

◆ CAPÍTULO 2

La tragedia romántica: *Don Álvaro o la fuerza del sino* entre Hegel y Freud

Francisco LaRubia-Prado

Le correspondió a un dramaturgo alemán de la Ilustración, Gotthold Lessing, articular la noción más característica de la tragedia Romántica. En su *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769), Lessing dice:

The names of princes and heroes can lend pomp and majesty to a play, but they contribute nothing to our emotion. The misfortune of those whose circumstances most resemble our own, must naturally penetrate most deeply into our hearts, and if we pity kings, we pity them as human beings, not as kings.¹

(Los nombres de príncipes y héroes pueden añadir pompa y majestad a una obra, pero no contribuyen en nada a nuestra emoción. Las desgracias de aquellos cuyas circunstancias se parecen más a las nuestras deben penetrar más profundamente en nuestros corazones, y si los compadecemos lo hacemos por ser seres humanos, y no por ser reyes.)

Lessing se opone así a un rasgo central de la tragedia aristotélica y la tragedia Neoclásica francesa: la alta condición de los protagonistas trágicos. El énfasis en la emoción del receptor a partir de la presentación de las circunstancias del héroe trágico, en cuanto que *ser humano* es central en la tragedia Romántica y, ciertamente, en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas.² El realce del factor humano y emocional que unifica a la audiencia no resulta en *Don Álvaro* de características subrayadas por la historia literaria tradicional como la importancia del amor, la rebeldía del protagonista, o la dimensión

heroica del drama. En su lugar, la obra del duque de Rivas sitúa en su centro el sufrimiento derivado de experiencias humanas tales como la necesidad del reconocimiento intersubjetivo y la exigencia de superar la crisis edípica. Para Hegel, el reconocimiento está en la base de la identidad humana, y para Freud, según Laplanche y Pontalis, “todo ser humano [. . .] [es] un ‘vástago de Edipo’” (65).

En el presente ensayo analizaré *Don Álvaro*: 1) como una tragedia en la que don Álvaro se presenta como un ser humano similar a la audiencia al poseer éstas aspiraciones humanas compartidas con el protagonista e íntimamente conectadas con la necesidad de reconocimiento y la superación de la crisis edípica: la consecución de la libertad personal, la igualdad con el otro y la identidad individual; 2) como texto que se enfoca en la idea de “destino” que resulta de la relación dialéctica entre interioridad y externalidad; y 3) enfatizando la presencia de uno de los rasgos más característicos de los textos Románticos: la ironía. En mi análisis utilizaré ideas no solo provenientes de Aristóteles, Hegel y Freud, sino también de Samuel Taylor Coleridge, Friedrich Schlegel y Arthur Schopenhauer.

El drama edípico en *Don Álvaro*

Freud establece en *Totem y tabú* la estructura simbólica del “complejo de Edipo” a través de una historia mítica: el drama del asesinato del padre primitivo por los hijos. Como dicen Benvenuto y Kennedy, para Freud “el complejo de Edipo juega un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación de los deseos humanos” (126). Además de esto, y según el mismo Freud, el crimen originario fundamenta tanto el establecimiento de la sociedad civil como de la religión y la moralidad (181).³ En la obra del duque de Rivas, las acciones del personaje central, don Álvaro, son motivadas, como veremos, por las mismas razones que movieron a los hijos del padre de la horda primitiva freudiana a matar a la figura paterna.

En *Don Álvaro*, el protagonista principal representa a la figura filial y el marqués de Calatrava la figura paterna. Don Álvaro planea escapar con doña Leonor, la hija del marqués, opuesto a la relación entre los jóvenes. Los planes de don Álvaro y doña Leonor llegan a oídos del marqués que, instantes antes de la huida, aparece en la estancia de su hija: “Ábrese la puerta con estrépito, después de varios golpes en ella, y entra el MARQUÉS, en bata y gorro, *con un espadín desnudo en la mano*, y detrás, dos criados mayores con luces” (72; cursivas mías). Ostentando el símbolo fálico —el espadín— el marqués representa para los amantes la figura de la ley, una figura “omnipotente y prohibitiva [. . .] estableciendo la ley [. . .] en cuanto que posee el falo” (Benvenuto

134). Ante el marqués, don Álvaro parece acatar la autoridad de la figura de la ley: “Vos sólo tenéis derecho para atravesarme el corazón”, le dice al marqués, añadiendo: “tenéis derecho para todo [. . .]. Sí, debo morir [. . .]. Espero resignado el golpe; no lo resistiré; ya me tenéis desarmado” (73). Pero antes de que el marqués y sus hombres aparecieran en la estancia, don Álvaro ya había sacado y montado su pistola y, simultáneamente a su acto de sumisión al marqués, “tira la pistola, que al dar en tierra se dispara y hiere al marqués, que cae moribundo en los brazos de su hija y de los criados, dando un alarido” (73). La imprudencia de “tirar” la pistola cargada frente al marqués constituye un “acto fallido” freudiano: es un acto inconsciente por el que don Álvaro, a la vez, acata la ley y asesina a la figura paterna, recreando el segundo acto del drama edípico de Freud: el hijo mata al padre.⁴ Don Álvaro, naturalmente, atribuye conscientemente los resultados de su acción al azar, y no a una imprudencia que claramente es manifestación de las leyes del inconsciente: “¡Dios mío! ¡Arma funesta! ¡Noche terrible!” (73). De la prohibición de acceso a la mujer —a doña Leonor— surge la necesidad de confrontación de don Álvaro con el marqués y su deseo inconsciente de asesinarlo. El texto contribuye a cuestionar que se trata de un caso de verdadero azar con calculada ambigüedad al utilizar la palabra “tirar” —“tira la pistola”— en lugar de otra como “arrojar”. El diccionario también define “tirar” como “disparar la carga de un arma de fuego” (Casares 816). Es la necesidad inconsciente de romper con la ley del padre tal y como ésta se configura en ese momento lo que lleva a don Álvaro al deseo inconsciente de asesinato. Cuando don Álvaro se desprende, ante la figura paterna, de la pistola lo hace del falo propio, esto es, se produce el efecto de la castración: “La castración, para producir sus efectos, no necesita ser ejecutada ni tan sólo ser explícitamente formulada” (Laplanche 60); se reconoce por la presencia de ciertos símbolos como objetos desplazados (en este caso la pistola), o algún tipo de “atentado a la integridad física” del sujeto o la locura (Laplanche 58). El mismo don Álvaro confiesa que, inmediatamente tras el “accidente” que mató al marqués y luchando contra sus criados, “con tres heridas caí” (1540), y también que “tuve en Gelves larga cura, / con accesos de locura” (1545–1546). El desprendimiento —castración— del falo propio indica, además, que, aunque la persona del marqués padre está muerta, el “marqués” como *figura de la ley* pervive en sus herederos quienes, investidos de la capacidad que les otorga la ley paterna, tienen la misma capacidad punitiva que el padre asesinado.

La narrativa freudiana, sin embargo, no nos dice que *un* hijo asesina al padre, sino que son todos los hijos; debe ser un asesinato *colectivo*.⁵ Frente a esto, la prioridad de don Álvaro ahora es que los hijos del viejo marqués, don Carlos y don Alfonso, no se erijan en la nueva instancia punitiva, sino en aliados que lo terminen aceptando como un hermano más, mancomunando el

asesinato del padre. De ahí la ansiedad de don Álvaro por llamar a cada uno de los Calatrava “hermano” cuando se encuentra con ellos. Pero, frente a la oferta de hermandad que don Álvaro hace a don Carlos, éste le responde: “¿Yo al matador de mi padre y de mi honor pudiera hermano llamar?” (1601–1603). Después de haber matado a don Carlos, don Álvaro dice: “Al que como tierno hermano. . . / ¡Como hermano! ¡Suerte horrenda! / ¿Como hermano? . . . ¡Debió serlo!” (138). Finalmente, don Alfonso también rechaza la explícita propuesta de hermandad que don Álvaro le hace:

DON ÁLVARO: ¡Sí, hermano, hermano!
 DON ALFONSO: ¿Qué nombre osáis pronunciar? . . . (2037)

Por tanto, en lugar de llegar a ser los aliados de don Álvaro y generarse una dinámica que suponga una nueva localización de la ley —como sucedió con los hijos de la horda primitiva—, los Calatrava se erigen en los defensores de la ley del padre ya establecida, y don Álvaro, en su disociación del grupo de hermanos, se transforma en un paria, en tabú. En consecuencia, mientras don Álvaro no sea aceptado por los hermanos como un hermano más, el personaje tiene que seguir enfrentándose a ellos en duelo y su actuación final en cada caso (mata a los “hermanos”) muestra su incompatibilidad con la ley del padre que el viejo marqués representaba y ahora defienden sus hijos: “O él o yo sólo en el mundo, / pero imposible en él ambos” dice, por ejemplo, tras matar a don Carlos (1703–1704). Su forzada alienación de los hermanos, nunca provee a don Álvaro del acceso a la ley del padre que tanto desea. Este acceso abriría las puertas no solo a su matrimonio con doña Leonor, sino a poder negociar, en cuanto que parte de la aristocracia sevillana, el perdón de su padre —un virrey del Perú que junto a la madre de don Álvaro, la heredera del trono inca, cometió traición al rey de España queriendo instaurar en Perú una nueva monarquía independiente de la española—. Los denodados esfuerzos de don Álvaro por llegar a ser parte del orden de la ley lo llevan no solo a querer la hermandad con los jóvenes Calatrava, sino que, una vez que mata al viejo marqués y esta vía de integración se le cierra, el personaje desaparece para emerger como esforzado militar al servicio del rey Carlos III en Italia. Allí, desobedece la ley del rey —el *padre* de todos los españoles— al batirse en duelo y matar a don Carlos. Finalmente, tras una nueva desaparición, reaparece como *padre*, como sacerdote, en un monasterio, y allí desobedece al *padre* divino, a Dios, matando a don Alfonso, tras lo cual, faltándole instancias paternas a las que apelar y en las que poder integrarse, se suicida.⁶

Don Álvaro, tragedia del reconocimiento

La noción de “reconocimiento” tiene un aspecto *normativo* que supone que reconocer a otra persona y sus características como agente autónomo supone aceptar positivamente sus cualidades. Como consecuencia de aceptar tal estatus normativo hay la obligación de tratar al otro como agente libre e igual. Desde una perspectiva *psicológica*, para desarrollar una identidad la persona depende de la interacción con los demás, sean sujetos concretos o la sociedad en su totalidad. Aquellos que no experimentan un reconocimiento adecuado por parte de los demás o de la sociedad tendrán más problemas aceptándose a sí mismos y para considerar como válido su proyecto existencial. El desarrollo de la identidad necesita pues del reconocimiento como factor central de la experiencia humana.⁷

Ambas perspectivas sobre la noción de reconocimiento, la normativa y la psicológica, derivan de las obras de Johann Fichte y de Hegel.⁸ En *Realphilosophie* (1805–1806), Hegel trata el tema del reconocimiento mutuo y de la lucha del individuo por adquirir estatura moral frente a los demás. Más tarde en *Phänomenologie des Geistes* (1807) (*Fenomenología del espíritu* o *Fenomenología de la mente*), Hegel afirma que ganamos auto-conciencia y libertad no tanto por la introspección sino, sobre todo, por el reconocimiento por parte del otro: “Self-consciousness exists in itself and for itself, in that, and by the fact that it exists for another self-consciousness; that is to say, it is only by being acknowledged or ‘recognized’” (229) (La auto-conciencia existe en y por sí misma en el sentido de que, y por el hecho de que, existe para otra auto-conciencia; esto es, sólo *es* al ser aceptada o “reconocida.”)

En la obra del duque de Rivas, todos los hombres de la familia Calatrava le niegan a don Álvaro el reconocimiento que éste necesita para afirmar su auto-conciencia y, en consecuencia, su libertad. De hecho, don Alfonso —que conoce, tras su regreso de América, la historia de don Álvaro— censura la traición al rey del padre de don Álvaro y a la sangre impura del protagonista. Al hacerlo, busca la humillación de don Álvaro mediante el recurso al prejuicio racial y el ataque a su honor. En Hegel,

Being faced with extreme humiliation, the interplay between normative and psychological aspects becomes especially salient. Even if the victims know that their degradation is unjustified, they cannot but feel humiliated all the same. Any trust in being able to control their lives is stripped away from them. (McQueen s. pág.)

(Enfrentándose a la humillación extrema, la interacción entre los aspectos normativo y psicológico se hace especialmente prominente. Incluso si las víctimas saben que su degradación está injustificada, no pueden sino sentirse humilladas. Son despojadas de toda confianza que pudieran tener de controlar su propia vida.)

Y, efectivamente, en su encuentro, don Alfonso humilla a don Álvaro que, aunque sabe de la injusticia del prejuicio racial de don Alfonso, también sabe que está siendo privado del control que desea sobre su vida. Mientras don Álvaro le otorga reconocimiento a los Calatrava —por su interés en hermanarse con ellos—, éstos siempre se lo niegan en una dialéctica similar a la del amo y el esclavo descrita por Hegel. Pero si la dignidad más básica le es negada a don Álvaro por los Calatrava, desposeyéndolo de su condición de sujeto y de la capacidad de auto-conciencia libre e igual a la suya, don Álvaro, consciente e inconscientemente, no está dispuesto a tolerarlo. Así, a diferencia del esclavo que teme por su vida y se somete al amo, don Álvaro no acepta la posición de esclavo. Tras retar a don Álvaro a un duelo, don Alfonso responde a don Álvaro de manera similar a como lo hizo su padre con idénticas consecuencias que las padecidas por su padre:

- DON ALFONSO: Quien sois bien claro publica
Vuestra actitud, y la inmundada
mancha que hay en vuestro escudo,
[. . .]
- DON ÁLVARO: Mi escudo es como el sol limpio,
como el sol.
- DON ALFONSO: ¿Y no lo nubla
ningún cuartel de mulato?
¿De sangre mezclada, impura? (2080–2085)
[. . .]
Eres un mestizo,
Fruto de traiciones. . . (2270–2271)
- DON ÁLVARO: (*En el extremo de la desesperación*) Baste.
¡Muerte y exterminio! ¡Muerte para los dos!
Yo matarme sabré, en teniendo el consuelo de beber
tu inicua sangre. (*Toma la espada, combaten, y cae
herido* DON ALFONSO). (2272–2275)

Pero asesinar al otro significa, a su vez, negarse a sí mismo la posibilidad de reconocimiento. La muerte de los tres marqueses de Calatrava ha destruido la única oportunidad de don Álvaro de entrar en el orden de la ley por la vía de emparentarse con la aristocracia. Es más, y como he mencionado antes, don Álvaro no solo mata al “*padre Calatrava*” (o sea, a todos los Calatrava) sino que, como sabemos, desobedece la ley del padre de la comunidad (el Rey), y la del padre eterno (Dios) —dos asesinatos más que lo privan de reconocimiento tanto en la milicia como en la Iglesia—. Como he mencionado previamente, al haber colapsado todas las avenidas de acceso al orden de la ley —humana y divina— a don Álvaro no le queda más remedio que la autoaniquilación.

La tragedia aristotélica y la tragedia Romántica

En cuanto que tragedia, *Don Álvaro* muestra rasgos de la tragedia descritos por Aristóteles en su *Poética*. Para Aristóteles, la tragedia es una *mimesis* [imitación] de acciones completas y de cierta magnitud (23) de un personaje de “cualidades distintivas de carácter y pensamiento” (25); es un ejemplar ser humano para los demás.⁹ Esto está presente en *Don Álvaro*, particularmente para el pueblo, como se establece al comienzo mismo de la obra cuando se hace explícito que don Álvaro es un personaje especial: “buen mozo”, “gallardo”, “valiente”, “formal”, “generoso”, “echado adelante”, “todo un hombre”, y hasta “el mejor torero que tiene España” (54). La obra del duque de Rivas, sin embargo, no enfatiza la alta condición social que Aristóteles ve necesaria en el protagonista trágico (25). En su lugar, la obra de Rivas subraya su identidad multiétnica heredera de dos culturas, lo que cuestionaría en el círculo aristocrático de Sevilla la altura de su estatus social en caso de conocerse. La ignorancia generalizada de este rasgo central del personaje como de la historia de don Álvaro hace que, además de loas hacia sus virtudes, también se le defina por el pueblo como “un ente muy misterioso” (55).

Pero si el “cuartel de mulato” de su escudo ciertamente afectaría su estatus entre la clase alta de la época, la obra enfatiza cómo los rasgos de “carácter y pensamiento” de don Álvaro, y también de los Calatrava —su psicología, sus prejuicios—, son los motivadores de la acción y los responsables principales del destino trágico de los personajes.

En cuanto a los elementos emocionales de la tragedia en Aristóteles —*peripeteia*, o cambio de fortuna, y *anagnorisis*, o escenas de reconocimiento (27)— *Don Álvaro* los presenta de manera parecida a la tragedia clásica, aunque impregnados de las características que hacen posible la tragedia Romántica. Por una parte, la fortuna cambia para don Álvaro tras el *incidente trágico* inicial (41), cuando mata al primer marqués de Calatrava —y la pistola efectivamente

se dispara según las leyes de la probabilidad aristotélica—, aunque va empeorando progresivamente con los otros asesinatos literales (los siguientes marqueses) o simbólicos (el rey, Dios). *Don Álvaro* hace de la *anagnorisis* —el cambio de ignorancia a conocimiento— un rasgo central. Por una parte, don Álvaro no revela su identidad a nadie, y cuando don Alfonso le descubre que la sabe y, como hemos visto, lo humilla, el resultado es el cambio de fortuna que sella el desenlace final. Pero, además, la obra del duque de Rivas hace de la buena o mala suerte una figura central que en gran parte es definidora de la tragedia Romántica no solo al incluir sino al trascender el tema trágico del pecado del nacimiento. Este pecado, que asocia la teoría de la tragedia con la gran obra del barroco español, *La vida es sueño*, lo recoge también Schopenhauer: “The true meaning of tragedy is the more profound insight that what the hero pays for is not his particular sins but original sin, i.e. the guilt of existence itself” (Kauffman 340) (El verdadero significado de la tragedia es la profunda percepción de que el precio que paga el héroe no es por sus pecados personales sino por el pecado original, i.e., la culpa de la existencia misma). Don Álvaro ciertamente se refiere al delito de haber nacido —¡Terrible cosa es nacer! (910)—, pero enfatiza su personal arrojamiento al mundo como marcado por haber nacido “en sino terrible” (849), aunque ya sabemos que don Álvaro es, en gran medida, responsable de tal destino por razones que, parafraseando a Nietzsche, son humanas, demasiado humanas.

La combinación de *peripeteia* y *anagnorisis* produce en Aristóteles la compasión y el temor trágicos (41). Temor, porque lo que le ocurre a don Álvaro le puede suceder a cualquier persona en cuanto que susceptible de las necesidades de superación edípica, de reconocimiento y la posibilidad harto frecuente de la ceguera personal frente a la situación propia. La compasión es provocada por el destino, que no solo ocurre en *Don Álvaro* por razones ajenas al personaje, sino porque el sujeto frecuentemente actúa para conformarlo, lo cual es una situación habitual en la existencia humana. El constante apelar de don Álvaro al sino es cuestionado por el texto en lo que es un rasgo fundamental de la tragedia Romántica heredado de Shakespeare: la ironía. El sino ciertamente no explica, por ejemplo, por qué don Álvaro se empecina en pensar en doña Leonor como difunta —“ya eres ángel de luz / junto al trono del señor” (969–970)— cuando no la ha visto muerta ni ha visitado su tumba, aunque le haya dicho a don Carlos que indagó la suerte de doña Leonor (1549–1550). De hecho, don Carlos y don Alfonso, que realmente han buscado a su hermana, no han tenido problemas averiguando que Doña Leonor está viva y hasta que ha pasado una temporada viviendo con una tía suya en Córdoba. Don Carlos le dice a don Álvaro que doña Leonor está viva antes de batirse en duelo y, aun así, tras matar a don Carlos y escapar de la prisión en la que estaba internado en Italia, don Álvaro profesa como sacerdote en lugar

de buscar a doña Leonor. De nuevo, esta decisión personal nada tiene que ver con el destino —aunque lo marca profundamente—, sino que es resultado de los factores psicológicos previamente analizados. Finalmente, don Alfonso antes de morir a manos de don Álvaro le confirma que su hermana está viva, y don Álvaro parece sorprendido por la noticia, aunque ya se lo había dicho don Carlos. Lo cierto es que el interés de don Álvaro por doña Leonor resurge cada vez que encuentra a un Calatrava porque en ello ve la posibilidad de socializar el asesinato del padre y hermanarse con los representantes de la ley del padre. Evidentemente, *Don Álvaro* ni es una tragedia de amor, como defiende la historia literaria habitual, ni el personaje es un rebelde, sino que su búsqueda central es la integración en el orden de la ley.¹⁰

La ceguera de don Álvaro al atribuir sus desdichas exclusivamente al destino queda descubierta en el texto por el hermano Melitón cuando éste está sirviendo la comida a los pobres y una mujer le dice que necesita más raciones porque tiene seis hijos:

HERMANO MELITÓN:	¿Y por qué tiene seis chiquillos? . . . Sea su alma.
MUJER:	Porque me los ha dado Dios.
HERMANO MELITÓN:	Sí. . . Dios. . . Dios. . . No los tendría si se pasara las noches como yo, rezando el Rosario o dándose disciplina. (148)

Este es un elemento autorreflexivo, irónico, de desdoblamiento textual interno que clarifica los límites de la función del *sino* en el texto de Rivas. Así se introduce una distancia entre un yo irónico puramente textual —que propone que la noción del *sino* necesita incluir consideraciones internas, y no solo externas, al sujeto— y ese yo ironizado (don Álvaro) que repite que su *sino* es estrictamente externo a sus acciones y comportamiento. En Shakespeare, que es el modelo fundamental del drama Romántico, se refleja también la cuestión de la interioridad frente a la externalidad en la motivación de los personajes trágicos para actuar cuando Casio le dice a Bruto en *Julius Caesar*: “The fault, dear Brutus, is not in our stars, / But in ourselves” (140–141) (La culpa, querido Bruto, no está en nuestras estrellas, / sino en nosotros mismos).

Cuando el principal teórico de los “High Romantics”, Samuel Taylor Coleridge, analiza los dramas de Shakespeare —comentario crucial para entender la tragedia Romántica y *Don Álvaro*—, comenta que estas obras no son ni tragedias clásicas ni comedias, sino una clase de literatura distinta que llama

“Romantic dramas”. En ellos se da una unión orgánica de lo heterogéneo, integradora de lo trágico y lo humorístico que genera situaciones como la protagonizada por el hermano Melitón en *Don Álvaro*. Para Friedrich Schlegel, la ironía mayor del drama shakesperiano y Romántico es el conocimiento por parte de la audiencia de la situación de un protagonista que es ciego a sus verdaderas motivaciones y circunstancias, aunque tal protagonista pueda, inconscientemente, llegar a expresar una realidad propia que él mismo no reconoce conscientemente o que es inconsistente con sus acciones. Por ello, Schlegel habla de “involuntary utterances” (declaraciones involuntarias) que muestran “the facility of self-deception, the half self-conscious hypocrisy towards ourselves, with which even noble minds attempt to disguise the almost inevitable influence of selfish motives in human nature” (McQueen s. pág.) (La facilidad del autoengaño, la hipocresía semiconsiente hacia nosotros mismos con la que incluso mentes honorables intentan ocultar la casi inevitable influencia de motivos egoístas en la naturaleza humana). Como la ambigüedad lingüística ya mencionada al hablar de cómo don Álvaro “tira” la pistola que mata al marqués, el texto cuestiona dónde se localiza el sino de don Álvaro y deja perfectamente abierto a la interpretación del lector que tal sino está *en* don Álvaro mismo, no *fuera* del protagonista. Así, dice don Álvaro:

Si el mundo colma de honores
al que mata a su enemigo,
el que lo lleva consigo,
¿por qué no puede. . . ? (990–994)

Por tanto, don Álvaro muestra poseer la cualidad de la *schöne Seele* o “alma hermosa” hegeliana. Según Shoshana Felman, el alma hermosa romántica es ciega al hecho de que el trastorno que encuentra en el mundo externo es una imagen specular del de su propia turbación interna (45).¹¹

La ceguera de don Álvaro trasciende la especularidad sugerida por Felman y llega a ser un rasgo humano más del personaje cuyas acciones le conducen a un desenlace fatal. Ciertamente, las acciones de don Álvaro son presentadas en el texto no como resultado del vicio ni de la maldad del personaje, sino del error de juicio —la *hamartia* aristotélica (45)— que en el caso del protagonista de la obra del duque de Rivas resulta tanto de no haber recibido el reconocimiento adecuado por parte de los Calatrava como de su necesidad de superar la crisis edípica. En el organicismo poético de Coleridge, la noción de *hamartia*, que muestra el error trágico que marca el destino del héroe se localiza en el “adentro” del personaje, y Coleridge usa dos términos que pueden aplicarse a la *hamartia* como realidad orgánica: “from within” (desde

dentro) y “the being within” (el ser interior) (Conversi y Sewall s. pág). Así, el drama Romántico hace que la acción responda a unas motivaciones humanas profundamente enraizadas en la interioridad del personaje, en su pasión, en su voluntad y en sus conflictos psicológicos y existenciales.

Orgánicamente, Hegel reafirma el enraizamiento de lo externo al sujeto en el carácter del personaje al decir:

Romantic characters, on the other hand, stand from the outset in a wealth of more accidental circumstances and conditions, within which one could act this way or that, so that the conflict that, to be sure, is occasioned by external preconditions, is essentially grounded in the *character*. The individuals in their passion obey their own character, not that it is substantially justified, but simply because they are what they are. (Citado por Kauffman 328)

(Los personajes románticos, por otra parte, se sitúan desde el principio en una serie de circunstancias y condiciones más accidentales, dentro de las cuales uno puede actuar de una u otra forma, de manera que el conflicto causado por condiciones previas externas está esencialmente basado en el *personaje*. Los individuos en su pasión obedecen a su propio carácter, no porque esté sustancialmente justificado, sino simplemente porque son lo que son.)¹²

Y añade, frente a la tragedia clásica, que en la Romántica “ethical aims and character *may* coincide; but its congruity [. . .] still would not constitute the *essential* basis and objective condition of tragic profundity and beauty” (citado por Kauffman 328). (Los fines éticos y el carácter *pueden* coincidir; pero su conformidad [. . .] no constituye ni la base *esencial* ni la condición objetiva de la profundidad y la belleza trágica). Efectivamente, para Hegel, la expresión de la individualidad y el carácter del personaje y de su humanidad, con sus necesidades y deseos personales, determina la profundidad y belleza de la tragedia. Éstas no radican primordialmente en las comunes circunstancias accidentales, ni en la dimensión ética de la obra, aunque ésta tampoco las descarta. Hegel añade otra característica central presente en los personajes de la tragedia Romántica: la reflexión constante sobre el conflicto que consume al personaje principal, su “back and forth of reflection” (Kauffman 329–330) (constante reflexionar) lo cual, claro está, no significa

que su ceguera se torne en lucidez como resultado de esa reflexión en el curso del drama.¹³

En fin, el último acto del drama de don Álvaro es el suicidio del protagonista. El efecto de esta acción final, puede argüirse, que tiene una importante consecuencia conectada con la noción freudiana del héroe trágico. Dice Freud:

Como regla, [la culpa trágica] se da en la rebelión contra algún orden divino o autoridad humana; y el Coro acompañaba al Héroe con sentimientos de solidaridad [. . .]. ¿Pero por qué tenía el Héroe de la tragedia que sufrir? y ¿cuál era el significado de esta “culpa trágica”? Acortaré la discusión y responderé brevemente. [El héroe trágico] tenía que sufrir porque era el padre primigenio, el Héroe de la gran tragedia primigenia que estaba siendo re-presentada con un giro tendencioso; y la culpa trágica era la culpa que él tenía que asumir en sí mismo para liberar al Coro de la suya. (193–194)

Don Álvaro, el *padre* Rafael, para suicidarse, “sube a lo más alto del monte y se precipita” y afirma que: “yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador” (169–170). Su sufrimiento y su muerte, tras erigirse en delegado de Satanás en rebelión frente al orden divino, hace que don Álvaro se convierta simbólicamente en la encarnación del “padre primigenio” freudiano que, ahora sí, logra la solidaridad final de *sus hermanos* los frailes del monasterio que entonan el “¡Misericordia, Señor! ¡Misericordia!” (170). La auto-elevación a la categoría de máximo pecador —demonio— que logra la empatía de los frailes finaliza una carrera imposible de otro modo hacia la integración de don Álvaro en el orden de la ley. Su ascensión freudiana a la paternidad, sin embargo, solo ocurre en su encuentro con la muerte, con la *nada*. Y aquí radican no sólo el “giro tendencioso” y la distorsión freudiana en la tragedia del duque de Rivas, sino la última ironía de *Don Álvaro*.

Conclusión

El análisis de la obra de Rivas ha mostrado cómo *Don Álvaro* se inserta en la tradición trágica post-clásica y heredera del drama shakesperiano. Este tipo de drama se diferencia de la tragedia aristotélica y Neoclásica francesa en rasgos centrales como: el énfasis en las motivaciones humanas como causantes de la acción trágica frente al *pathos* artificialmente contenido de la

tradición clásica; la presentación del personaje central como la *schöne Seele* o “alma hermosa” que ignora su propia interioridad y, en su lugar, muestra a la audiencia que el caos externo refleja el caos interno del protagonista; o una genuina individualidad de carácter del personaje trágico —un personaje que, en el caso de *Don Álvaro*, se debate entre la superación de la crisis edípica y la negación por el otro de otorgarle reconocimiento— como dice Jean-Paul Sartre, “el camino a la interioridad pasa por el otro” (236–237). Todo ello contribuye a que, en *Don Álvaro*, se presente una dialéctica entre responsabilidad personal y un sino percibido como contrario al personaje principal que la presencia del desdoblamiento irónico inclina a favor de la interioridad.

Walter Kauffman, en *Tragedy and Philosophy* cita a Schopenhauer a propósito de la tragedia:

What lends to everything tragic, in whatever form it may appear, its peculiar impetus to elevation, is the dawning realization that the world, that life cannot grant any true satisfaction, and hence they do not deserve our attachment: in this consists the tragic spirit: hence it leads to resignation. (342)

(Lo que le da su peculiar impulso de grandeza a lo trágico, en cualquiera de sus formas, es la naciente comprensión de que el mundo y la vida no pueden otorgar ninguna satisfacción verdadera y, por consiguiente, que no merecen nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico: de ahí que conduzca a la resignación.)

La idea es profunda y no carente de validez existencial. Sin embargo, lo que demuestra *Don Álvaro* es lo contrario: si la resignación humana es trágica, la falta de resignación también lo puede ser. Así, es difícil escapar a la tragedia y, en el caso de la tragedia Romántica, de sus persistentes ironías.

NOTAS

1. Ver Conversi y Sewall.
2. *Don Álvaro o la fuerza del sino* fue estrenada en el Teatro del Príncipe de Madrid el 22 de marzo de 1835 y fue considerada por Menéndez Pelayo como “el primero y más excelente de los dramas románticos” (citado por Azorín 115). Esta obra es la base de la ópera de Giuseppe Verdi *La forza del destino* (1862) con libreto de Francesco Maria

Piave. Las citas en verso de *Don Álvaro* se dan por el número de verso y las que están en el texto original en prosa se dan por el número de página.

3. “Para Freud, los rasgos esenciales del drama edípico en *Totem y tabú* son los siguientes: en primer lugar, al padre se le envidia y teme, y se le llega a odiar; al mismo tiempo se le admira y ama. En segundo lugar, como resultado de la situación en la que los hijos no tienen acceso ni al poder ni a las mujeres que el padre guarda para sí mismo, el odio se impone sobre el amor, y los hijos matan al padre. Finalmente, la admiración y el amor que los hijos sentían hacia el padre reaparecen en unión a un sentimiento de culpa por haberle matado. Así, y en virtud del fenómeno que Freud llama ‘obediencia diferida’, los hijos se identifican con el padre internalizando su ley que, paradójicamente, es ahora mucho más fuerte que cuando el padre estaba vivo” (Benvenuto y Kennedy 176–178). Es importante mencionar que cuando hablo de la figura paterna no sólo sigo la concepción de tal figura en Freud sino también en Lacan. Así, no hablo de un padre biológico, sino del padre como el lugar de la inscripción de la ley; la presencia de un representante indiscutible del principio de la ley es lo que se necesita para poder hablar de la existencia de una situación edípica: “el padre no tiene que estar presente (i. e., no tiene que haber un padre *real*) para la adquisición del [...] nombre-del-padre.” (Benvenuto 132). Atributo del padre es la posesión del falo, símbolo de la ley, y la relación entre las figuras paterna y filial se caracteriza según Freud y Lacan —Lacan siempre enfatizando el elemento simbólico y estructural— por la amenaza de castración del hijo por la figura paterna. Según Laplanche y Pontalis: “El complejo de castración guarda íntima relación con el complejo de Edipo y, más especialmente, con la función prohibitiva y normativa”, a lo que añaden que el hijo experimenta el complejo de castración como “amenaza” y como “angustia” (58). Es la “amenaza de castración la que encarna la función de la Ley como instauradora del orden humano, según se ilustra, míticamente, en *Totem y tabú*” (Laplanche 61). Ver LaRubia-Prado *Retorno al futuro* (62). Allí desarrollo más ampliamente el tema de la crisis edípica en *Don Álvaro* y la cualidad alegórica del texto de Rivas.
4. Un acto fallido es aquel en el que “no se obtiene el resultado explícitamente perseguido, sino que se encuentra reemplazado por otro”. Los actos fallidos son “conductas que el individuo habitualmente es capaz de realizar con éxito, y cuyo fracaso tiende a atribuirse a la falta de atención o al azar” (Laplanche 9).
5. “Un día los hermanos, que habían sido expulsados, se juntaron, mataron y devoraron a su padre y así acabaron con la horda patriarcal” (Freud 176).
6. Puede defenderse, como estamos viendo, la recia textura psicológica de *Don Álvaro* y de su protagonista. Peers, por el contrario, considera que don Álvaro es psicológicamente inconsistente (Alborg 488); lo mismo sucede con Marrast que llega a afirmar que: “el comportamiento de don Álvaro no tiene ninguna justificación metafísica o moral ni, en sus fases sucesivas, verosimilitud psicológica ni lógica interna” (citado por Alborg 492). Pattison, por el contrario, acierta al afirmar que “[don Álvaro] es un personaje bien construido cuyo destino no es una fuerza externa [...], sino sus propias actitudes mentales y emocionales” (74).

7. Ver McQueen.
8. Antes de Hegel, Fichte trató el tema del reconocimiento en sus *Grundlagen des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre* [*Fundamentos del derecho natural*] (1796–1797).
9. Las traducciones del texto de Aristóteles que uso son mías.
10. Otras similitudes y diferencias de *Don Álvaro* y la prescripción aristotélica son: para Aristóteles, las acciones del personaje deben ser artísticas, y se excluye la forma narrativa; *Don Álvaro* y el drama Romántico incluye ambos, prosa y verso. La mejor acción para Aristóteles es aquella en que “alguien va a hacer lo irreparable por ignorancia, y hace el descubrimiento antes de que ejecute lo irreparable” (51). Así, don Álvaro, tras caer herido don Alfonso, va a avisar al eremita de la caverna sin saber que tal persona es precisamente doña Leonor, y se da cuenta de ello antes de que don Alfonso, ignorante él mismo de que su hermana estaba en las inmediaciones, la mate. El filósofo griego también menciona que Sófocles elevó el número de actores a tres; en *Don Álvaro*, aunque haya otros actores, los que cuentan son, en realidad tres: don Álvaro, Leonor y la figura emblemática del marqués de Calatrava (encarnado por tres miembros de la misma familia que sucesivamente heredan la dignidad de marqués). Y mientras que para Aristóteles la tragedia debe ocurrir en un día, en *Don Álvaro* ocurre a lo largo de un período mucho más dilatado. En cuanto a la trama, con sus partes y la unidad necesaria, Aristóteles y *Don Álvaro* coinciden en sus tradicionales tres partes y en su organicismo.
11. La crítica ha aceptado frecuentemente la versión de que el destino de don Álvaro responde a causas externas al personaje. Así, Alborg dice sobre el *sino* en *Don Álvaro*: “Para el duque, el *sino*, el hado o sus varios equivalentes, expresaban su sentido de la existencia como algo caótico y disparatado, como una trampa absurda, dentro de la cual sucedían las cosas por puro azar, sin razón ni justicia que las explicara. Este convencimiento [. . .] se expresó con plenitud y profundidad en *Don Álvaro*” (497). Otro historiador, Francisco Ruiz Ramón, dice: “El héroe romántico [. . .] es portador de un destino aciago” (368). Richard Cardwell, en la línea de los historiadores, asegura sobre la “injusticia cósmica” que da título a su artículo, que “la acción de alguna fuerza. . . puede considerarse ejerciendo su poder sobre el héroe Don Álvaro” (560). Donald Shaw dice a este propósito: “Damos por sentado, con Cardwell, Navas Ruiz y Alborg, que el objeto principal de Rivas fue legitimizar (conscientemente o no) la idea de que la fuerza del sino, la injusticia cósmica, es la que gobierna la vida del hombre y no la providencia divina” (“Introducción” 35). El análisis, por el contrario, desmitifica la creencia historiográfica tradicional. Frente a ellos, para Pattison no se puede hablar de “fuerza externa” en *Don Álvaro* (74), y Carlos Feal tampoco acepta la noción de la “injusticia cósmica” y dice que “don Álvaro se nos aparece, en última instancia, como un ser perturbado, sin dominio sobre sus acciones” (195).
12. Cuando Hegel habla de “Romantic characters” se refiere a la tradición dramática post-shakesperiana.
13. Las citas de Hegel incluidas en Kauffman provienen de *Sämtliche Werke* (Hegel, 1927–1930).

OBRAS CITADAS

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Vol. IV. Madrid: Gredos, 1980.
- Aristóteles. *The Poetics of Aristotle*. Ed. S. H. Butcher. Londres: Macmillan, 1902.
- Azorín. *Rivas y Larra*. Madrid: Renacimiento, 1916.
- Benvenuto, Bice y Kennedy, Roger. *The Works of Jacques Lacan*. Nueva York: St. Martin's Press, 1986.
- Cardwell, Richard A. "Don Álvaro or the Force of Cosmic Injustice". *Studies in Romanticism* 2 (1973): 559–579.
- Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Conversi, Leonard y Richard B. Sewall. "Tragedy". *Encyclopaedia Britannica*, sin fecha.
- Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Ed. Alberto Sánchez. Madrid: Cátedra, 1984.
- Feal, Carlos. "Amor, honor y libertad en el Don Álvaro de Rivas". *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Eornells*. Ed. Juan Fernández Jiménez et al. Erie: ALDEEU, 1990. 189–196.
- Felman, Shoshana. *The Literary Speech Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. Nueva York: Norton, 1989.
- Hegel, Georg W. F. *Phenomenology of the Spirit*. Trad. A. V. Miller. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Kauffman, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Nueva York: Anchor Books, 1969.
- Lacan, Jacques. "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet". *Literature and Psychoanalysis*. Ed. Shoshana Felman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982. 11–52.
- _____. *Écrits. A Selection*. Nueva York: Norton, 1977.
- Laplanche, Jean y Pontalis Jean-Bertrand. *Diccionario del psicoanálisis*. Trad. Fernando Cervantes Gimeno. Barcelona: Labor, 1987.
- LaRubia-Prado, Francisco. *Retorno al futuro: Amor, muerte y desencanto en el Romanticismo español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Lovejoy, Arthur O. "On the Discrimination of Romanticisms". *Essays in the History of Ideas*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1948.
- Man, Paul de. *Visión y ceguera*. Ed. y trad. Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- McQueen, Paddy. "Social and Political Recognition." *Internet Encyclopedia of Philosophy*, sin fecha.
- Navas Ruiz, Ricardo. *Introducción a Don Álvaro o la fuerza del sino*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Pattison, Walter T. "The Secret of Don Alvaro". *Symposium*. 21 (1967): 67–81.
- Peers, E. Allison. *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1954.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Alianza, 1971.

- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay in Phenomenological Ontology*. Londres: Methuen & Co., 1957.
- Shakespeare, William. *The Annotated Shakespeare*. Ed. A. L. Rowse. Nueva York: Greenwich House, 1978.
- Shaw, Donald L. *Introducción a Don Álvaro o la fuerza del sino*. Madrid: Castalia, 1986.

LaRubia-Prado, Francisco. "La tragedia romántica: *Don Álvaro o la fuerza del sino* entre Hegel y Freud". *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line 27* (2021): 38–54. Web.