

CRISTINA NAUPERT

LOCOS CUERDOS Y CUERDOS LOCOS EN OBRAS DE BUERO VALLEJO, BÖLL Y DOSTOYEVSKI

El tipo literario del estrafalario puede servir como conector intertextual, como elemento compartido por una serie de textos literarios formalmente dispares, de extracción dia o sincrónica, que constituyen una cadena de ecos creativos. Por consiguiente, estas puestas en relación intertextual no pretenden tanto rastrear el contacto genético, directo, localizando fuentes e influencias en receptores posteriores, sino que se opera más bien con el concepto metafórico de «polen de ideas», acuñado por Faulkner y acogido por Darío Villanueva, quien lo utiliza como título para un libro de ensayos comparatistas donde nos recuerda, además, que para T. S. Eliot todos los escritores eran contemporáneos entre sí (Villanueva, 1991, 9-11).

El motivo de la locura representado tanto por personajes estereotipados como por caracteres singulares y únicos, está presente a lo largo de toda la historia de la literatura occidental. Las implicaciones de estos desequilibrios mentales pueden ser de muy diversa índole. Puede darse el caso de que la caída en la insania se produzca en búsqueda de refugio ante un dolor muy grave, en reacción ante circunstancias adversas, como ocurre por ejemplo con Margarita en *Fausto*, o como forma de escape hacia mundos imaginarios de ensueño, cuando la realidad no satisface de forma alguna las aspiraciones del individuo. Además, es bien conocido el tipo del bufón que dice verdades, que desenmascara con sus bromas a los mismos que tanto se ríen de sus burlas. Podemos recordar aquí a Till Eulenspiegel, a muchos graciosos del teatro clásico español o inglés, como el criado Batín de *Castigo sin venganza* o el Touchstone shakespeariano (*As you like it*), y también en *El Idiota* de Dostoyevski aparece un personaje bufonesco, Ferdishenko, que declara sin ambages que «la verdad sólo la dicen los tontos» (p. 174)¹.

La locura, tan elogiada por Erasmo, puede suponer también un don especial, un sexto sentido de visión trascendental, y allí tenemos la figura del loco sabio encarnada en personajes como Casandra, el Rey Lear², Lady Macbeth, el licenciado

¹ Cuando citamos una de las tres obras literarias que sirven de base para este ensayo, indicamos únicamente el número de página de la edición respectiva incluida en la bibliografía al final.

² Lillian Feder resume que «despite the variety of approaches to his madness..., most critics con-

Vidriera, María Josefa de *La Casa de Bernarda Alba* o José Arcadio Buendía, el patriarca loco y visionario de *Cien años de soledad*.

Hablando de locos y de literatura nadie podría olvidarse del caballero de la triste figura, Don Quijote de la Mancha, este famosísimo ser ficticio creado por Cervantes, que después ha entrado en la galería de los mitos inmortales de la Literatura universal y se ha convertido así en «polen» o «semilla» imaginativa engendrando una rica descendencia en una larga cadena de ecos artísticos. En el caso de los tres textos, con sus respectivos protagonistas venáticos, que elegimos aquí para esta breve exposición —Goya de *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, Hans Schnier de *Opiniones de un payaso* de Heinrich Böll y el príncipe Mishkin de *El idiota* de Dostoyevski— el parentesco creativo con el gran clásico de la literatura hispánica está fuera de duda. El reconocimiento de esta «fecundación» ha sido siempre explícito en Buero³, quien construye un red simbólica a través de diversos personajes quijotescos a lo largo de su obra, pero también el diálogo con el modelo cervantino por parte de los otros dos maestros es evidente.

En la larga trayectoria de dramaturgo de Buero habría que mencionar en primer lugar su readaptación creativa del mito o *Stoff* de Don Quijote en un homenaje a Cervantes llevado a cabo en la obra más atípica de su teatro: *Mito* (1968), escrito en verso y pensado como libreto para una ópera que nunca llegó a componerse. Es una paradoja que precisamente esta reutilización del mito de la literatura hispánica por antonomasia, el más querido y allegado al propio Buero, haya quedado confinada a su esqueleto textual, falto del necesario componente musical para convertirse en obra viva. En segundo lugar, debemos señalar la presencia del caballero andante entre los mitos que recorren «guadianescamente» —como una veta subyacente— todo el teatro bueriano. La crítica ha destacado siempre la enorme importancia del entramado simbólico formado por este trasfondo o superestrato mítico (cfr. Doménech, 1993, 351-364), que otorga una fuerte cohesión a la obra de nuestro autor, de tal manera que muchos de los dramas creados a lo largo de una trayectoria tan dilatada como la de Buero, se pueden leer hasta cierto punto como realizaciones de un patrón básico, siendo ecos o mejor dicho refuerzos de un mensaje que se ha hecho obsesivo en este teatro de tan honda preocupación ética y existencial. Formando una triada con el mito Edipo-Tiresias y la simbolización de la discordia humana en Caín y Abel, encontramos a la figura de Don Quijote como tercer elemento central del trasfondo. El caballero de la triste figura representa de manera quintaesenciada al soñador idealista, al loco visionario refido con la fría objetividad del mundo real con el que está chocando continuamente y no pocas veces quedan estos rasgos quijotescos asociados a los personajes contemplativos de las abundantes «parejas dialécticas» del teatro bueriano. Por otra parte, la locura sirve como una de las diferentes marcas para distinguir a ciertos personajes que forman la tan poblada galería de tarados de Buero. La señal más llamativa y la que más atención ha merecido por parte de la crítica es sin duda la ceguera. Locura y ceguera son, pues, símbolos para una ruptura ontológica con el mundo en la búsqueda de visión y lucidez para llegar,

clude that it is the avenue to Lear's self-discovery and his new awareness of suffering and injustice in society» (Feder, 1980, 120).

³ Cfr. Buero, 1968; Caro Dugo, 1995, 1996.

más allá de las apariencias, a la verdad sobre nuestra existencia y ser en el mundo, lo cual resume en el fondo otro gran tema bueriano: el conocimiento de la verdad, es decir, la dialéctica luz-oscuridad, como problema esencial de libertad, una de las cuestiones fundamentales también para Cervantes (véase Rosales, 1985).

Dentro de este complejo tejido mítico-simbólico puede destacarse el mito del artista visionario, interpretado creativamente en una serie de piezas a través de personajes históricos que encarnan la figura bifronte del intelectual que vive en un frágil equilibrio entre realidad y sueños quijotescos. Para su encuentro personal con la historia de España, Buero selecciona personajes señeros como Goya, Velázquez, Larra y Esquilache: tres artistas y un político que representan como intelectuales comprometidos una conciencia crítica dentro de la sociedad de su tiempo. Son, a la vez, ejemplo del hombre lúcido y visionario que se adelanta a su propio momento histórico, y esbozo del drama individual del soñador inadaptado y rebelde, en constante conflicto con los poderes dominantes.

Elegimos dentro de estos mitos históricos a la figura del maestro Goya, protagonista de *El sueño de la razón*. El célebre pintor es otro de tantos personajes buerianos marcados claramente por una tara: está sordo y vive en un extraño mundo de gestos, muecas y ruidos imaginados. Por la falta de percepción real «escucha» por intuición, y aquí se revela su «sexto sentido», su don particular: su sordera se compensa por la penetración poético-artística de la realidad, a través de un conocimiento lúcido por vías no racionales. Goya aparece rodeado por un gran silencio, en el que penetran únicamente voces producidas por su propia imaginación, y, a pesar de que esté acompañado ocasionalmente por algunos de sus amigos más fieles, le vemos sumergido en un vacío solitario de angustiosas dudas. Estrechamente asociado a la sordera está el estado físico y síquico decadente del anciano pintor (de Paco, 1991, 22). Diversas intervenciones de los personajes que le rodean, refuerzan la percepción del espectador de que Goya, en su vaivén entre momentos de lucidez y tinieblas, está próximo a la demencia.

Para Buero, como se desprende claramente del drama, Goya es otro Quijote⁴, un loco visionario, un soñador de lo imposible (cfr. Doménech, 1993, 212-213). La insania del personaje tiene de nuevo varias interpretaciones: puede darse la paradoja de que una aparente limitación se revele como fuerza particular⁵ y así, en el caso de Goya, es precisamente su falta de cordura que le infunde el valor necesario para afirmar su voluntad de quedarse en su país y seguir creando en su patria, a pesar de las circunstancias adversas. Así, Buero hace exclamar a Leocadia: «¡La locura de Francho es justamente ésa! Que no tiene miedo». Y poco después: «¡Hay que estar loco para no temblar! Y yo estoy muy cuerda, y tengo miedo» (p. 80).

La locura del protagonista admite también una interpretación como refugio, como huida hacia un mundo de extrañas fantasías, ante el inmenso dolor colectivo y personal que suponen los hechos históricos asociados a la entrada de «Los Cien Mil Hijos de San Luis» y la restauración de la monarquía absolutista de Fernando VII.

⁴ A este respecto resulta interesante recordar la proximidad del Disparate de «Las visiones de Don Quijote» y el Capricho núm. 43 «El sueño de la razón produce monstruos».

⁵ En su conversación con el Padre Duaso, el Doctor Arrieta se pregunta: «¿Y si su locura fuera su fuerza?» (p. 155).

No obstante, Buero muestra cómo el genio es capaz de sublimar el dolor y el miedo en sus *Pinturas Negras*, enigmáticas creaciones que constituyen un complejo mensaje simbólico con su presencia como parte del escenario. Estas pinturas son en la interpretación dramática de Buero a la vez un intento de liberación a través del arte, alucinaciones de la angustia vital de un pintor anciano, quien, sin embargo, tiene la fuerza de la locura lúcida para retratar un mundo despiadado habitado por monstruos.

También Fedor Dostoyevski era un genial retratista de los *subsuelos* oscuros de la existencia humana⁶. Dentro de su obra artística la novela *El idiota* es la que sigue a la magistral *Crimen y Castigo*. Su publicación comienza en la revista *Russki vestnik* en Enero de 1868 y un año más tarde la novela se encuentra terminada. En esta obra Dostoyevski crea un personaje inolvidable: el príncipe Mishkin, apodado «el idiota», un ser que respondía al ideal de persona humana ejemplar del propio autor. Esta figura iba a ser su respuesta polémica al concepto de ser humano de sus contemporáneos, tanto para los adscritos a la ideología de la democracia revolucionaria como para los liberales (VVAA, 1986, II, 188). En una carta al poeta Apolón Maikov, el autor expuso su intención principal para la futura creación novelesca: «Es mi idea representar a un ser enteramente bello» (II, 61)⁷. Y en otra carta de la misma época reconoce la dificultad de su empresa: «Todo los escritores, no sólo los nuestros, sino también los europeos, cualquiera que haya intentado la representación creativa de un hombre verdaderamente bello, siempre llegó a capitular al final... En el mundo sólo hay una figura de verdadera belleza - Cristo», mencionando a continuación otros personajes literarios que iban a servirle también de ejemplo para su encarnación de belleza espiritual: Don Quijote, Pickwick de Dickens y Jean Valjéan de *Los Miserables* (II, 71). Especialmente el libro inmortal de Cervantes era para el maestro ruso una creación inalcanzable por la representación de beldad humana lograda. En su diario anota que era «la última y más grande palabra del pensamiento humano hasta el momento» (VVAA, 1986, II, 189)⁸. Don Quijote está vivamente presente en *El idiota*. Por una parte, hay una serie de alusiones explícitas: Aglaya guarda una carta del príncipe Mishkin en un libro y después se da cuenta de que es uno de los volúmenes del *Quijote* (p. 232). Después surgen de nuevo comentarios sobre el libro que relacionan al caballero de la triste figura con el «pobre caballero» de un poema de Pushkin⁹, personaje que sirve a su vez para aludir al propio Mishkin (pp. 294-300).

Por otra parte, hay diversos guiños implícitos que el lector atento sabe interpretar como quijotescos. Así, Mishkin¹⁰, un noble empobrecido, se enamora de oídas

⁶ «El sólo hecho de que Goya y Dostoyevski hayan visto tan profundamente el mal y lo bayan representado de manera tan implacable, les ayudó a derrotarlo, y ello fue posible gracias a su hazaña espiritual». Yuri Kariakin, «El Apocalipsis de Dostoyevski», *El País-Babelia*, 23-XI-1996.

⁷ Las referencias a la correspondencia de Dostoyevski se citan según la edición *Pisma*, Moskva-Leningrad, 1928-59. 4 vols. (las traducciones son nuestras).

⁸ La bibliografía sobre la recepción de Cervantes por Dostoyevski es amplia. Un resumen comentado, con especial atención a la relación entre *Don Quijote* y *El idiota*, se encuentra en Serrano Plaja, 1967, 75-81. Cfr. además Rosales, 1985, 866-893; Bajtín, 1988, 180, 244-49 y Chevalier, 1991.

⁹ El poema pertenece a una serie de fragmentos de dramas históricos que Pushkin no pudo acabar, concretamente formaba parte, como *Lied* intercalado, de *Szeny iz ryzarskich vremion* (1835, 1837).

¹⁰ Los guiños empiezan por el juego con el nombre del personaje: Lev Nikolayevich Mishkin (Lev significa león y mish'-ratón).

de Nastasia Filipovna, cuyas circunstancias vitales embellece continuamente, idealizando una realidad sumamente sórdida, lo que no le lleva sino al fracaso más estrepitoso. En un único episodio, la historia de Marie (pp. 86-97), el príncipe consigue llevar a cabo una obra buena sin causar —con su mejor intención— una catástrofe para la persona que pretendía favorecer.

Mishkin se convierte, pues, en este ser etéreo, esta criatura ficcional llena de bondad y viva imagen del ideal humano de su creador. Ama a todos sus semejantes, es generoso, no conoce el rencor y siempre está dispuesto a dar y a perdonar, sin pedir nunca nada a cambio, además de tratar de sembrar paz y concordia en una sociedad resquebrajada en un sinnúmero de grupos y grupúsculos sociales que se combaten con ahínco. Es el hombre bueno por naturaleza que le acerca al ideal rouseauiano del «buen salvaje»¹¹. No posee ninguna educación especial, llega de su refugio suizo a la sociedad de San Petersburgo como un ser de otro mundo (cfr. Rosales, 1985, 869), convirtiéndose por sus torpezas¹² en el haz-me-reír de todos, y se retira a la misma clínica en los Alpes tras el fracaso radical de su intento de ejercer de hombre bueno, dado por demente incurable y lo único que queda de él es el recuerdo de un «desgraciado idiota» (p. 766). Su teoría de que la belleza salvará el mundo (p. 647), no era nada más que un sueño. En este sentido la novela *El idiota* es una versión aún más sombría de *Crimen y Castigo* donde Raskólnikov, salvado por Sonia, conoce el camino del mal al bien, pero para el bueno por excelencia, Mishkin, no hay salvación posible (cfr. Chardin, 1976, 53-62). Dostoyevski construye un enfrentamiento entre un enfermo y una sociedad igualmente enferma. La lucidez especial, el don visionario que posee el príncipe, le hace capaz de aprehender cosas que los cuerdos, razonables y pragmáticos no ven. En una ocasión le dicen: «Príncipe, su sencillez y su inocencia son tales que jamás las hubo ni en la edad de oro, y luego, de repente, cala usted al ser humano como una flecha, con tal profunda psicología que...» (p. 365). Mishkin posee una notable superioridad espiritual sobre los que se mofan y aprovechan cínicamente de él. Es un personaje ridículo, pero tiene un halo de gracia excepcional por su gran belleza espiritual que atrae hacia él a dos bellas mujeres. Una de ellas, Nastasia Filipovna, es otra loca, rebelde y víctima al mismo tiempo¹³. En torno a ella, pero especialmente alrededor de Mishkin, los demás caracteres, con excepción tal vez de las mujeres de la familia Yepanchin, forman un nítido contrapunto. He aquí lo que Philippe Chardin denominó acertadamente «un roman du clair-obscur» (Chardin, 1976).

Igual que en Dostoyevski aparece un ejemplar del *Quijote* en la estantería de libros, en el relato de Heinrich Böll *Entfernung von der Truppe* uno de los personajes hace el inventario de sus libros entre los cuales está *El idiota* del novelista ruso. Protagonista del relato del autor alemán es Wilhelm Schmölder, de profesión «Fäkalienträger» (limpiador de letrinas), muy próximo por su forma de ser estrafalaria al

¹¹ Hay interpretaciones del personaje que difieren notablemente de la nuestra como por ejemplo, la crítica psicoanalítica de la novela llevada a cabo por Simon O. Lesser («Saint and Sinner - Dostoevsky's *Idiot*», en *Modern Fiction Studies*, 4, Autumn 1958, pp. 211-224).

¹² Un ejemplo muy ilustrativo es el episodio del jarrón chino.

¹³ Muy expresiva en este sentido es la escena donde ella recibe como regalo una importante suma de dinero y lo arroja al fuego.

héroe de la novela *Opiniones de un payaso*, publicada en 1963, sólo un año antes que el relato breve que acabamos de mencionar. En el payaso Hans Schnier encontramos otra faceta de la herencia quijotesca —la comicidad lúdica y lúcida, llena de una ironía que hace la risa ambigua. Hans es un *Aussenseiter*, un marginado por ganarse la vida de manera poco seria en *varietés*, un idealista inocente, debajo de cuyos disfraces de pantomima se percibe una gran fragilidad. Es un payaso triste que ya no divierte, está completamente alienado y solitario en un mundo donde el único ser que tenía por compañera acaba de abandonarle. Desde su peculiar posición de bufón observa y proclama las verdades que producen risas entre el público desenmascarado sin percibirlo, sabe poner el dedo en las «llagas» de la sociedad alemana de posguerra, denuncia la hipocresía de ciertos altos cargos de la iglesia católica, el oportunismo de los ex-nazis, la falta de valores éticos y la «(in)moralidad» del dinero. Pero nadie le toma en serio, es un payaso, un loco quien por no aceptar las reglas del juego prefiere estrellarse una y otra vez.

A lo largo del relato de su historia personal la figura del gracioso payaso, quien incluso había saboreado durante algún tiempo cierto éxito profesional, se convierte más y más en un personaje tragicómico, al final hasta trágico, y el tono de sátira corrosiva adopta matices de desencanto melancólico. No obstante, el desenlace trágico, la decisión de Hans de ejercer de músico-mendigo callejero, también contiene un conato de rebelión individual: prefiere convertirse en acusación y denuncia viva para los hipócritas que han hecho tácitamente las paces con la crueldad y la injusticia, y por eso desecha el suicidio y la vida de borracho a escondidas como alternativas. Él es una víctima inocente como muchos personajes de la primera etapa de Böll, pero a la vez pertenece a la estirpe de los rebeldes excéntricos que dominan en las obras del autor a partir de finales de los años cincuenta (Cunliffe, 1975, 477-479).

La filiación quijotesca de cada una de las obras que hemos analizado hasta aquí varía notablemente en el grado de hacerse explícita. En cada caso la acogida creativa de la novela cervantina ha sido única, no obstante, creemos poder localizar, dentro de la diferencia, puntos de encuentro como la visión tragicómica, acentuada sobre todo en su vertiente trágica, el inherente mensaje ético-moral y la conmoción que produce el sufrimiento de un personaje bello, idealista, sensible, extravagante y soñador que fracasa en una realidad hostil, cuya crueldad e hipocresía se denuncian. A pesar de que los textos procedan de diversas épocas de nuestra modernidad, en todos ellos se percibe claramente el peso de la recepción romántica de Cervantes que supuso un profundo cambio en la manera de entender e interpretar a Don Quijote. Las tres obras representan diferentes géneros y sus protagonistas son en el caso de Hans Schnier y Mishkin puros entes de ficción, mientras Buero quijotiza con Goya una figura histórica. A diferencia del ingenioso hidalgo manchego, ninguno de ellos perdió la cordura por exceso de lecturas novelescas —sus locuras son patológicas (Mishkin y Goya) o simples extravagancias como en el caso del payaso Hans Schnier. Los tres personajes se encuentran sumidos, por una parte, en un conflicto íntimo, amoroso, y, por otra, viven un conflicto exterior —su enfrentamiento a una sociedad hostil: la España de Fernando VII, con fácil traducción a la realidad histórica de España en 1970, año de estreno de *El sueño de la razón*; la Alemania hipócritamente feliz de la posguerra y la sociedad burguesa y de alta nobleza de la Rusia decimonónica. Es el combate desigual del hombre bueno contra los corruptos, los inmorales y la injusticia. En todos nuestros héroes habría que destacar su falta de

ambición, su carácter compasivo y el sufrimiento que les produce la desgracia ajena. Un ejemplo que se repite en las tres obras es el alegato en contra de la pena de muerte y las ejecuciones. Así, el payaso sin religión denuncia a los falsos cristianos que se deleitan en abogar a favor de la pena capital (p. 109), Goya está horrorizado por los crímenes cometidos por ambos bandos en el enfrentamiento civil entre liberales y absolutistas (pp. 119-122) y Mishkin relata conmovido la impresión que le causó una ejecución que presenció (pp. 30-32).

Nuestros personajes —dos hombres jóvenes y un anciano— son sumamente vulnerables, frágiles y predestinados al fracaso. Asistimos a tres tragedias individuales donde los elementos cómicos sirven para acentuar una ironía a veces amarga y no exenta de tonos sombríos. ¿No hay entonces lugar para la esperanza? Goya sale aparentemente derrotado de su pulso particular con los poderes establecidos, tiene que claudicar y abandonar su patria; Mishkin es vencido por la demencia y el payaso Hans, en un desesperado acto de rebelión individual, termina como mendigo en las escaleras de la estación de trenes de Bonn. Tres locos atrevidos han recibido su castigo respectivo de unas sociedades de cuerdos, bien acomodados y «ciegos» ante su propia miseria. Sin duda es el artista Goya quien dispone de un medio verdaderamente eficaz para enfrentarse a este mundo: su arte como «Ydioma universal»¹⁴ y vía de salvación.

Referencias Bibliográficas

Obras literarias

- BÖLL, Heinrich (1963), *Ansichten eines Clowns*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1992.
BUERO VALLEJO, Antonio (1970), *El sueño de la razón*, Madrid, Austral, 1991.
DOSTOYEVSKI, Fedor (1868-69), *El idiota*, Barcelona, Juventud, 1995 (4.ª ed.).

Bibliografía secundaria

- BAJTIN, M. M. (1988), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
BUERO VALLEJO, Antonio (1968), «Del quijotismo al mito de los platillos volantes», *Primer Acto*, 100-101, pp. 73-74.
CARO DUGO, Carmen (1995), *The importance of the Don Quixote Myth in the work of Antonio Buero Vallejo*, Lewiston, Mellen University Press.
— (1996), «Locura quijotesca en algunas obras de Buero Vallejo», en *El teatro de Buero Vallejo. Homenaje del hispanismo británico e irlandés*, V. Dixon y D. Johnston (eds.), Liverpool University Press, pp. 13-28.
CHARDIN, Philippe (1976), *Un roman du clair-obscur: L'idiote de Dostoievski*, París, Minard.
CHEVALIER, Maxime (1991), «Cervantes, Rousseau, Dostoievski», *Ínsula*, 538, pp. 15-16.
CUNLIFFE, W.G. (1975), «Heinrich Böll's eccentric rebels», *Modern Fiction Studies*, 21, 3, pp. 473-479.
DOMÉNECH, Ricardo (1993), *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos.

¹⁴ Título de un dibujo a tinta previsto como portada para la serie de estampas *Los Caprichos*. Es interesante, además, observar la proximidad, aunque en variante más luminosa, de este dibujo al Capricho núm. 43 «El sueño de la razón produce monstruos» (cfr. Naupert, 1996).

- FEDER, Lillian (1980), *Madness in Literature*, Princeton UP.
- NAUPERT, Cristina (1996), «Mitos en la construcción semiótica del teatro de Buero Vallejo: Goya y el mito del artista visionario», *Actas del VII Congreso Internacional de Semiótica*, Zaragoza, AES, en prensa.
- PACO, Mariano de (1991), «Introducción», en *El sueño de la razón*, M. de Paco (ed.), Madrid, Austral, 9-51.
- ROSALES, Luis (1985), *Cervantes y la libertad*, Madrid, ICI.
- SERRANO PLAJA, A. (1967), *Realismo mágico en Cervantes: Don Quijote visto desde Tom Sawyer y El Idiota*, Madrid, Gredos.
- VILLANUEVA, Darío (1991), *El polen de ideas*, Barcelona, PPU.
- VVAA (1986), *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 2 vols.