vuelve hacia mí
tus ojos oscuros,
en los que se refleja la belleza
de la luna...
ardientes como el sol,
Ante ti se postra... etc.*

*ELENA:
Por tus palabras deduzco,
y me considero afortunada,
de haber sido la única,
entre las troyanas y las ninfas argivas,
capaz de inspirar
tan voluptuoso sentimiento
en este amante...
Por tus palabras deduzco...*

Boito, (1875): *Mefistófeles*. Acto IV.

La conclusión de Goethe, cuando Fausto llega al Olimpo tras las orgías de la noche de Walpurgis y consigue unirse a Elena, es que la mayor satisfacción para un hombre es el arte, la armonía. De la unión de Fausto y Elena nace Euforión, ávido de vida, genio de la poesía que, como lord Byron, moriría prematuramente víctima de su atrevido vuelo hacia lo alto.

Lejos de desesperarse, Fausto inicia una nueva acción. Se siente dotado de nuevas fuerzas, quiere llevar a cabo grandes hazañas. Ensangrentado por la violencia bélica, en la guerra que mantiene la curiosa figura del emperador de la Segunda Parte con los sublevados frente a su poder, se encarama a la cúspide del poder con la concesión de un territorio y una autorización para llevar a la práctica sus ambiciosos proyectos. Dirigiendo una legión de trabajadores divisirá entusiasmado un nuevo y soñado universo. Es el Fausto empresario, ingeniero constructor y, al par, dialécticamente, destructor. Según las tesis de París (2001), asistimos a la tercera metamorfosis de Fausto. Y, a través de ella, Goethe avizora los problemas del mundo que está naciendo en el siglo XIX, apuntados desde los inicios de la industrialización. Y con genio anticipador nos sitúa en el corazón de las contradicciones de nuestra época, en sus luces y en sus sombras. En la entraña de la modernidad y la mitología del desarrollismo.

Fausto construirá diques y ganará tierra al mar. En su empeño, ambicioso y egoísta todavía porque pretende mostrar su poder, le molesta tener como vecinos al matrimonio Filemón y Baucis, quienes no quieren cederle su propiedad. Fausto se ve envuelto de nuevo en culpabilidad, puesto que Mefistófeles prende fuego a la cabaña y el anciano matrimonio perece.

Fausto, ya anciano, pierde la vista al acercársele la figura simbólica de la "inquietud". Pero no cesa en su empeño de ir ganando terreno al mar. Su motivación ha cambiado. Ya no quiere dar prueba de su poder, sino ofrecer cobijo y libertad a la gente humilde. Ya no piensa en sí mismo, sino en los demás. Espera, con

vehemencia, que una gran multitud podrá ser feliz e, imaginando ese momento, muere al pronunciar las palabras clave de la apuesta con el diablo: <<*iQuerría poder ver ese afanarse, estar con gente libre en suelo libre! iQuerría yo decir a este momento: Detente, eres tan bello!*>> (Goethe, 1980: 339). El infierno reclama su alma, no obstante los ángeles lo recogen proclamando que pueden salvar <<*al que no cesa de esforzarse*>> y, podríamos añadir, aspira siempre hacia lo alto.

Según manifestó el propio Goethe, ésta es la verdadera clave de la salvación de Fausto (Palau, 1980)³⁷. Goethe se sirve en la última escena de personajes e imágenes del mundo cristiano para presentar la salvación del protagonista. Ya no se trata de la autosalvación del genio. Éste recibe la salvación por la gracia divina que se le otorga al hombre que no ha asfixiado en su interior la aspiración hacia lo alto, al hombre que no ha cesado de buscar la unión del yo con el universo. En cambio, el espíritu <<que siempre niega>> se ve obligado a confesar el límite de su poder. Su afán de destrucción se ha estrellado ante el noble afán del hombre culpable, pero siempre dispuesto a reemprender el buen camino.

Coincidimos con Shattuck (2001) al afirmar que la moral de la vida de Fausto y de la obra dramática de Goethe no es fácilmente aprehensible; yace en el fondo de la paradoja y la ambigüedad. Su esfuerzo halla al final la condición divina, pero es un esfuerzo que ha exaltado continuamente el placer terrenal, y esto enfrenta a Fausto con la moral conservadora:

<<*Fausto: solamente he corrido por el mundo / agarrando el placer por los cabellos, / dejé estar lo que no me satisfizo, / lo que se me escapó, lo dejé andar. / No he hecho más que anhelar y realizar, / Y otra vez desear: así, potente, / con tumulto crucé la vida: grande / Al principio, y hoy sabio y pensativo. / Ya conozco bastante el mundo entero: / Más allá la visión queda borrada: / iloco es quien mira allá, parpadeante, / e inventa algo como él sobre las nubes! / Que se detenga, firme, y mire en torno: / No está mudo este mundo ante el que es digno. / ¿Para qué va a buscar eternidad? / Lo que conoce aquí, puede alcanzarlo. / Vaya siguiendo el día terrenal; / Prosiguiendo hallará tormento y dicha, / Descontento de todos los instantes*>> (Goethe, 1980:335-336).

Mientras, su perpetua búsqueda, egoísta, en la que no es posible la plena satisfacción, ni el cariño humano arranca nunca su lealtad, Fausto se nos muestra como un agotado romántico. Vive, se equivoca, se esfuerza de acuerdo a nuestro destino mortal. No renuncia, ni se aparta de la vida como San Agustín para reflexionar sobre su situación privilegiada. Y es así como, después de muchos años, entregado a la acción resuelta surge el hombre racional que necesita de un mundo justo y un universo equilibrado para ser feliz.

<<*Fausto: (...) Sí, de esta vida estoy bien convencido; / (...) Sólo merece vida y libertad / Quien sabe conquistarla cada día. / Cercados de peligros, pasarán / Niño, hombre y viejo el tiempo laborioso. / iQuerría poder ver ese afanarse, / estar con gente libre en suelo libre!*>> (Goethe, 1980:339).

37 PALAU RIBES, Francisca (1980): "Introducción" en GOETHE, J.Wolfgang 1832 (1980): *Fausto*. Editorial Planeta. Barcelona.

La armonía es arte y la igualdad justicia y rebelión. Fausto logra superar así los conflictos sociales de aquella larga era de lucha y revolución. Una nueva escala de valores triunfa. La belleza se encuentra en su cúspide y la Igualdad en su base. Es posible el placer porque es fruto de esta lógica que empieza siendo joven y romántica. Es posible también a cambio de la economía del esfuerzo, y de los beneficios del trabajo.

En el Fausto cristaliza la condición del hombre de la modernidad no sólo porque representa la rebelión contra uno mismo, sino a la vez, la revolución contra todas las normas y valores de la sociedad burguesa a la cual debió mucho el espíritu juvenil: la revolución cultural está definitivamente en marcha y comienza en este fin del siglo XIX por el anhelo de un viejo hastiado que pacta con el diablo la eterna juventud para realizarse como individuo en el infinito.

<<Lejos de reproducir los valores de la clase económicamente dominante, los innovadores artísticos de la segunda mitad del siglo XIX y del XX preconizarán, inspirándose en el romanticismo, valores fundados en la exaltación del yo, en la autenticidad y el placer, valores directamente hostiles a las costumbres de la burguesía centrados en el trabajo, el ahorro, la moderación, el puritanismo. De Baudilare a Rimbaud y a Jarry, de V. Wolf a Joyce, de Dadá al Surrealismo, los artistas innovadores radicalizan sus críticas contra las convenciones e instituciones sociales, se convierten en contestadores encarnizados del espíritu burgués, menospreciando su culto al dinero y al trabajo, su ascetismo, su racionalismo estrecho. Vivir en la máxima intensidad, “desenfreno de todos los sentidos”, seguir los propios impulsos e imaginación, abrir el campo de experiencias, la cultura modernista es por excelencia una cultura de la personalidad. Tiene por centro el “yo”. El culto de la singularidad empieza con Rousseau y se prolonga con el romanticismo y su culto a la pasión. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el proceso adquiere una dimensión agonística, las normas de la vida burguesa son objeto de ataques cada vez más virulentos por parte de una bohemia rebelde>> (Lipovetsky, 2000:83). Surgirá así el individualismo ilimitado y hedonista que, sobre todo con la aparición del consumo de masas en los Estados Unidos en los años veinte, dejará de ser patrimonio de una minoría de artistas e intelectuales para convertirse en comportamiento general en la vida corriente. Habrá que ver, pues, en los próximos capítulos, cuáles serán los nuevos tipos que se erigirán como modelos de la juventud y que determinarán así sus procesos de enculturación.

7.4. Reflexiones finales

La actitud con la que se plantearía Goethe el destino de Werther propone a la juventud la tarea de construirse y de encontrarle un sentido a su existencia. Sin embargo, nos enfrenta también con su nihilismo cuando ésta debe hacerse cargo de las limitaciones del mundo que sostiene la generación progenitora.

La felicidad contrariada, la actividad frenada, los deseos insatisfechos tienen que ver con cada uno de nosotros. No depende tanto de la época o el momento histórico que a los jóvenes les ha tocado vivir sino de las taras que arrastra cada sujeto. Pero durante la adolescencia y la juventud pueden llegar a adoptarse diferentes formas autodestructivas para resolverlas. El suicidio es su caso más extremo, pero puede responder a causas que no tienen porqué ser irracionales. El nihilismo moral y metafísico con el que muchos jóvenes manifiestan su pesimismo radical o su espíritu ani-

quilacionista pueden estar detrás de su resistencia a la vida. Otros, ansiosos de vida, levantan los adoquines y se enfrentan a la mezquindad del mundo que no les deja ser. La sociedad repudia sus actos y recrimina su insensatez, ¿insensatos por reclamar un lugar en este mundo? Prefieren verlos sufrir, antes que ser puestos en duda.

Sin embargo, hay que promover otro tipo de escucha porque los pasajes al acto de los jóvenes que, en muchos casos, podemos interpretar como un tipo de suicidios mecánicos (accidentes en la carretera, lesiones deportivas, intoxicaciones, etc.), no son nada más, pero también nada menos, que la expresión sintomática de un profundo malestar.

La tragedia de Werther nos propone una enseñanza muy significativa si la interpretamos desde el ámbito de la educación. Las conductas radicales con las que se manifiestan los jóvenes son un modo de presentación de su malestar y sufrimiento personales.

Los síntomas en el comportamiento son los que más difícilmente se soportan del otro y los que, al estar poco subjetivados, podríamos decir que producen una “necesidad” de respuesta de los adultos que están con los adolescentes y los jóvenes. Es por ello que la sociedad adulta de la época de Goethe contemplaría horrorizada la respuesta de Werther ante sus sufrimientos.

Los pasajes al acto radicales de los jóvenes producen mucha angustia y rápidamente la sensación de no saber qué hacer en las situaciones en las que se manifiestan. El empuje a pedir consejo acerca de qué hacer, el cuestionamiento de hasta dónde limitar y cuál es la mejor estrategia para responder a ellos provoca muchas interconsultas en los servicios, tal y como nos demuestra nuestra experiencia en el campo de la educación social en la atención primaria. En la mayoría de los casos, estas manifestaciones conductuales llaman a la “respuesta educativa” por parte del adulto. Poder introducir otra vertiente distinta a la dialéctica de reprimir-consentir es imprescindible para poder abordar el problema. De lo contrario, con frecuencia, se entra en una cascada de actuaciones que sólo empujan a la agravación del problema.

Demasiado a menudo, en nombre de esas conductas se justifica una forma de actuar o, mejor aún, de no actuar ante los retos que los jóvenes nos plantean. El carácter hegemónico del discurso psico-pedagógico invade las prácticas educativas y en muchos casos comporta la renuncia a la propia educación.

El educador no debe quedarse atrapado y obnubilado por las manifestaciones comportamentales de los jóvenes, por sus conductas radicales y, a menudo, autodestructivas. El educador debe abrir espacios para interrogarse, pensar, inventar renunciando a las prisas de encontrar soluciones inmediatas. Desde el ámbito educativo, hay que renunciar al ideal de lo que debe ser un niño o un adolescente y dejar de sancionar aquello que escapa a esos ideales. Debemos observar e investigar, dejar de asustarnos, para explorar las posibilidades de trabajo en las que cada sujeto puede enganchar.



A los sufrimientos de la juventud tal y como se nos muestra en el *Werther* de Goethe como prototipo, hay que añadir la cuestión de la mujer tal y como empe-

zaría a ser tratada a mediados del siglo XIX. Las mujeres se convertirían en objeto de estudio y la literatura se encargaría de dibujar el estereotipo de la época. Los casos analizados en este capítulo nos presentan unas mujeres sensibles, inteligentes y apasionadas, pero también atrapadas por las circunstancias sociales. Todas ellas tienen en común una traición, una huida, y el fracaso de una conquista: traicionaron las expectativas que la sociedad depositaba en ellas, trataron de huir de sus limitados destinos femeninos pero no consiguieron conquistar la libertad personal. Todavía no había llegado su momento.

No cabe duda que en su fracaso tiene un enorme peso la condición social que representaban, sujeta a una moralidad y a una forma de ser que no les ofrecería otra opción más que la de sacrificarse. De alguna forma, el triunfo de los convencionalismos burgueses que haría de las mujeres y sus intentos de liberación sus máspreciadas víctimas, suponía también la consolidación de su jerárquica superioridad sobre la clase aristocrática en definitivo declive.

Ya hemos apuntado en el capítulo anterior y a lo largo de éste cómo en el campo de los prejuicios y la moralidad en las relaciones, la aristocracia concedía cierta permisividad en materia de adulterio y valor social en el libertinaje. Parece lógico, por lo tanto, que el código moral de la sociedad burguesa hiciera del autocontrol y una educación cargada de prescripciones y prohibiciones sus signos de distinción.

La cuestión de la liberación de la mujer no podía plantearse, entonces, en términos de género si la confrontación de clase entre la aristocracia y la burguesía en la lucha por el poder se dirimía en el terreno de la distinción social mediante el antagonismo de dos moralidades.

Pero las formas de comportamiento que se manifiestan exteriormente y que expresan la cualidad social de las personas adoptan un movimiento continuo a lo largo de la historia. Así nos lo demuestra Norbert Elías (1987) en su espléndida obra *La civilización de las costumbres*³⁸, y con esta hipótesis podemos comprender el triunfo de la liberación femenina que llegaría un siglo más tarde. Serán las hijas de la clase media alta de la década de los sesenta del siglo pasado las que adoptarán las formas de comportamiento de la clase a la que originariamente se opusieron en pleno siglo XIX para romper las cadenas de su condición de mujeres: distantes, distintas y subyugadas.

Si seguimos reflexionando acerca de la condición de las heroínas literarias del XIX, los motivos que las llevaron a romper con las convenciones de clase tienen que ver también con la carga psicológica que provocaba el *ennui*. Siguiendo el espléndido ensayo de Núñez Puente (2001)³⁹ acerca de la imagen femenina en la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX, advertimos hasta qué punto el desorden metafísico que supone el *ennui* y que Emma Bovary tan bien emblematiza, lleva a ocasionar un profundo temor, casi convertido en pánico, al recurrente aislamiento de la realidad circundante transformando en exilio perpetuo del resto del mundo. <<El individuo afectado por el *ennui* -nos dice Núñez Puente (2001:20)- queda estigmatizado e

38 ELÍAS, Norbert (1987): *El proceso de civilización (Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas)*. Fondo de Cultura Económica. Madrid-México.

39 NÚÑEZ PUENTE, S (2001): *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en la Regenta y la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX*. Universitat d'Alacant. Alacant.

imbricado en su nueva condición de paria, lo que revela una configuración que comienza a producir en la segunda mitad del siglo XIX un nuevo tipo literario: el de la mujer exiliada de la sociedad burguesa, atrincherada en el espacio asocial en el que, gracias a la expulsión provocada por el tedio, inicia la gestación de un nuevo desorden pulsional paralelo y, a un tiempo, ajeno al sistema del orden pasional burgués>>.

Cualquier atisbo de cambio se ofrece como la única alternativa al vacío y al tedio de la vida cotidiana. Esta llevará a personajes como Emma Bovary, Ana Karenina o Ana Ozores (la Regenta) a explorar sus pulsiones desterradas. Sólo la exploración en el terreno sexual, bajo los ideales del amor romántico, podrá restaurar la existencia personal a la plenitud de la realidad y negar de algún modo el grisáceo mundo de la clase media.

La misma actitud veremos adoptar a muchas jóvenes de hoy en día cuando en las relaciones virtuales del “chat”, cargadas de amor idealizado y erotismo, harán frente a los malestares del vacío cotidiano.

Las estrategias que pondrían a prueba nuestras heroínas se mantendrán como una constante histórica, y se harán especialmente visibles, como veremos en el último capítulo, en la realidad virtual de las relaciones en red, nuevo ámbito en el que las jóvenes proyectarán el bovarismo del siglo XXI.



Nuevamente Goethe, y esta vez con su inabarcable *Fausto*, nos plantea la lógica del vacío a la que nos lleva el individualismo total. Si analizamos la primera parte de la obra, el círculo vicioso de insaciabilidad al que queda encerrado Fausto nos adelanta uno de los síndromes de la conciencia moderna, la continua confusión de deseo y placer y la continua imposibilidad de distinguir un estadio de otro.

Fausto continuamente se mueve en lo que en uno de los episodios se dice, pensamos que muy ilustrativamente, del deseo al placer y en el placer se consume por el deseo. No puede en ningún momento expresar la plenitud de ese instante porque su tendencia a confundir deseo y placer le hace que no pueda gozar en ningún momento. Algo bastante parecido al mito de Don Juan.

En cierto modo, Goethe adelantaría algo que domina nuestra época y es la ausencia de ritos de paso como elemento sustancial de la dinámica social. El rito de paso, en toda cultura, era la oportunidad de pasar de la infancia a la madurez, es decir, la capacidad de diferenciar el deseo de la posesión, el deseo del placer, y por lo tanto, la posibilidad de gozar el placer. El hombre moderno, pues, se ha caracterizado desde este arquetipo, se distingue por ese círculo vicioso que, en cierto modo, le pide todo goce porque todo goce queda, de nuevo, señalado por la incitación del deseo.

Un libro insignia que serviría para denominar a los jóvenes de los años noventa, *Generación X* de Douglas Coupland (1994:26)⁴⁰, nos regala una acertada

40 COUPLAND, Douglas 1991 (1994): *Generación X*. Suma de Letras. Barcelona.

frase con la que sintetizar el círculo vicioso de la ética faustiana y que podríamos ver personificada en los *yuppies* de los años 80 de Wall Street: <<Como se suele decir, derrochamos la juventud para conseguir la riqueza, y la riqueza para conseguir la juventud>>.

Los jóvenes *yuppies* de los años ochenta y finales de los noventa constituirían ese producto energético que nos avanza Goethe con el Fausto. Electrónica, masajes, velocidad, vitamina A, aeróbic, sexo, lociones, dinero... Habitantes proverbiales de residencias firmadas, neuróticos consumidores de marcas y locales exclusivos en los años más fulgentes, prósperos y acelerados que conocería el siglo pasado⁴¹.

Una juventud obsesionada en la pugna por el éxito, la fama y el dinero. Una especie niquelada que después se vería carbonizada al borde de los noventa. Pues de su ganga nacerían los ejemplares abúlicos y desfallecidos de la juventud de la crisis de la última década del siglo pasado, cuando los de la generación X tendrían que arreglárselas con menos esperanzas, exiguos ingresos, ocupaciones temporales y poco futuro...⁴²

Es oportuno hacer estos paralelismos, y proyectar las mitologías que en el pasado se convertirían en emblemas de la juventud que guiarían sus procesos de enculturación para poder comprobar, hasta qué punto, seguirán manteniéndose a los largo de la historia.

41 Sus protagonistas los vemos circular en novelas como *Diario de un yuppi* de Auchinclos, L. (1988); *American Psycho* de Easton Ellis (1991); *La hoguera de las vanidades* de Tom Wolfe (1986); o las versiones cinematográficas de Brian De Palma (1990): *La hoguera de las vanidades* y Harry Harron (2001): *American psycho*, así como la "antropológica" *Wall Street* de Oliver Stone (1987).

42 Esta juventud es la protagonista de la novela de Douglas Coupland, pero también la podemos seguir viendo en films como *Reality Bites* de Ben Stiller (1994), *Historias del Kronen* de Montxo Armendáriz (1994), *Martín H* de Adolfo Aristarain (1997), y más marginal y violenta en *Asesinos natos* de Oliver Stone (1994), *Transpotting* de Daniel Boyle (1996), *El club de la lucha* de Fincher (1999), etc.

Bibliografía

ALIER, R. (1981): **La Traviata**. Serie, Introducción al mundo de la ópera. Ediciones Daimon. Barcelona.

BÉJAR, Helena 1988 (1990): **El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad**. Alianza Universidad. Madrid.

BREA, José Luis (2001): “Todas las fiestas del futuro: cultura y juventud (S. 21)” en **Exit, imagen y cultura, nº 4**. Olivares y Asociados, S.L. Madrid. (pp. 114-124).

CAPMANY, Maria Aurelia 1968 (1969): **La joventut és una nova classe?**. Edicions 62. Barcelona.

CANSINOS ASSENS, Rafael (1958): “Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de las Obras Completas de Goethe” en Goethe: **Obras Completas**. Tomo III. Autobiografía y teatro. **Fausto**, (pp. 1136-1360). Aguilar. Madrid.

DURKHEIM, Émile (1982): **La división social del trabajo**. Editorial Akal. Madrid.

ELÍAS, Norbert (1987): **El proceso de civilización (Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas)**. Fondo de Cultura Económica. Madrid-México.

IBÁÑEZ, Andrés (2003): “Sobre los ángeles” en Blanco y Negro Cultural. ABC. Madrid. 27/9/2003. Pág. 37.

LIPOVETSKY, Pilles 1986 (2000): **La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo**. Editorial Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona

LUKACS, György 1946 (1967): **Goethe i el seu temps**. Traducció a càrreg de Carme Serrallonga. Edicions 62. Barcelona.

MONTERO, Rosa 1995 (2003): **Historias de mujeres**. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid.

NÚÑEZ PUENTE, S (2001): **Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en la Regenta y la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX**. Universitat d'Alacant. Alacant.

PALAU RIBES, Francisca (1980): “Introducción” en GOETHE, J.Wolfgang 1832 (1980): **Fausto**. Editorial Planeta. Barcelona.

PARÍS, Carlos (2001): **Fantasía y razón moderna. Don Quijote, Odisea y Fausto**. Alianza Editorial. Madrid.

PÉREZ, Feliciano (1981): “Introducción” en GOETHE, J.W.: **Las penas del joven Werther**. Planeta. Barcelona.

PHILIPS-MATZ, Mary Jane (2002): **Verdi, una biografía**. Editorial Piados. Barcelona.

SALES, Toni (1982): "Introducción" en FLAUBEFRT, Gustave 1856 (1982): **Madame Bovary**. Planeta. Barcelona

SCHWANITZ, Dietrich 1999 (2002): **La cultura. Todo lo que hay que saber**. Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. Madrid.

TOFFLER, Alvin 1980 (1992): **La tercera ola**. Plaza & Janés Editores, S.A. Barcelona

VARGAS LLOSA, Mario 1975 (1981): **La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"**. Editorial Seix-Barral, S.A.

VV.AA. (1989): **La gran ópera**. Volúmenes I, II y III. Editorial Planeta - De Agostini, S.A. Barcelona.

Obras literarias

AUCHINCLOS, L. (1988): **Diario de un yuppi**. Ed. Anagrama. Barcelona.

AUSTEN, Jane 1813 (1985): **Orgull i prejudici**. Traducció al català d'Eulàlia Preses. Proa D.L. Barcelona.

BRONTË, Charlotte 1847 (1999): **Jane Eyre**. Ediciones especiales, Colección Huracán. Madrid.

COUPLAND, Douglas 1991 (1994): **Generación X**. Suma de Letras. Barcelona.

DUMAS, Alejandro 1848 (1986): **La dama de las camelias**. Diari de Tarragona.

EASTON ELLIS, Bret (1991): **American Psycho**. Círculo de Lectores. Madrid.

FLAUBEFRT, Gustave 1856 (1982): **Madame Bovary**. Planeta. Barcelona.

GOETHE, J.Wolfgang 1774 (1981): **Las penas del joven Werther**. Planeta. Barcelona

GOETHE, J.Wolfgang 1814 (1952): **Poesía y verdad. Memorias de un joven escritor**. Colección Austral. Buenos Aires.

GOETHE, J.Wolfgang 1832 (1980): **Fausto**. Editorial Planeta. Barcelona.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm 1882 (1974): **Así habló Zaratrusta**. Edición y traducción de J.C. García-Borrón. Editorial Bruguera. Barcelona.

RICHARDSON, Thomas 1740 (1795): **Pamela o la virtud recompensada**. Impresor Don Antonio Espinosa. Madrid.

WOLFE, Tom (1986): **La hoguera de las vanidades**. Edita Anagrama. Barcelona.

Óperas

BOITO, Arrigo 1868 (1875): **Mefistófeles**. Con libreto del propio compositor. Documento en línea. Disponible en Internet en: [<http://www.weblaopera.com/libretos>]. Con acceso en agosto de 2004. Discografía de Referencia: Director: Georges Prêtre; Cantantes: Plácido Domingo, Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, Thomas Allen, Jocelyne Taillon; Coro y orquesta: Ópera de París; Casa: EMI (7-474938); Año: 1978.

DONIZZETTI, Gaetano (1835): **Lucía de Lammermoor**. Libreto de Salvatore Cammarano. Documento en línea. Disponible en Internet en: [<http://www.weblaopera.com/libretos>]. Con acceso en agosto de 2004. Discografía de Referencia: Director, T. Sefarin; Cantantes: María Callas, G. di Stefano, T. Gobbi, R. Arie; Coro y orquesta: Maggio Musicale; Casa, EMI (66438-2); Año: 1954.

GOUNOD, Charles (1859): **Fausto**. Con libreto de Jules Barbier y Michel Carré. Documento en línea. Disponible en Internet en: [<http://www.weblaopera.com/libretos>]. Con acceso en agosto de 2004. Discografía de Referencia: Director: Nino Sanzogno; Cantantes: Alfredo Kraus, Renata Tebaldi, Elena Soliotis, Nicolai Ghiaurov; Coro y orquesta: Ópera de Chicago; Casa: GOP (713); Año: 1985.

MASSANET (1892): **Werther**. Con libreto de Edward Blau, Paul Millet y Georges Hartman. Documento en línea. Disponible en Internet en: [<http://www.terra.es/personal/ealmagro/werther>]. Con acceso en agosto de 2004. Discografía de referencia: Director: Michel Plasson; Cantantes: Alfredo Kraus, Tatiana Troyanos, Christine Barbour; Orquesta: Filarmónica de Londres; Casa: EMI (7-69573-2); Año: 1979.

VERDI, G. 1852: **La Traviata**. Con libreto de Francisco María Piave . Documento en línea. Disponible en Internet en: [<http://www.weblaopera.com/libretos>]. Con acceso en agosto de 2004. Discografía de referencia: Director: Franco Ghione ; Cantantes: María Callas, Alfredo Graus, Mario Sereni; Coro: Teatro San Carlo de Lisboa; Orquesta: Teatro San Carlo de Lisboa; Casa: EMI (7-49187-8) ; Año: 1958. Grabación en directo.

Filmografía

ARISTARÁIN, Adolfo (1997): **Martin (Hache)**. Argentina.

ARMENDÁRIZ, Montxo (1994): **Historias del Kronen**. España.

BOYLE, D. (1996): **Transpotting**. Gran Bretanya.

CHABROL, Claude (1991): **Madame Bovary**. Francia.

CUKOR, George (1937): **La dama de las Camelias**. EE.UU.

DE PALMA, Brian (1990): **La hoguera de las vanidades**. USA.

FINCHER, D. (1999): **El club de la lucha**. USA.

FYWELL, Tim (2000): **Madame Bovary**. EE.UU.

HARRON, Harry (2001): **American psycho**. USA.

LANGTON, Simon (1995): **Orgullo y prejuicio**. Reino Unido.

LEONARD, Robert Z. (1940): **Orgullo y prejuicio**. EE.UU.

MINNELLI, Vincente (1949): **Madame Bovary**. EE.UU.

STEVENSON, Robert (1944): **Jane Eyre**. EE.UU.

STILLER, Ben (1994): **Reality Bites**. EE.UU.

STONE, Oliver (1987): **Wall Street**. USA.

STONE, Oliver (1994): **Asesinos natos**. USA.

TOUNG, Robert (1997): **Jane Eyre**. EE.UU.

ZEFFIRELLI, Franco (1996): **Jane Eyre**. Reino Unido.