

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El espíritu romántico de Lord Byron en Manfred

T E S I N A

que para obtener el título de :
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

P R E S E N T A
Elizabeth Martínez Rebollo

Director de Tesis: Dr. Oscar Armando García Gutiérrez

México, D.F.

Junio de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre.

A mi pequeña familia:
Abuelo, abuela, tío Sabino, Chepinito.

TO BYRON

BYRON! How sweetly sad thy melody!
Attuning still the soul to tenderness,
As if soft Pity, with unusual stress,
Had touch'd her plaintive lute, and thou being by,
Hadst caught the tones, nor suffer'd them to die.
O'ershadowing sorrow doth not make thee less
Delightful: thou thy griefs dost dress
With a bright halo, shining beamily,
As when a cloud the golden moon doth veil,
Its sides are tinged with a resplendent glow,
Through the dark robe oft amber rays prevail,
And like fair veins in sable marble flow.
Still warble, dying swan! Still tell the tale,
The enchanting tale, the tale of pleasing woe.

Jonh Keats

Deseo agradecer por el apoyo brindado para y durante la elaboración de esta tesis a: toda la Familia Rebollo; Dr. Francisco Shimasaki (el mejor Virgilio que la vida me pudo haber dado); Arabel (eterna en mi pensamiento); Alfredo (gracias por tu amor); Valeria (por tus sabios consejos); Fam. López García (por ser también mi familia); Espacio de Siete; Los Gordos; Dr. Víctor Grovas Hajj; Prof. Mariano Ballesté Chorén; Colegio de Teatro, en especial a mis sinodales por su paciencia y generosidad: Lic. Araceli Rebollo, Lic. Daniel Huicochea, Dra. Norma Román Calvo, Dr. Felipe Reyes, y por supuesto a mi admirado e incansable director de tesis Dr. Oscar Armando García; y, a mi misma por decidirme a alcanzar mis metas.

El espíritu romántico de Lord Byron en Manfred.

INDICE

Introducción	1
Cap. 1 Lord Byron	
1.1 Lord Byron. Su vida. Un enfoque psicoanalítico.	4
Cap. 2 El héroe romántico	
2.1 El héroe romántico.	17
2.2 Sinopsis de la obra.	26
2.3 La maldición. El destino del héroe.	30
Cap. 3 <i>Manfred</i>	
3.1 El Manfred fáustico.	36
3.2 El Manfred órfico. Descenso a los Infiernos.	40
3.3 Algunos otros aspectos románticos presentes en la obra.	45
3.4 Reflexión sobre la estructura dramática del texto.	53
Consideraciones finales.	62
Bibliografía	

Introducción

La presente tesina se propone revisar el tema del espíritu romántico de un autor reconocido y admirado, tal como lo es George Gordon Byron, también conocido como Lord Byron, con el análisis de una de sus obras en particular: *Manfred*. El cómo se eligió el tema es una cuestión mixta entre preferencias personales y profesionales. Lord Byron ha sido mi escritor predilecto desde que tuve la fortuna de encontrarme con su obra en la secundaria del Westminster School. Reencontrarme con él en la carrera, gracias al Dr. Víctor Grovas Hajj (que en ese entonces impartía la cátedra de Teatro Romántico) fue una muy grata sorpresa. Hasta ese momento yo conocía únicamente la faceta como poeta de Byron. Su poesía es de una fuerza impresionante, basta leer sus versos para sentir el arrebatado de su alma atormentada. Su teatro conserva la fuerza de su poesía, pero agrega el recurso del diálogo a sus posibilidades expresivas. De esto me di cuenta, y también de que no muchas personas conocen esta faceta del autor: durante la licenciatura se lee, y no siempre, pero no se ahonda en su estudio. Por otro lado, al conocer la biografía de Byron, pude asociar los acontecimientos de *Manfred* con los de su propia vida, así que pude ver cómo esta obra en particular refleja mucho de lo que era Byron en ese momento.

Esta tesina pretende demostrar que el espíritu romántico de Byron se refleja con toda su potencia en *Manfred*. De entrada, planteamos la pregunta: ¿es el personaje de Manfred un alter ego de Lord Byron?

Para contestar esta pregunta analizaremos los aspectos románticos presentes en la obra, principalmente la figura del héroe; revisaremos algunos mitos presentes en la construcción del personaje de Manfred; repasaremos las coincidencias entre la obra y la vida de Byron desde un enfoque psicoanalítico; resaltaremos los planteamientos filosóficos y religiosos de Byron por boca de Manfred; valorizaremos la elección de un género dramático como plataforma de expresión tanto de ideas, como de sentimientos del autor; y, por último,

rescataremos la figura de Byron, no sólo como poeta, sino como dramaturgo del romanticismo.

Todo lo anterior lo haremos a partir de tres capítulos que descansan en las siguientes fuentes: el primer capítulo es la biografía, basada principalmente en tres fuentes: Martineau, Phelps y Quennell, y revisada desde el enfoque psicoanalítico de Freud; el capítulo segundo es sobre la figura del héroe y el aspecto central de la maldición de éste, a partir de los trabajos de Van Tieghem y Argullo; el capítulo tercero, dedicado a la obra, está dividido en cuatro subcapítulos: *El Manfred fáustico*, basado en Reuter y May, *El Manfred órfico* en la obra de Campbell y May, *Algunos otros aspectos románticos presentes en la obra* se basa en Van Tieghem, Furst, Grovas, Pujals y Beguin, por último, *Reflexión sobre la estructura dramática del texto* descansa sobre la obra de Van Tieghem, Aguilar de León, y Malpica López, principalmente. Por último, deseamos exponer aquí la pertinencia de la tesina en el sentido de que sólo se ha escrito una tesis sobre Lord Byron en nuestra Facultad: *La visión de caos en Darkness de Lord Byron* (2006), tesis de Letras Modernas de Eduardo Díaz Martínez, a la que no se recurrió pues el tema es específico y diverso al nuestro.

Antes que nada debemos advertir que el psicoanálisis aplicado, como en el caso del primer capítulo, tiene sus limitaciones, pues es un asunto sumamente teórico y no comprobable pero, no por ello, deja de ser un ejercicio que consideramos valioso e interesante en tanto que puede arrojar alguna luz sobre los conflictos intrapsíquicos que llevaron a Lord Byron a tomar los caminos que eligió para su vida. También queremos advertir que la tesina no pretende concluir sobre la viabilidad del texto como puesta en escena, ni tampoco sobre su autenticidad como género dramático, aunque estos aspectos sí son analizados. Más bien, como ya se expresó con anterioridad, el acento de la tesina está puesto en la construcción de la imagen de Lord Byron como figura central del espíritu romántico, sobre todo en el ámbito dramático. Por otro lado, la tesina no pretende abarcar la totalidad del movimiento romántico porque esto sería un enorme desacierto. Así es que, si nos referimos a “los románticos”, queda entendido que no nos referimos a la totalidad de los integrantes de este movimiento, fructífero y

extendido como pocos, sino a un grupo de ellos que comparten la característica más o menos generalizada a la que nos referimos en ese momento. El romanticismo, en su extensión, difusión y personalización, es un fenómeno inabarcable, antes bien sólo podemos aspirar a entenderlo a partir de sus particularidades; es por esto que nos abstenemos de introducirlo con un capítulo que tenga la intención de generalizarlo como movimiento literario. Más bien a partir de la exposición de los aspectos que le son propios a Lord Byron, quien sin duda es un ícono de este movimiento, creemos que es posible un acercamiento al espíritu que se vive entre los artistas del momento.

1.1 Lord Byron. Su vida. Un enfoque psicoanalítico.

George Gordon Byron¹ nació el 22 de enero de 1788 en Londres, Inglaterra. Su padre fue el capitán John Byron, hijo del almirante Byron, apodado “Jack Tempestad”, pues su sola presencia en los mares desencadenaba -se decía- las más furiosas tormentas. John Byron también tenía un apodo peculiar “Jack el Loco”, de lo cual podemos suponer algunos rasgos de carácter. El capitán Byron se había casado con la marquesa de Carmathen, después de que ésta se divorciara para seguirlo. De esta unión resultaron tres hijos, pero de éstos sólo la menor sobrevivió: Augusta Byron. La marquesa murió de parto, por lo que Augusta quedó al cuidado de su familia materna. John Byron se casó entonces nuevamente con una heredera, Catherine Gordon of Gight que

...descendía de la hija de Jacobo I, rey de Escocia, pero en lo que se refiere al carácter, los Gordon no tenían mejor reputación que los Byron; Catherine era la violencia misma... (Martineau, 1987:12)

Después de haber derrochado la fortuna de su esposa, el capitán Byron dejó Inglaterra y George pasó sus primeros años pobremente en alojamientos de Aberdeen. Byron había nacido con una extraña cojera,

...si bien las dos piernas tenían el mismo largo, el tobillo derecho cedía bajo el peso de su cuerpo, y el niño solo podía mantenerse erguido apoyándose en la punta de un pie. (Martineau, 1987:13)

Este rasgo de deformidad lo atormentará siempre de alguna manera u otra², aunque al parecer era más el resultado de su propia conciencia del defecto que en realidad éste fuera notorio pues, ya en la edad adulta muchos habrá que declaren que su cojera era casi imperceptible. Quizá colaborará con su preocupación excesiva la actitud que la madre tenía ante tal defecto.

¹ Los datos biográficos están basados en las siguientes obras: *Lord Byron, El genio maldito* de Gilbert Martineau, *The Byronic Byron* de Gilbert Phelps y *Byron* de Peter Quennell, principalmente.

² Freud nos señala en *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* (1916) como algunos individuos que han sufrido de privaciones o accidentes que no han estado bajo su control durante la primera infancia, tienden a desarrollar un rasgo de carácter mediante el cual creen que “tienen derecho a que se los excuse de ulteriores requerimientos, y que no se someten más a ninguna necesidad desagradable pues ellos son *excepciones* y piensan seguir siéndolo”. (Freud,2006: T. XIV: 320)

¡Perro –exclamaba Catherine- , sois un verdadero Byron, tan malo como vuestro padre...! ¡Cojo miserable! –He nacido así, madre – replicaba el niño con sequedad. (Martineau, 1987:14)

Después de estos arranques de la madre venía un subsecuente ataque de ternura furiosa que era igualmente desagradable para el niño.³ La niñez de Byron fue difícil en compañía de su madre y también de una nana muy religiosa, afecta al alcohol, de quien se cree se entregaba a juegos poco religiosos con el niño.

...Byron's 'nanny', - as she was an ardent Calvinist, who preached hell-fire and damnation at him, he grew up to have a particular bitter hatred and contempt for religious hypocrisy, together with a cynical attitude towards religion itself. At the same time he was never able to escape from a profound sense of guilt ...” (Phelps, 1971:4)⁴

En cuanto a la madre, Byron nunca pudo sentirse a gusto y mucho menos orgulloso de ella. Aunque descendiera de la realeza de Escocia era una mujer vulgar y de enojoso carácter de la que la gente se burlaba.

‘Byron, your mother is a fool’, remarked a blunt acquaintance in the class-room at Dulwich- ... ‘I know it’, he answered with cold conviction. He was never to have an opportunity of thinking otherwise.” (Quennell, 1969:11)⁵

A la muerte del padre, Byron se convertiría en el siguiente heredero del título de los Byron; era aún un niño y las pobres condiciones en que había quedado Newstead Abbey, la residencia de la familia, la hacían inhabitable. La madre se

³ Es evidente que la relación ambivalente que la madre de Byron tuvo con él entorpeció el camino de la elaboración del complejo de Edipo en el niño y que la aversión que Byron sentía por su madre fue pieza clave para su elección de objeto bisexual. Cf. *El yo y el ello* (Freud ,1923:T.XIX:34 y 35)

⁴ Las traducciones son nuestras con la supervisión del profesor Mariano Ballesté Chorén y la profesora Lucía Ortiz Monasterio. (La “nana” de Byron, que era una ferviente calvinista, predicaba sobre él visiones infernales y condenación; así creció Byron para tener un particular y amargo odio hacia la hipocresía religiosa junto con una actitud cínica hacia la religión misma. Al mismo tiempo nunca fue capaz de escapar de un profundo sentimiento de culpa.)

En historiales tales como el del “Hombre de las ratas” (Freud, 2006:T.X:163n) y el “Hombre de los Lobos” (Freud, 2006:T.XVII:109) es mencionada la figura de la nodriza como un subrogado de la madre en la fantasía del niño. En este caso ambas se caracterizaban por ser hostiles hacia el pequeño Byron.

⁵ (“Byron, tu madre es una tonta”, dijo un violento compañero del salón de clases en Dulwich... “Lo sé”, contestó él con fría convicción. Nunca tendría la oportunidad de pensar de otra manera.)

mudó a Nottingham cerca de Newstead y empezó a tramitarse una renta por parte del rey para el nuevo heredero.

El niño, después de haber tenido un tutor, lord Carlisle, quien se había hartado del mal genio de la madre, fue enviado a Harrow donde continuaría sus estudios. Tenía entonces trece años. Durante su infancia había adquirido el gusto por la lectura y, aunque pareciera que era un chico descuidado y flojo, a corta edad ya había realizado un sinnúmero de lecturas. En Harrow, habiendo tenido una educación irregular, se le había asignado a un grupo de condiscípulos menores que él. Al principio fue duro, pues en Harrow los títulos no tenían valor alguno, pero contaba con el afecto del señor Drury, el director de la escuela, que sin duda vio en él los primeros rasgos de su genio. El cariño era recíproco. Durante esta época, Byron se hizo afecto a los paseos, al contacto con la naturaleza; este amor nunca lo abandonará, solía pasear por el cementerio cercano a Harrow y sentarse a leer bajo la sombra de un árbol, que era llamado “la tumba de Byron”. Al salir de Harrow ya se había hecho de una reputación, sobre todo por la defensa que hacía de chicos menores que él, mismos por los que sentía una ternura especial. No sabemos hasta qué punto esta ternura, aunada a su carácter apasionado, llevó al poeta a tener alguna relación homosexual, aunque no sería extraño.⁶ Cuando tenía quince años empezó a frecuentar a Mary Chaworth, su vecina. La joven era la sobrina del tío abuelo de Byron, a quien el abuelo del lord había matado en un duelo. Mary tenía diecisiete años y, aunque Byron no lo sabía, estaba comprometida. Movida tal vez por la vanidad de tener un pretendiente alentó el ardor del chico, pero esto cesó cuando Byron la escuchó decir a su doncella “- ¡Acaso crees que me ocupo de ese cojo!” (Martineau, 1987:23) Inmediatamente, el chico montó en su caballo y regresó a Newstead Abbey con el corazón destrozado. A raíz de esta pobre experiencia nació en él una terrible desconfianza hacia las mujeres, de la que sólo se libraría su media hermana Augusta. Por estas mismas épocas comenzó su relación epistolar con ella. Al parecer, durante su

⁶ En el curso del análisis de Dora, Freud nos plantea lo siguiente: Desde hace mucho se sabe, y a menudo se lo ha destacado, que en el varón y en la niña se observan durante la pubertad, aun en casos normales, claros indicios de la existencia de una inclinación hacia el mismo sexo. (Freud, 2006: T. VII: 53-54)

adolescencia, no fue un chico físicamente agraciado, esto es algo que tiene una consecuencia inevitable en la actitud del adulto.

...for a year later he was described by another young woman as 'a fat, bashful boy, with his hair combed straight over his forehead'.
(Quennell, 1969:11-12)⁷

Por lo que se refiere a su relación epistolar con Augusta cada vez crece más en intensidad emotiva, como es de esperarse, pues encuentra en ella a la única mujer que siente por él un afecto sincero que, con el paso del tiempo y el encuentro de sus puntos en común, se vuelve más ardoroso.⁸

Por lo demás, la exaltación parece compartida, porque a partir de noviembre de 1804 Augusta le suplicaba que quemara sus cartas después de haberlas leído... (Martineau, 1987:23-24)

En 1805, Byron entra al Trinity College de Cambridge. Ése es el período de las excentricidades.

Allí se hizo célebre, sobre todo por sus extravagancias, la más absurda de las cuales consistió en tener un oso en su celda con el pretexto de estudiar sus costumbres, y del que decía que era aspirante a una cátedra. (Pujals, 1972:13)

Tuvo también la extraña ocurrencia de mandar empotrar un auténtico cráneo humano a manera de copa, de la cual bebía en las peculiares reuniones que tenía con algunos de sus compañeros. Fue precisamente durante ésta época que Lord Byron empezó a hacer circular entre sus amigos sus primeros poemas, al principio impresos de manera privada y luego, en 1807, *Hours of Idleness* fue su primera colección de poemas publicados. En Cambridge, Byron formó un círculo de amigos con John Cam Hobhouse, Charles Skinner Mathews y Scrope Davies. Con

⁷ (Tal que un año después fue descrito por otra joven como "un niño gordo y tímido, con el cabello peinado liso sobre la frente.")

⁸ En la 21ª conferencia *Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales* Freud nos señala el destino que puede tener el Complejo de Edipo en algunos niños "El chico puede tomar a la hermana como objeto de amor en sustitución de la madre infiel; ...Una niña encuentra en el hermano mayor un sustituto del padre,..."(Freud,2006:T.XVI:304)

Es claro que lo que para Freud y para todos nosotros es entendido como una posibilidad normal deja de serlo cuando tal se extiende hasta una época más allá del sepultamiento del complejo de Edipo y llega incluso a entrar en terrenos del tabú.

ellos aprendió a dejar la timidez atrás y vivió desenfrenadamente en Newstead Abbey. Además, a fuerza de ejercicios y una dieta intensa logró bajar de peso, así que con la cara más afilada y un poco más alto, su físico era ya muy atractivo. Al parecer incluso utilizó algún tratamiento para aclararse el cabello y tenía la costumbre de dormir con papelillos para enchinar el cabello. Era hermoso según las descripciones que podemos encontrar de su rostro. Esto debe haber sido muy importante para un hombre que durante su infancia y adolescencia fue repelido por su físico.⁹

Puesto que vivía con extravagancia, sus deudas se incrementaron terriblemente. Byron escribía a su abogado diciéndole que tal vez la deuda se reduciría si partiera de Inglaterra. En 1808 recibió de Cambridge su título de *Master of Arts*. En 1809 publica *English Bards and Scotch Reviewers*, una sátira contra los críticos del *Edimburgh Review* que no apreciaron su *Hours of Idleness*. En este mismo año finalmente es presentado ante la cámara de los Lores; unos meses más tarde su petición es escuchada y emprende su primer viaje largo a través de varias ciudades europeas. Esta travesía inspiró los primeros cantos de su *Childe Harold's Pilgrimage*. Dos años llenos de aventuras fueron el resultado del viaje. Recorrió Lisboa, partes de España (que por cierto encontró encantadoras), así como Malta, Turquía, Albania y finalmente Grecia, donde cruzó a nado el Helesponto, una hazaña de la cual siempre se mostró orgulloso.

En 1811, unos meses antes de que Byron pudiera regresar a Newstead, murieron su madre y uno de sus mejores amigos, Charles Mathews. Estos acontecimientos, junto con otros como la muerte de su perro Boatswain –nombre probablemente tomado de *La tempestad* pues Byron era admirador de Shakespeare-, lo hacían sentir que se cernía sobre él una maldición. Acerca de este tema en *The Byronic Byron* se exterioriza una cuestión¹⁰,

⁹ El narcisismo según Freud es el término que se utiliza “para designar aquella conducta por la cual un individuo da a su cuerpo propio un trato parecido al que daría al cuerpo de un objeto sexual...”(Freud,2006:T.XIV:71) Lo anterior es importante ya que muchas acciones que lleva a cabo el poeta durante su vida se explican a partir de su narcisismo, una de las cuales es su particular elección de objeto amoroso.

¹⁰ Al respecto Freud en *Más allá del principio de placer* (1920) nos dice que existen individuos que creen ser víctimas de un destino infausto que los persigue desde su nacimiento pero que “desde el

...whether he was the victim of a fate that had singled him out to be the focus of the trends and pressures of the age, a kind of Prometheus for it (a figure from classical mythology towards which, like his fellow poet and friend Shelley, he was particularly drawn), or whether he was subconsciously engineering his own destiny. (Phelps, 1971:6)¹¹

A consecuencia de la publicación de *English Bards and Scotch Reviewers*, Byron ganó el aprecio de lord Holland y de Tom Moore, relaciones con las cuales continuaría a lo largo de su vida. En febrero de 1812, Lord Byron dio su discurso inaugural ante la cámara de los Lores. Este texto versaba sobre un asunto polémico: algunos trabajadores habían irrumpido en una fábrica de Nottingham destruyendo maquinaria. Byron defendió las razones de los obreros y se lanzó contra el duro régimen Inglés.

Habló del 'crimen de la pobreza', aseguró que 'la espada era el peor argumento' y terminó exclamando que 'bajo el más despótico gobierno de los Infieles no había visto tanta sórdida miseria como en el corazón mismo de su país cristiano'. (Martineau, 1987:79)

El discurso elevó su fama y solo tres semanas más tarde se da la publicación de los primeros dos cantos de *Childe Harold's Pilgrimage*, todo esto lo hará exclamar la célebre frase: "I awoke...and found myself famous". (Me desperté... y me encontré famoso.) (Quennell, 1969:25) En tres días, quinientos ejemplares fueron vendidos. Toda la sociedad Inglesa hablaba del joven poeta y, gracias a su amistad con Moore, asistía a los más distinguidos salones.

Centro de todas las miradas ocultaba a la perfección su alborozo mientras conversaba con los hombres y lanzaba sobre las mujeres una mirada que las helaba deliciosamente. ¡Con eso soñaba desde la infancia! (Martineau, 1987:82)

comienzo el psicoanálisis juzgó que ese destino fatal era autoinducido y estaba determinado por influjos de la temprana infancia."(Freud,2006:T.XVIII:21)

¹¹ (Si era víctima de un destino que lo había escogido a él para ser el centro de las tendencias y presiones de la época, una especie de Prometeo (una figura de la mitología clásica hacia la cual, como su colega poeta y amigo Shelley, él se sentía particularmente atraído), o si estaba subconscientemente trazando su propio destino.)

En ese mismo año pide la mano de Anne Isabelle Milbanke pero ésta se rehúsa; le tiene miedo al poeta. La petición de matrimonio era con la intención de salvar Newstead Abbey, pues Byron se hallaba sumergido en las deudas. Conoció Byron entonces a lady Caroline Lamb con quien tuvo un romance apasionado y escandaloso, el cual terminó muy mal, pues ella se obsesionó con el poeta mientras que él huía de ella a toda prisa. En julio de ese mismo año su hermana Augusta iba a visitarlo,

...después de la ruptura con Caroline, la invitó a visitarlo en Londres, y ella aprovechó la ocasión, pero lejos de ayudarla a solucionar sus problemas financieros, la arrastró tras de sí, con su loca despreocupación y su desprecio por las contingencias materiales, en el torbellino de su existencia, de dandy aburrido (Martineau, 1987:95)

Estuvieron juntos varias semanas y existen indicios que hacen pensar que su relación llegó a la intimidad.¹² Tal es el caso de la fecha del nacimiento de Elizabeth Medora, hija de Augusta, o el siguiente relato:

... Hobhouse, quien había fruncido las cejas al ver que las visitas de Augusta se hacían más frecuentes y prolongadas,... y al ver sobre la mesa un mechón de cabello castaño claro envuelto en un papel en el cual se había escrito: 'compartir todos tus sentimientos, ver sólo con tus ojos, actuar únicamente según tus consejos, vivir sólo para ti, estos son mis deseos, mis proyectos y el único destino que puede hacerme dichosa'. El paquete ostentaba el sello de Augusta, y Byron había agregado: 'el cabello de aquella a quien más he amado'. (Martineau, 1987:97)

En noviembre de ese mismo año se publica *The bride of Abydos*, la historia de dos hermanos que se enamoran.¹³ La aventura no podía prolongarse por siempre y, por ciertas circunstancias, Byron tuvo que marcharse a Yorkshire. Sin embargo,

¹² Consideramos que la elección de objeto amoroso para Byron es una de tipo narcisista. Cf. *Introducción al narcisismo* (Freud, 1914) que además es de carácter incestuosa por una falla en la elaboración de su complejo de Edipo. Cf. *El sepultamiento del complejo de Edipo* (Freud, 1924), y que tiene que ver con el rasgo de carácter del que se hace mención en la nota 2.

¹³ Freud discute en su *El creador literario y el fantaseo* (1908) la relación entre la creación literaria y las fantasías o sueños diurnos de los poetas. Se inclina a pensar que el creador toma su material de dichas fantasías y les imprime un toque estético para moldearlas a tono con la obra. Ocurre en el caso de Byron que dichas fantasías no son tales pues el parecido de sus obras con ciertos acontecimientos de su vida, aquí como en *Manfred*, van más allá de un planteamiento meramente hipotético. Cf. La descripción de Astarté en el Acto II Escena II.

dejó a su paso varias huellas de su relación con su hermana. Las habladurías no se hicieron esperar y la necesidad del matrimonio para Byron tuvo una nueva razón; esta vez la proposición a Anabella fue aceptada y en enero de 1815 se llevó a cabo el matrimonio. De camino hacia Seaham, donde fue la ceremonia, Byron se detuvo a pasar unos días en casa de Augusta. El matrimonio de Byron, desde la luna de miel, a la cual llamó su “luna de melaza”, fue desastroso. Anabella era una ferviente cristiana que tenía la ilusión de redimir a esta pobre alma perdida que era su marido. Por su parte él se encargó de mostrar lo peor de sí mismo a su esposa.

Take for instance, her story of the wedding-night. There were crimson curtains round the bed in which they slept, and the firelight, as it shone through them, made a ruddy glow, rousing him to start up with sudden terror. ‘Good God’, he cried, ‘I am surely in Hell!’ (Quennell, 1969:40)¹⁴

Seguramente a ella esto debió de predecirle lo que sería en verdad su matrimonio al lado de este hombre. Durante su estancia en Hainaby Hall, Byron tuvo el comportamiento de un lunático. Se paseaba por la casa cargando una pistola y un puñal. Aunque no fuera su intención, no podía evitar herir a su esposa¹⁵ con sus comentarios.

Once he came to her in a state of nervous collapse; and, as she lay beside him, she tried to assuage his misery by resting her head against her husband’s breast. ‘You should have a softer pillow than my heart’, he murmured. ‘I wonder which will break first,’ she said, ‘yours or mine’. (Quennell, 1969:40)¹⁶

Después de tres semanas el matrimonio viajó a Six Mile Bottom a visitar a Augusta. Al llegar, Byron hizo este comentario a Anabella,

¹⁴ (Tomen por ejemplo su historia de la noche de bodas. Había cortinas rojas alrededor de la cama en la que dormían, y la chimenea al brillar a través de ellas, producía un resplandor vivo que lo impulsaba a levantarse con terror repentino. “Santo Dios”, gritó, “¡Sin duda estoy en el infierno!”)

¹⁵ Queda de manifiesto la tendencia sádica de Byron. Cf. *Tres ensayos de teoría sexual* (Freud,1905)

¹⁶ (Una vez se acercó a ella en estado de colapso nervioso y ella, como yacía a su lado, trató de mitigar su desdicha apoyando su cabeza contra el pecho de su esposo. “Deberías tener una almohada más suave que mi corazón”, murmuró él. “Me pregunto cuál se romperá primero”, dijo ella, “el tuyo o el mío.”)

'Now I have *her*', Byron remarked, when he joined his wife on the night of their arrival, 'you will find I can do without *you*- in all ways' (Quennell, 1969:41)¹⁷

Por más que Byron llegara a buscar consuelo a la casa de su hermana y tratara por todos los medios de hacer evidente para su esposa que existía una relación íntima entre su hermana y él, Augusta a su vez se escondía de él bajo los signos de la moral. De ésta manera trabó amistad con Anabella.

Naturally warm-hearted and sympathetic, Mrs. Leigh was also astute enough to understand that in Anabella lay her only hope of safety, since no one else could keep the scandal at arm's length. (Quennell, 1969:41)¹⁸

Byron, según Anabella, le había dicho que Medora la pequeña hija de Augusta era suya. Anabella, en la disyuntiva de enloquecer y matar a Augusta, decidió que el mejor camino para todos era que ella se abrobara el título de defensora de las almas de los dos. Creyó (o más bien quiso creer) que ninguno de los dos hermanos había actuado con plena conciencia de sus actos. Luego de pasar un tiempo con Augusta, Byron y su esposa se fueron a Londres, donde se instalaron; pero el tormento de Anabella no acabó allí, pues Augusta fue una visita frecuente en su nueva casa.

El 10 de diciembre de 1815 nació la hija de Byron y Anabella, sorprendentemente bautizada Ada Augusta Byron. En ese entonces, una vez más ahogado en deudas, Byron le pidió a Anabella que se fuera a visitar a su madre, ella obedeció pero él no sabía que no la vería nunca más. Dos meses más tarde llegaba una nota pidiendo la separación: Byron no podía creerlo. Al irse, Anabella había arreglado que un médico visitara a Byron para deducir si padecía éste algún tipo de enfermedad mental, pues tenía la esperanza de que su comportamiento fuera producto de una fuerza superior a él. El diagnóstico fue que, con todas las

¹⁷ ("Ahora la tengo a *ella*", dijo Byron cuando se reunió con su esposa la noche de su llegada, "encontrarás que puedo prescindir de *tí* en todos sentidos".)

¹⁸ (Naturalmente cálida y compasiva, la señora Leigh también era lo suficientemente astuta para entender que en Anabella yacía su única esperanza de seguridad, ya que nadie más podía mantener el escándalo bajo control.)

rarezas de su carácter, su esposo estaba cuerdo.¹⁹ Esto significaba para Anabella la prueba de la malignidad de él, ya que había actuado con total conciencia; no volvería con él jamás. Entre insistencias por parte de él para que volviera y negativas y peticiones de divorcio por parte de los que estaban del lado de ella, transcurrió algún tiempo. Caroline Lamb, la antigua amante, vio la oportunidad perfecta para llevar a cabo su venganza. Dado que Anabella necesitaba de acusaciones fuertes para separarse de su marido, Caroline le contó historias en las que Byron no sólo admitía sus relaciones incestuosas con Augusta sino que además daba a entender una relación oculta con su paje y algunos otros jóvenes que se vieron cerca de él.²⁰ El escándalo por supuesto recorrió toda Inglaterra y no había lugar en el que Byron pudiera estar sin ser espiado o huido.

Finalmente Byron accedió a firmar y se vio obligado a dejar el país, no sin antes despedirse de su querida Augusta. Partió al continente e hizo una escala en Bruselas a causa de un incidente, luego fue a Grecia y finalmente, al momento en que Lord Byron escribió *Manfred* (1816), se hallaba en Suiza.

Allá conoció a Percy Shelley, quien se hacía acompañar de Mary y la media hermana de ella, Claire. Esta última, obsesionada por Byron, lo orilló para que la sedujera, aunque a él su compañía no lo agradaba. Con Percy Shelley, sin embargo, Byron entabló una amistad profunda y duradera. Shelley se sentía atraído por la fortaleza y el genio de Byron y éste a su vez se sentía inclinado por la fogosidad, la juventud (tenía veinticuatro años) y la ternura de Percy. Era él un ateo salvaje: sentía una aversión profunda por la iglesia y la religión.

El grupo de Shelley y el de Byron pasaban las tardes juntos frente al fuego o se iban a pasear en el barquito de Shelley cuando el tiempo era bueno. Durante este viaje destierro que Byron había emprendido escribía a su hermana procurando que el amor entre ellos no cesara. Sin embargo, Anabella, su ex esposa, se las

¹⁹ Evidentemente por la época no se tomaron en consideración las puntualizaciones que aquí hemos hecho en cuanto a su carácter y nos aventuramos a sugerir con toda cautela que en función de los rasgos sociopáticos (sádicos y sin respeto por norma alguna), la impulsividad excesiva, la promiscuidad y las fluctuaciones entre ánimo depresivo y ánimo maníaco se podría sospechar de un cuadro bipolar.

²⁰ Freud ha consignado en *Pegan a un niño* (1919:T.XVII:189 y 190) la idea de que la orientación homosexual es producto de una mala elaboración en el complejo de Edipo, sin embargo en el estudio del caso Schreber (Freud, 1911:T:XII:55 y 56) nos habla de la posibilidad de una elección de objeto homosexual a partir de una fijación en un estadio narcisista.

había ingeniado para acercarse a Augusta con el fin de “salvar” el alma de su cuñada, o tal vez era sólo la venganza de una mujer destrozada. “She supervised the correspondence that passed between them”. Augusta must be careful that her letters did not encourage ‘his criminal *desires*’. (Quennel, 1969:50)²¹

Durante su estadía en Suiza, Byron, en compañía de Shelley, visitaba locaciones llenas de historia tales como la torre de Chillon, donde aprendió la historia de un preso político que encadenado a una pared de la torre, cual Conde de Montecristo, había dejado su vida escuchando tan sólo el golpear de las olas contra la pared externa de la torre, esto- suponía Byron- sin dejar de tener un espíritu libre. Esta experiencia inspiró su *Prisionero de Chillon*. No sólo los monumentos encantaban al poeta sino también la soberbia naturaleza del paisaje suizo que con sus altas montañas inflamaban su corazón de inspiración. Shelley leyó a Byron versos de Wordsworth. Como consecuencia, podemos imaginar que el poeta de la naturaleza debe haber llenado a Byron de su espíritu, pues *Manfred* está repleto de una fascinación enorme por el paisaje. En una carta, Byron expresa que:

...He nacido con el amor a la naturaleza y el culto a belleza....Y a pesar de todo esto, amargos pensamientos y sobretudo el implacable recuerdo de mis desdichas domésticas recientes... no dejan de asaltarme en todos los lugares. Ni la melodía del pastor, ni el tumulto del laúd, ni el torrente, ni la montaña, ni el glaciar, ni el bosque ni la nube, pudieron distraerme un sólo instante, aligerar el peso bajo el cual sucumbe mi corazón, confundir mi personalidad miserable con la majestuosidad, el poderío y el esplendor de las cosas que me rodeaban...Queridísima Augusta... Amadme como os amo. (Martineau, 1987:170)²²

Además del inmenso amor que Lord Byron hubiera sentido por Augusta, la lejanía y la renuencia de ella a unírsele o aun a hablar de aquellos días compartidos sumergían a Byron en la soledad y la desesperación. Prueba de esto son las cartas enviadas a ella, en que a veces se mostraba apremiante y otras sólo ocurrente. “They say absence destroys weak passions, and confirms strong ones.

²¹ (“Ella supervisaba la correspondencia que se mantenía entre ellos”. Augusta debía tener cuidado de que sus cartas no incitaran sus “deseos criminales”).

²² Cf. Acto I Escena II

Alas! Mine for you is the union of all passions and of all affections, has strengthened itself but will destroy me.” (Dicen que la ausencia destruye pasiones débiles y confirma aquellas que son fuertes. ¡Ay! La mía hacia ti es la unión de todas las pasiones y todos los afectos, se ha fortalecido a sí misma pero acabará por destruirme a mí.) (Quennell, 1969:50)

Al finalizar ese viaje, los Shelley se embarcaron hacia Inglaterra llevando algunos manuscritos de Byron para su editor. Él se dirigió entonces a Venecia donde conocería a la condesa Guiccioli y cosa curiosa, “Before long, the Countess’s elderly husband...had left his wife entirely on the poet’s hands, (En poco tiempo el viejo esposo de la Condesa... había dejado a su esposa completamente en las manos del poeta.) (Quennell, 1969:54) Toda la familia de la condesa de hecho se hizo afecta a Byron. Los Guiccioli conspiraban contra el régimen austriaco y fueron expulsados de Ravenna. Tuvieron entonces que establecerse en Pisa.

Allegra, la hija de Byron nacida de Claire Clairmont, hermana de Mary Shelley, fue llevada por Percy Shelley a Italia a convivir con su padre, pero cuando éste tuvo que irse de Ravenna, dejó a la niña en un convento de esta ciudad, ya que se le había metido la idea de que Allegra se hiciera monja. La niña murió el siguiente año dejando a Byron lleno de remordimiento. Percy Shelley se reunió con él nuevamente y lo convenció de fundar un periódico con Leigh Hunt. Sin embargo, por ese tiempo, algo terrible ocurrió: una tormenta hundió el barco en el que viajaba Shelley. Esto realmente conmovió a Byron y se dice incluso que, al ver arder los sesos de Percy Shelley en la pira funeraria que flotaba en el mar, se arrojó hacia ella. Se quedó entonces Byron comprometido con el proyecto del periódico. Cada vez fue más insoportable para él tener que lidiar con el poco talento de Hunt y la molestia de toda su familia, así que la sociedad se acabó poco después. Newstead Abbey había sido vendida y no tenía que preocuparse más por sus acreedores.

Byron se enteró en 1823 que un partido se formaba en Londres para combatir a los turcos en Grecia y entonces su vida pareció tener un nuevo sentido.²³ Hobhouse presentó una petición ante el comité griego para que Byron se uniera a la causa y en julio de 1823 se embarcó hacia Grecia. De agosto a septiembre de 1823 peleó en Cephallonia y demostró tener habilidades como estratega. En enero de 1824 llega a Missolonghi, Grecia, donde muere a causa de fiebres en abril del mismo año.

Para Byron, vivir al extremo representaba ser viejo aún a una edad temprana, tal como lo expone Manfred al cazador de gamuzas; merecer por este tren de vida una muerte pronta. Recordemos que para el héroe su tragedia es morir joven. Pero, recordemos también que, según Argullol, la muerte es un acto supremo de creación que no entraña desesperanza, sino que por el contrario, es planeada. Manfred sabe por Astarté cuándo morirá y lo espera; Byron intuía su muerte joven, o tal vez fue a buscarla en Grecia, peleando por una causa justa.

²³ Freud dilucida en *De guerra y muerte* (1915: T:XIV:297 y 298) que el fundamento inconsciente del heroísmo reside en la incredulidad real de la muerte propia y según él mismo en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921:T.XVIII:129 y 130) el mito del héroe pre figura al padre primordial. Coincidimos con la idea de que el héroe Byron se lanza a la hazaña incrédulo de su propia muerte y nos atrevemos a postular que tal vez se trasluce aquí el ideal del momento trágico que enfrenta el héroe romántico con la fatalidad y que lo hará valer por sólo el reconocimiento y el intento mismo de luchar contra una causa perdida y aplastante, es decir, la pérdida del objeto amoroso y quizá las culpas adquiridas durante toda la vida. Es claro que con este fin heroico, Byron alcanza un lugar preponderante en la historia como encarnación del héroe romántico en su propia vida.

2.1 El héroe romántico.

Si bien el presente trabajo trata varios temas importantes para definir el romanticismo, sin duda el central es: la figura del héroe romántico. Primero, procuraremos definirlo en su cualidad singular para poder, posteriormente, cotejarlo con el propuesto por Byron en su obra y así, conocer y destacar las divergencias con nuestro Manfred. Ése es, precisamente, el objetivo de este capítulo, y para hacerlo nos basaremos principalmente en las ideas de Otto Rank para una definición del mito del héroe y posteriormente, Paul Van Tieghem y el trabajo de Rafael Argullol *El héroe y el único*, para una definición del héroe romántico desde el punto de vista literario.

Otto Rank intenta una interpretación psicologista sobre el nacimiento u origen primario del mito del héroe y repasa ciertas teorías aceptadas en un principio;

Casi todos los autores que se han dedicado hasta ahora a la interpretación de los mitos del nacimiento de los héroes, hallan en ellos una personificación de los procesos de la naturaleza, siguiendo el criterio dominante de la interpretación mitológica natural. El héroe recién nacido es el sol que se eleva sobre el mar y se ve enfrentado por las nubes bajas, triunfando finalmente sobre todos los obstáculos... (Rank, 1989:13)

A pesar de que las teorías naturales del origen del mito del héroe nos muestran aspectos presentes en la mayoría de estos mitos, hay otras teorías que defienden el hecho de que las explicaciones cósmicas dadas a los mitos fueron posteriores a su creación, es decir, que no puede subestimarse el papel que juega la vida psíquica en su formación. Rank se lanza entonces a hacer una exposición de las ideas de Freud sobre la relación del niño con sus padres y la manera en que éste desea independizarse de ellos, pues al entrar en contacto con otros progenitores desearía tener unos de mayor rango (en realidad desea la relación perdida original donde los padres estaban totalmente idealizados).¹

...cobra fundamento nuestra analogía del yo del niño con el héroe del mito, por la razón de las tendencias coincidentes entre las novelas familiares y los mitos heroicos, puesto que el mito revela,

¹ Cf. Sigmund Freud, *La novela familiar de los neuróticos*.

todo a lo largo de su desarrollo, un esfuerzo por liberarse de los padres; y ese mismo deseo se desprende de las fantasías del niño individual, por la época en que trata de lograr su emancipación. En este sentido, el yo del niño se comporta como el héroe del mito, y en realidad el héroe debe siempre ser interpretado meramente como un yo colectivo, dotado de todas las excelencias. (Rank, 1989:86)

Por otro lado, Otto Rank explica que las tendencias hostiles del héroe están por lo regular dirigidas hacia su padre. El padre representa al rival en la búsqueda del amor de la madre y es de la misma forma un ser que es vivido como amenazante por ser más grande y fuerte que el niño. En este sentido, “En el marco psicológico original, el padre sigue siendo idéntico al rey, vale decir, al perseguidor tiránico.” (Rank, 1989:95)

Rank puntualiza el hecho de que los relatos de héroes son propios del pueblo adulto a partir de fantasías infantiles y lo explica de la siguiente forma:

El verdadero héroe de la novela es, entonces, el yo que se encuentra a sí mismo en el héroe, retrotrayéndose al tiempo en que el yo era en sí mismo un héroe, merced a su primer acto heroico, esto es, la rebelión contra el padre. (Rank, 1989:101)

A partir de la explicación del mito del héroe en general, nos avocaremos ahora a revisar algunas teorías sobre la figura específica del héroe romántico literario, en particular de Van Tieghem y de Argullol.

Según Van Tieghem el héroe romántico

Aparece netamente en algunos de los poemas orientales de Byron en 1814..., podemos citar como ejemplos de héroes románticos, entre 1814 y 1840, en primer lugar, el Conrado, el Lara y el Manfredo de Byron que ejercieron decisiva influencia para la formación de este tipo...(1958:227-228)

A continuación la descripción que hace del héroe romántico:

A veces, el héroe romántico es un gran señor; pero con más frecuencia su nacimiento es humilde o de origen ignorado. Inclusero, bastardo, plebeyo, criado, bufón, bandido, siente amargamente el contraste entre su situación social y su valor propio. Se le debe todo y él no se cree deudor de nadie. Está lleno

de orgullo, de amargura y de cólera. Frecuentemente, aislado por la sociedad, la odia. Rodeado de misterio, es juguete de la fatalidad irresistible que lo dejó marcado por pasiones ciegas, por un destino azaroso y lleno de peligros, por crímenes inevitables; y, con todo, en su fondo es sensible y trémula de ternuras. Pese a la intensidad de su vivir y a la actividad exterior que despliega, siempre es más pasivo que activo; con frecuencia, igual que Hamlet, al que quizá debe algo, vacila y tiembla ante la decisión. Por lo general, es enamorado hasta el frenesí y su amor es funesto para aquella que constituye su objeto. Encarna los derechos del amor contra los prejuicios de la sociedad. Suele ser irónico y altanero y desafía las costumbres y las leyes; a veces es el bandido generoso, consciente y orgulloso de su singularidad, y representa al criminal simpático. (Van Tieghem, 1958:227-228)

Rafael Argullol habla en su libro *El héroe y el único*, sobre los arquetipos que fundamentalmente puede adoptar la figura del héroe romántico: a) el superhombre, b) el enamorado, c) el sonámbulo, d) el genio demoníaco, e) el nómada y f) el suicida. Para Argullol la condición heroica del romántico es fundamentalmente trágica.

Su conciencia dolorosamente adquirida de pertenecer a un mundo espiritualmente superior, que necesariamente se halla convulsionado por las grandes pasiones y en contraposición al mundo inferior y mediocre de los que se consuelan en la resignación y en la miseria idolátrica, le conduce a la vigorosa aceptación de los principios desesperados, pero veraces, de la vida. (Argullol, 1982:269)

Es su dignidad la que le da al héroe su tinte trágico. El héroe sabe que se enfrenta a un destino que lo aplastará y aun así acepta su destino y lo asume. Ciertamente, ésta es una precondition pesimista, pero para el romántico no hay otra realidad.

Jan De Vries coincide con este punto y resalta la importancia de la conciencia que el héroe posee, en cada momento de su corta vida, sobre el trágico destino que lo aguarda.

It is noteworthy that the true hero is the brave young man who dies an early death....A hero dies young: that is his tragedy. It has been

prophesied to him...his fate will be fulfilled inexorably. That is perhaps what is most moving in the image of the hero: his fragility in spite of his (humanly speaking) unassailable strength. During the whole of his brief life this fate is ever present. (De Vries, Jan, 1963:183)²

Es en la acción y en la lucha constante con un destino irrefrenable, donde emerge la posibilidad de un gozo y de una conciliación con este mismo destino. Para Argullol el héroe romántico se halla íntimamente anidado en lo trágico. Del sentimiento de muerte, incluso, surge una necesidad de inmortalidad que reside en la posibilidad de la creación por la acción. Es decir, la posibilidad creadora, aún en términos mortales, le da al artista la esperanza de inmortalidad que añora.

Todos los arquetipos de héroe romántico...discurren entre estos puntos de partida y de llegada, entre la mortalidad sin esperanza y el desafío a la mortalidad. (Argullol, 1982:273)

- a) El superhombre tiene conciencia plena de su superioridad en relación con los otros individuos que han decidido adaptarse a su medio y, en este sentido, ser felices. La agresividad de este héroe radica en su sentimiento de no pertenecer a la época que le corresponde y a la sociedad en la que vive. Este superhombre es, en todo caso, el resultante directo del *Urbmensch* del *Sturm und Drang*. Este héroe odia al mundo de los hombres pues los siente conformistas en tanto renuncian a ser dioses. Sin embargo este odio por el mundo de los hombres esconde en realidad un amor profundo por ellos. El camino que queda para este héroe es el desprecio y el ensimismamiento.

A partir de estos postulados, la forma de vida del superhombre será la de los excesos. Al sumergirse en el riesgo, el héroe crea su identidad y hace coincidir el placer extremo y la muerte; la fragilidad y la fortaleza. Todo lo anterior no lo genera sin un castigo, ya que es castigado, precisamente "por

²(Es digno de mención que el verdadero héroe es el valiente joven que muere prematuramente... Un héroe muere joven; esa es su tragedia. Le ha sido profetizado... su destino será cumplido inexorablemente. Eso es quizá lo más conmovedor en la imagen del héroe: su fragilidad a pesar de su (humanamente hablando) inquebrantable fuerza. Durante la totalidad de su corta vida este destino está siempre presente.)

la temeridad de no conformarse con su condición humana”. (Argullol, 1982:276)

El superhombre desprecia al hombre común pero a la vez, envidia su capacidad de adaptarse a su entorno y ser capaz del disfrute de las cosas simples de la vida.³ El superhombre se siente, así, marginado.

La consecuencia lógica del artista romántico, el *maudit* –género inaugurado, posiblemente, por Byron- tiene, al menos, el corrosivo consuelo de saberse a un tiempo denostado y temido. (Argullol, 1982:277)

El superhombre siempre se encuentra en la esfera del presente, pues para él no existe un futuro posible. El héroe romántico sabe que no se pueden alcanzar las máximas alturas sin conocer las más hondas profundidades, y es ahí, en esta pérdida de la esperanza donde se encuentra...”la energía para el más férreo ejercicio de la voluntad.”

- b) El enamorado es otro arquetipo central dentro de los héroes románticos. A partir de la necesidad por la acción se lleva a cabo la pasión estética y amorosa.

La pasión es la lanza que los hombres de “alma superior” dirigen contra la Nada. La pasión es un acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad,... (Argullol, 1982:281)

La pasión tiene el don de desbaratar las fronteras entre la vida y la muerte; reconoce la simultaneidad de la posesión y desposesión del objeto. Los románticos no se refieren al amor idealizado, como se pudiera pensar, antes bien lo entienden como un todo en la sensualidad. Los románticos hablan del instante divino, justo antes de la consumación de la pasión donde, incluso, es meritorio el morir y sin embargo saben que después de este instante fugaz vendrá de nuevo la falta, el ansia del objeto amado.

³ Esto nos recuerda la escena entre Manfred y el cazador de gamuzas. Recordemos, sin embargo, que Manfred sostiene no estar dispuesto a trocar su lugar por el de éste.

En el *enamorado* se concentra así, espléndidamente, toda la tragicidad del ser romántico y la felicidad de la asunción pura del riesgo: el deseo de morir y la ambición de vivir se entremezclan en la espiral del perecer y del renacer. (Argullol, 1982:282)

El amor siempre irá aunado a la muerte y a la destrucción. El deseo de poseer al otro al grado de devorarlo, de incorporarlo, y por ende, de destruirlo, aún de unirse en él en la muerte está presente en los dramas pasionales románticos, tal como *Penthesilea* de Heinrich von Kleist. El enamorado tiene la incapacidad de saciarse y es esto mismo lo que lleva a la desesperación pues, cuanto más tiene, más quiere poseer y la desazón se apodera de él. Por otro lado, es dudoso que el enamorado romántico ame a seres reales, de carne y hueso, antes bien, es el ideal amoroso puesto en la persona amada lo que el romántico ama. Ama y desea poseer lo que no es posible tener, lo intangible y esto lo llena de odio y desesperación.

- c) Sueño y vigilia coinciden en el arquetipo del sonámbulo. La realidad es un espacio demasiado limitado para la imaginación romántica que se ve forzada a refugiarse en los confines del sueño. Para los románticos, el sueño es una fuente inagotable de energía creativa y de libertad supremas.

Las imágenes de placer, transgresión y horror que, aparentemente externas y fortuitas, se proyectan en la pantalla del inconsciente se hallan en relación directa, aunque aletargadas y autocontenidas, con los movimientos de la voluntad consciente. La potencia oculta, el *poeta oculto*, es el mismo Yo liberado de las cadenas de la racionalidad y, consecuentemente, crecido gigantescamente hacia los horizontes imposibles del cielo y el infierno. (Argullol, 1982:288)

Los románticos firman un pacto entre sueño e imaginación para que uno alimente al otro. El romántico, en su afán de búsqueda, llegará hasta las posibilidades de la locura, sin embargo no deja de ser una búsqueda heroica, pues se basa en la propia voluntad. Esta búsqueda explorará el lado más oscuro de la naturaleza humana en los románticos.

d) Poco a poco, en la medida en que el panorama se torna más y más desesperado, el héroe vira hacia la figura del “genio demoníaco”. Nos referimos a *genio* en cuanto a la estatura moral, obviamente superior de este ser. Argullol nos dice que la diferencia entre el genio renacentista y el romántico es que el primero se siente unido íntimamente a su tiempo y a sus contemporáneos, mientras que el segundo “reconoce en la animadversión de sus contemporáneos el abandono del mismo cielo que le ha dotado con un ‘alma superior’.”(1982:295) La idea de lo demoníaco irá variando en sus concepciones.

La significación del “demonio” romántico varía a medida que aumenta el sentimiento de impotencia pasando sucesivamente a ser el símbolo de lo oscuro e infinito, la encarnación de los ímpetus destructivos del hombre y por fin, como “satanismo”, la materialización de un titanismo desesperado y nihilista contra las fuerzas ordenadoras del mundo.(Argullol, 1982:295)

La idea del demonismo considera, sobre todo en Goethe, el viaje hacia lo desconocido y oscuro. Más allá, sin embargo, se anida en la lógica de la destrucción. Dado que el genio romántico se siente traicionado y burlado por los cielos, se venga, recurriendo a las puertas del demonio, para crear una “estética del mal” que sólo acepte la ley moral de la belleza. Pero esta belleza es una que siempre va unida a la destrucción. El mismo Satán ha cambiado su cara horrible por una de belleza hipnotizante. Los personajes resultantes de esta estética del mal, en ese sentido

Aparecen siempre como sombras atormentadas y errantes que soportan, orgullosa aunque funestamente, el estigma del mal con que ha sido sellado su nacimiento. (Argullol, 1982:299)

Argullol hace un paralelismo entre Byron y Baudelaire como figuras representativas, tanto en vida como en obra, de este demonismo.

Byron, por su vida y por su obra, Baudelaire, por su obra y por su vida –ambos en este orden- son los más perfectos ejemplos de *autoespejismo demoníaco*. Byron dota a sus personajes de los atributos que él aparenta poseer, necesarios para conseguir la plenitud satánica. Lara, Don Juan, Caín, Manfred son todos ellos los *alter ego* que Byron requiere para su labor de transgresión. (Argullol, 1982:299)

- e) La figura del nómada es sumamente interesante pues plantea la pugna del héroe romántico en la búsqueda de su identidad, en un mundo que le es totalmente adverso. El romántico tiene una necesidad atroz de viajar, de alejarse; entre más lejos, mejor. Y nos dice Argullol: “El viaje romántico es siempre búsqueda del Yo” (1982:302). El romántico necesita alejarse pues se siente asfixiado en la limitación de su espacio y de su época; viaja hacia fuera para encontrarse dentro. A veces la búsqueda, o el viaje son a través del dolor y del sufrimiento. Hay una necesidad de encontrar esa identidad a partir de la acción material y del riesgo, es decir, de probar su voluntad. La vida sumisa y sosegada les parece insoportable ante la posibilidad de una vida arriesgada en todos los aspectos. Este aspecto lleva a algunos románticos a buscar “causas nobles” que adoptar lejos de casa.

El poeta romántico ansía nuevas causas que vengan a sustituir las “antiguas grandes causas”. Lord Byron, tanto por su demonismo como por su nomadismo, es un campeón en dicha tarea. (Argullol, 1982:304)

La otra cara de la moneda, sin embargo, consiste en la paradoja de que a cada gran viaje deviene una necesidad mayor de fugarse; en lugar de obtener la serenidad se obtiene una obsesión mayor por la distancia, convirtiéndose en un círculo vicioso. Argullol hace un paralelismo aquí, entre la “enfermedad de la acción” y la “enfermedad del amor”, pues en lugar de saciarse la necesidad, se aumenta. Por otro lado, tanto la aventura amorosa como la pasión por los viajes tienen un valor en sí mismos.

La aventura viajera romántica es épica, es lucha con el medio en la que el héroe tiene la posibilidad de poner a prueba su voluntad y forjar su identidad. En la abierta aceptación del riesgo, tal como sucede en la acción superior de la sensualidad, el romántico entrevé haces de infinitud y totalidad que le son vedados al hombre que se somete a una cotidianeidad temerosa y acomodaticia. (Argullol, 1982:306)

- f) “Todos los caminos románticos conducen a la autodestrucción.” (Argullol, 1982:306) Y este es el camino lógico pues, cada vez que se enfrenta con la frustración necesaria a su anhelo de infinitud se va dando cuenta que no

queda otra solución. El romántico percibe que no hay opción a su sacrificio. La muerte, dice Argullol, es entendida como un acto supremo de creación, se espera de manera gozosa y de ninguna manera es una solución desesperada, más bien, es planeada. El suicidio representa la reafirmación de la esencia vital frente a una existencia vacua. Un camino de entender esto es que el suicidio es el acto definitivo de la identidad. Mediante este acto se busca burlar a la muerte, perpetuarse y hacerse uno con el cosmos. Hay vertientes, por ejemplo: los que creen en la “vida en la muerte”; los que buscan la causa definitiva de lograr el ansiado encuentro con la identidad; y finalmente, el encuentro total con la nada. El peso de la carga en la vida se hace insoportable, en tanto conciente, y por ende la autoinmolación es un acto de voluntad y rebeldía supremas.

A partir de la autodestrucción se logra, por fin, la posesión total del si mismo. Y en ese sentido el acercamiento no puede ser más gozoso. Lo que queda... es la poesía.

El poeta romántico, más allá del dolor, celebra; pues sabe que su única gran esperanza es hacer prevalecer por encima del triunfo de la muerte, el triunfo de la palabra. (Argullol, 1982:313)

A partir de esta descripción del héroe romántico vamos encontrando las primeras coincidencias con nuestro personaje, Manfred y nuestro autor, Lord Byron. Byron tenía un linaje noble y sin embargo durante su infancia se vio rodeado de la estrechez, así debió tener un sentimiento de contraste entre su propia valía y su entorno social. Aislado por esta sociedad, tanto Byron como Manfred, se alejan de ella y la desprecian. Esperamos que a partir de esta exposición se hayan aclarado los aspectos más relevantes de la figura central de nuestro trabajo y ahora procederemos a entrar en materia con nuestro texto elegido.

2.2 Sinopsis de la obra.

En este capítulo presentamos la sinopsis de la obra, ya que consideramos fundamental su manejo para el trabajo de análisis que hacemos a partir de este punto. La obra comenzó a escribirse en 1816, en Suiza, y se terminó en 1817. Se publicó en junio de ese mismo año. En el capítulo 3.4 hacemos referencia a las puestas en escena que se hicieron de ella en los teatros Covent Garden y Drury Lane.⁴

Al inicio de la obra, Manfred se encuentra solitario, en una galería de su castillo, reflexionando sobre su condición: no puede descansar, su pensamiento no cesa desde un acontecimiento fatal. Él ha estudiado las ciencias y la filosofía y no ha encontrado en ellas verdadero conocimiento tal como el que ha adquirido a través del dolor. Se apresta entonces a conjurar a siete espíritus: el del aire, el de la montaña, el del océano, el de la tierra, el del viento, el de la noche y el de su propia estrella, que van apareciéndosele solamente después de conjurarlos, en nombre de la maldición que pesa sobre él. Los espíritus se presentan y Manfred hace su petición: obtener el olvido. Los espíritus no pueden darle lo que pide, pues no tienen potestad sobre esto, sólo le ofrecen el control de los elementos y la inmortalidad, lo que Manfred rehúsa vehementemente. El séptimo espíritu se presenta ante él en la forma de una hermosa mujer. Manfred intenta asirla, confundiéndola con alguien más, cae sin sentido y un encantamiento comienza a escucharse. Manfred se despierta la mañana siguiente en los riscos de la montaña Jungfrau, mira el paisaje y, aunque lo aprecia, no puede regocijarse. Se pone entonces a reflexionar sobre la condición humana, mitad polvo, mitad dioses y,

⁴ Por otro lado, son famosas las adaptaciones musicales *Manfred: dramatic poem with music in three parts* (1852) de Robert Schumann, y *Manfred Symphony Op. 58* (1885) de Pyotr Tchaikovsky. Lord Byron tuvo otras incursiones en el terreno dramático, tales como *Marino Fallieri*, *Los dos Foscari*, *Sardanápalo*, *Caín*, entre otras. El teatro completo de Lord Byron se puede revisar en *Teatro completo de Lord Byron*, Buenos Aires, Claridad, 1974.

cómo gana siempre la mortalidad. Manfred comienza a disertar sobre si debe saltar al fondo del precipicio.

Un cazador de gamuzas se acerca y trata de advertirle del peligro de estar ahí. Manfred intenta saltar pero el cazador lo apresa. Ya en la cabaña del cazador, éste quiere impedir que Manfred se vaya, le ofrece vino y Manfred alucina que hay sangre en el borde de su copa. En la alucinación Manfred parece confesar algo de su crimen al decir que la sangre que ve perteneció a sus padres, a él y a alguien más, a quien amó como no debió hacerlo, que esa sangre se derramó y ahora se levanta contra él, alejándolos del cielo, a él y a esa otra persona. Manfred le dice al cazador que la vida de éste es simple y apacible, pero que aun así, no la cambiaría por la suya, porque él es capaz de soportar una carga que otro hombre no podría ni pensar. Manfred parte de la cabaña del cazador.

En un valle de la montaña, conjura al espíritu que vive en la catarata; relata entonces cuáles eran sus aficiones y habla del desagrado que sentía por los hombres y, de cómo se refugió en el conocimiento. También habla de aquella criatura de quien se enamoró y cuenta que era igual a él en rasgos y atributos, y que la amó y la destruyó rompiendo su corazón. La bruja de los Alpes le reclama que esté penando por un humano y le ofrece ayuda si se somete a sus órdenes, a lo que Manfred se niega. A Manfred le queda un último recurso: llamar a los muertos para pedir respuestas.

En el fondo del Jungfrau, uno de los destinos espera por sus pares para dirigirse al salón de Arimanes, a su gran festival. Otro de los destinos cuenta sus hazañas: cómo devolvió a un tirano su poder y cómo éste a su vez tendrá que pagar con la destrucción de su nación. Un tercer destino dice que ha destruido un barco para permitir solamente a un sujeto sobrevivir a cuenta del gran mal que causará. Posteriormente, las tres cantan sobre su posesión de los corazones de los hombres y sobre cómo dan para después quitar. Némesis se une a ellas y dice que ha estado haciendo grandes males, entre ellos hablar de la libertad: “el fruto prohibido”.

Ya en el salón de Arimanes, los espíritus cantan sus alabanzas hacia él, cuando inesperadamente aparece ante ellos Manfred. Los espíritus ordenan a

Manfred postrarse ante Arimanes y él se niega. Uno de los espíritus lo reconoce y dice que sus sufrimientos son de una naturaleza inmortal y sus atributos de una naturaleza superior a los demás seres humanos. Manfred entonces pide se le llame a los muertos para que respondan lo que él quiere saber. Ante la aprobación de Arimanes, Manfred pide que se llame a Astarté. Ella aparece pero se rehúsa a hablar, aún ante la orden de Arimanes, pues pertenece a otros poderes. Manfred pide a Astarté que le hable y le diga si ella se salvará, si lo perdona, si lo ama, a lo que Astarté responde solamente que al día siguiente terminan los males terrenales de Manfred, ante lo cual se despide.

En su castillo, Manfred se siente al fin en calma, cuando se presenta ante él el abad de St. Maurice, quien le dice que existen rumores sobre su comunión con los espíritus y las cosas que están vedadas para los hombres; lo invita a arrepentirse y a volver a la Iglesia y con ella al Cielo. Manfred responde que no necesita de mediador alguno entre el Cielo y él, y que no existe penitencia ni ayuno que pueda perdonar al que se condena a sí mismo. Manfred, solo, pronuncia una bella elegía al Sol, identificándose con el astro en su camino al ocaso. En la siguiente escena, Herman y Manuel hablan sobre lo diferente que es Manfred de su padre, quien gustaba de la compañía de la gente y era alegre. Manuel está a punto de revelar lo que pasó en una ocasión que Manfred se encontraba en la misma torre, pero en compañía de una mujer, a quien al parecer Manfred amó, y debía hacerlo, pues estaba atado a ella por lazos de sangre.

El abad llega nuevamente y pide se le anuncie ante Manfred. Los criados se rehúsan y el abad entra por su propia voluntad a la torre donde se encuentra Manfred. Éste le pide al abad que se retire pues está en peligro, un espíritu horrendo se aproxima, pero el abad no tiene miedo, quiere salvar a Manfred. El espíritu se presenta como el “genio” de Manfred y le pide a éste que lo acompañe. Manfred resiste diciendo que no está dispuesto a someterse. El espíritu llama a otros más y el abad les ordena que se retiren, pero los espíritus le dicen que no tienen nada con él, que quieren llevarse a Manfred. Manfred los desafía, aunque siente que la fuerza le abandona, los desafía hasta el último aliento, y los vence. Tras la batalla, el abad está al lado de Manfred y toma su mano, le pide que se

arrepienta y ore; Manfred le contesta que no es tan difícil morir y lo hace. El abad teme preguntarse a dónde se ha marchado su alma.

2.3 La maldición. El destino del héroe.

El destino fatal o la maldición es una constante romántica. La idea de un destino trágico pesa sobre muchos de los autores románticos, tal es el caso, además de Byron, de Hölderlin, Leopardi, Keats o Kleist, entre otros. Los personajes románticos son enfrentados a empresas sobrehumanas que asumen a plenitud, dejándose para sí la única posibilidad de la destrucción. En *Manfred* por ejemplo, se inicia el conjuro; se cree que la palabra tiene fuerza mágica: es “el verbo”. “I call upon ye by the writen charm”⁵. (Yo los conjuro por el encantamiento escrito.) (Acto I escena I) Los espíritus no ceden ante el conjuro sino hasta el punto en que Manfred los compele por el poder de la maldición que pesa sobre él. La estrella condenada de Manfred es “The burning wreck of a demolish’d world, A wandering hell in the eternal space;” (El escombro ardiente de un mundo demolido, un infierno errante en el espacio eterno) (Acto I escena I). Se trata, podríamos decir, del reflejo del alma de Manfred.

Una estrella se ve en lo más oscuro de la galería y se oye una voz. Los espíritus se han levantado al fin. Aire, montañas, océano, tierra, viento y noche son presentados ante Manfred de bella manera. Postrados los siete espíritus, ha llegado la hora de que Manfred exprese su deseo: “Forgetfulness”. (Olvido.) Este deseo es el olvido de un pesar por algo que Manfred no es ni siquiera capaz de externar. Para su desilusión, eso es algo que los espíritus no son capaces de brindar. Ellos le ofrecen a Manfred poder y riquezas, a lo que él replica: “Oblivion, self-oblivion” (Olvido, auto olvido.) La inconciencia, pues es la conciencia plena de sus actos lo que atormenta a Manfred, al punto de hacerlo sentir que los días son demasiado largos. En esta petición yace el germen de la tragedia de Manfred; ante el pecado cometido, Manfred es incapaz de pedir perdón a la manera cristiana, antes bien reconoce totalmente su falta, pero algo le impide hacerse

⁵ La edición en inglés de *Manfred* que utilizamos para el presente trabajo es la que viene incluida en *Byron*, Ed. Peter Quennel, London, Collins, 1969. Para una lectura en español refiérase a *Teatro completo de Lord Byron*, Buenos Aires, Claridad, 1974.

perdonar, tal vez el deseo de obligarse a sufrir y pagar el precio de sus actos. Ante la ausencia de la perspectiva del perdón, la única alternativa se encuentra en el olvido, más allá de la muerte, pues en la muerte podría haber conciencia de los hechos pasados. El olvido más bien significaría no sólo dejar de existir, sino tal vez no haber existido jamás.

El séptimo espíritu es el de su propia estrella. El reflejo del estado anímico del autor y su historia nos es revelado también a través de la descripción del astro. Una vez fue la más relumbrante de las estrellas, hasta el momento infausto en el que se comete el crimen. La hermosa estrella se vuelve “A wandering mass of shapeless flame, A pathless comet, and a curse,” (Una masa errante de llama sin forma, un cometa sin sendero y una maldición.) (Acto I escena I) Hay algo en esta descripción de la estrella rectora del destino de Manfred que nos hace pensar en el propio autor: “A bright deformity on high, The monster of the upper sky! And thou! Beneath its influence born” (Una deformidad brillante en lo alto, ¡El monstruo del cielo! ¡Y tú! Nacido bajo su influencia) (Acto I escena I) Tal como se mencionó en el capítulo primero, Lord Byron había nacido con una especie de deformidad en el pie que le había hecho sufrir las burlas de personas importantes para él. Este es, a nuestro entender, el primer signo sensible que él tiene de su propio destino “marcado” por la maldición. El séptimo espíritu, como los demás y aun diciéndose superior a ellos, no tiene más remedio que ceder ante el poder de Manfred. ¡Éste es sin duda el más soberbio de todos los espíritus! Es el espíritu altivo de Byron. Muchos ejemplos tenemos sobre este tema en la historia personal de Lord Byron; baste uno sólo para dar muestra:

‘Some curse hangs over me’, he declared- this was at the age of twenty- three- observing that ‘even a dog’ he happened to be fond of and which- more important- showed signs of being fond of him, he had never been able to keep alive.” (Quennell, 1969:12)⁶

⁶ (“Una maldición pesa sobre mí”, declaró, esto fue a la edad de veintitrés años, observando que “incluso a un perro” al que le tenía afecto y que, más importante, mostraba signos de tener afecto por él, nunca había podido mantener con vida.)

Manfred también compartía con Byron el sentimiento de que al ser un ente condenado, “maldito”, solo podía traer maldición a aquellos que le amaban.

My injuries came down on those who loved me- On those whom I
best loved: I never quell'd an enemy, save in my just defense- But
my embrace was fatal.⁷

Probablemente su visión de las cosas fuera en extremo pesimista, pero es justamente este pesimismo el que define muchas veces su carácter y, por lo tanto, sus acciones. No olvidemos además que, ciertamente, el momento por el que atraviesa lo hace verse a sí mismo como un ser extrañado de su realidad y, tal vez por esto, maldito. Antes de abandonar su patria, por el escándalo debido a la relación que sostenía con su media hermana, la gente de Londres se alejaba de él, le huían como si fuese un apestado; esto debe haber contribuido a que se viera a sí mismo como esa masa vagabunda que flota en el cielo. Además, podemos pensar en la curiosa herencia genética de su padre y su abuelo, aunada a la extravagante herencia materna.⁸ En la escena, vemos cómo Manfred pide a los espíritus se le presenten en su forma acostumbrada. Ante esta petición, los espíritus dicen que no tienen otra forma más que la del elemento que dominan. Sin embargo, uno de ellos, en respuesta a la petición de Manfred, toma la forma de Astarté para jugarle a éste una cruel broma. Manfred, al querer asirla entre sus manos, corre hacia ella, pero el espíritu se desvanece y, ante la pena de perderla una vez más, Manfred cae sin sentido. Acto seguido, escuchamos las bellas notas del encantamiento: la maldición que pesa sobre Manfred, la maldición que su propia estrella le ha impuesto como castigo. Aquí es donde claramente vemos cómo el héroe o protagonista es su propio enemigo o antagonista. “I call upon thee! And compel Thyself to be thy proper Hell!” (¡Yo te conjuro! ¡Y te compelo a ser tu propio Infierno!) (Acto I escena I) De estos versos, Gilbert Martineau (1987) nos dice que son pronunciados contra Anabella Milbanke, la ex esposa. Lo anterior se debió a que, ciertamente, estos versos fueron compuestos para ella y

⁷ (Mis heridas cayeron sobre aquellos que me amaron, sobre aquellos a los que amé más: nunca aniquilé a un enemigo salvo en mi sola defensa, pero mi abrazo fue fatal.)

⁸ Cf. Cap.1

publicados con anterioridad; sin embargo dentro de la estructura dramática de la obra no hay evidencia de que exista otro personaje contra quien los versos sean proferidos, antes bien al parecer es el mismo séptimo espíritu quien, momentos antes, le ha jugado una fatal broma, el que dice este encantamiento en contra del protagonista: Manfred.

El héroe está condenado a no tener paz ni sosiego, a contemplar la hermosura de la naturaleza y no poder regocijarse en ella, a desear su muerte, pero a temerla. La segunda escena sucede en los riscos del monte Jungfrau. Manfred despierta a la mañana siguiente para encontrarse abandonado por los espíritus que invocó. El asombro de Manfred por la circundante naturaleza no puede convertirse en amor. El encantamiento comienza a surtir efecto. De la misma manera se halla a sí mismo, cerca de la orilla del risco, deseando hundirse en su fondo, pero temiéndolo.

La siguiente es la escena donde Manfred acude a casa del cazador y habla acerca de su crimen y comienza a ver sangre al borde de su copa de vino. El cazador, ante su estado de angustia, consuela a Manfred diciéndole que confíe en la ayuda del hombre santo y de la paciencia divina, a lo que Manfred responderá que la paciencia ha sido hecha para las bestias.

Aquí podemos vislumbrar la visión que sobre la pasión extrema y el vértigo de la vida compartían algunos románticos. Según ellos, los hombres elevados por encima del común sufrían y sentían de una manera especial, acercándose con esto más a su condición divina. El cazador le pregunta por qué su frente refleja el seño de un hombre de edad, siendo que no lo es. Manfred aquí hará una observación importante para nuestro análisis. "...but actions are our epochs," (pero las acciones son nuestras épocas) (Acto II escena I) Esta es la idea de que la edad se mide según la intensidad con que la vida es vivida. En una biografía del autor, Jacques Martineau (1987:62) expone una declaración en la que Byron expresa que a sus veintitrés años se siente hartado de la vida, pues ha visto y hecho todo lo que era posible ver y hacer. Manfred habla de la vida sencilla del cazador y sus virtudes, pero no cambiaría su propio lugar por el de una vida simple y sin tanto sufrimiento, pues cree que cada quien tiene la carga que puede sostener.

Ésta es también una idea cristiana, aunque para el cristiano, el sobrellevar la carga es el camino para merecer a Dios; para Manfred se trata de un destino auto-impuesto.

La escena primera del tercer acto se desarrolla en un salón del castillo de Manfred. Manfred se encuentra con su lacayo al parecer disponiendo las cosas para un evento. Al quedarse solo, Manfred descubre una sensación de tranquilidad y quietud que no había conocido antes. Los románticos como Byron vivían en el vértigo de la vida y en ocasiones lo que anhelaban era la paz, el descanso de la tortura de sentir sin parar, sentimientos que, de sólo sentirlos, los hacían creer que morían de cansancio. Finalmente había llegado el día de experimentar la paz, aunque no se sabe cuánto durará.

La soledad, la desilusión y, en general, la desesperanza parecieran ser también parte de la maldición romántica. En el Acto III, el abad habla de ilusiones y Manfred responde diciendo que ciertamente las tuvo en su juventud, pero confiesa que eran sólo errores. En su momento, Byron estuvo interesado en la política de su país en su condición de lord e incluso incursionó en ella; ésta fue una de tantas desilusiones que Byron experimentó en su vida, aunada a la desilusión del amor, el matrimonio, etc. hasta sentirse completamente incomprendido. "The lion is alone, and so am I". (El león está solo y así yo.) (Acto III escena I) Toda esta escena parece ser la justificación que diera el propio Byron para sus actos, tal vez cansado de ser tan mal entendido. ¿Por qué no vivir de acuerdo a los hombres? Porque la naturaleza del héroe es contraria y lo que busca es aislamiento, sin hacer daño a los demás. El abad, al subrayar la juventud de Manfred, lo lleva a exponer que hay un tipo de seres que, siendo queridos de los dioses, viven intensamente, por lo que se vuelven viejos cuando aún son jóvenes, llenos de sabiduría y experiencia y, en consecuencia natural, mueren jóvenes también. Byron, de alguna manera, buscó una muerte pronta en los brazos de la guerra. Aquí podríamos, si nos lo permite el rigor analítico, imaginar que Byron está prediciendo su propia muerte en tanto que murió desterrado y alejado de sus seres más queridos.

La bruja de los Alpes en el Acto II va a reprochar a Manfred que se encuentre penando por un mortal y le dice que se aleje. Manfred pide consuelo, pues dice que las furias se han apoderado de él. Una vez más, la mitología griega hace su aparición: las furias eran las encargadas de torturar a aquellos que hubiesen cometido un crimen, en especial el de la traición. La bruja se ofrece a ayudar a Manfred para terminar con su tortura si sólo se postra ante ella y la obedece. Manfred, con un orgullo inmenso, se niega, argumentando que no puede ser esclavo de los espíritus a los cuales comanda. La bruja se retira. Manfred vive cansado, deseando la muerte, pues ésta implica el reposo de las penas terrenas y, sin embargo, no puede dejar de sentir el humano miedo hacia ella. En este momento, Manfred decide echar mano de su último recurso, el cual consiste en conjurar a los muertos. Piensa, por este medio, dejar de tener la incertidumbre de lo que va a pasar; tal vez se arriesgue a recibir su propia muerte; sin embargo esto no lo detiene. La noche, una vez más presente, se aproxima.

Manfred y Byron se sentían marcados por un destino fatal que pendía sobre ellos, se sienten artífices de su propio infierno y, por lo tanto, no esperan encontrar penitencia capaz de redimirlos; del mismo modo asumen su destino, pues saben que les toca a ellos por tener un alma superior, capaz de soportar la carga sobrehumana; por último, diremos que, ante tal panorama, la única posibilidad es la destrucción.

“Sorrow is Knowledge”, esto lo plantea Byron, por boca de Manfred. El conocimiento, para muchos románticos, se adquiere por medio de la intuición más que de la razón; el sentimiento, y en este sentido el sufrimiento, es lo que le gana a este romántico su conocimiento íntimo y superior del alma del Universo. Y todavía hay algo que se adquiere por el sufrimiento y que ayuda a sobrellevarlo, aunque éste sea de naturaleza sobrehumana: la conciencia. El héroe sabe de su destrucción y, aun así, enfrenta su destino con dignidad, lo cual también habla del garbo y del linaje noble del héroe (y del autor en este caso).

3.1 El Manfred fáustico.

La primera escena de *Manfred*, donde conocemos a nuestro protagonista, tiene una peculiar semejanza con el *Fausto* de Goethe. Durante su jornada hacia Suiza, Byron leyó esta obra. La influencia de Goethe sobre Byron no fue poca y la encontraremos en varios de sus trabajos. El Manfred que se nos presenta a esta altura del texto es un hombre que domina las ciencias y la filosofía y que aún no ha encontrado en este conocimiento el remedio al mal que le aqueja. Manfred es un ser sin temor y sin amor por cualquier cosa o persona sobre la tierra. La escena se lleva a cabo en el estudio de Manfred (una galería gótica), donde al utilizar su ciencia intenta conjurar a los espíritus por ver si ellos le libran de la maldición que lo persigue. Sin embargo, a diferencia de Fausto, Manfred jamás se rendirá ante la fuerza de los espíritus, pues sabe que es él quien los comanda. La relación que se ha dado hasta el momento entre los siete espíritus y Manfred es de resistencia, por parte de los espíritus, al tratar de confundirlo y jugarle bromas. Fuera de esta pequeña similitud, no hay otra cosa que nos haga pensar en que Byron escribiera la obra pensando en una copia de la estructura de Fausto; más bien la influencia de Goethe sobre Byron es de carácter ideológico.

Jas Reuter en su libro *Fausto, el hombre*. (1985) nos da un paseo por los diferentes aspectos del personaje de Fausto a través del tiempo. De entrada, nos introduce con un Fausto que es retomado de un personaje de carne y hueso llamado Georg o Johann Faustus, que se dedicaba a la nigromancia, y que vivió en Alemania durante la primera mitad del siglo XVI. A partir de esa enigmática figura, el personaje de Fausto fue plasmado por primera vez en el *Libro popular del doctor Fausto*, en Alemania, hacia 1587. Este *Volksbuch* fue conocido por buena parte de Europa y el tema fue tratado y modificado una y otra vez por diferentes autores; entre los más importantes podemos citar ahora las versiones de Christopher Marlowe, en Inglaterra y de Goethe, en Alemania.

Para Jas Reuter “El denominador de todos los mitos, leyendas y narraciones que giran alrededor de tales personajes [Fausto y sus representantes] es la venta del alma eterna al Demonio a cambio de algún bien terrenal.” (Reuter, 1985:9)

En el caso de Manfred la cosa cambia, pues si bien conjura a los espíritus para pedir su ayuda y solicitar un bien; ni está dispuesto a dar nada a cambio¹, ni espera un bien terrenal ya que lo que él busca es el olvido. Sin embargo, algunos de los planteamientos de Reuter en cuanto a lo que define el intento fáustico son aun muy dignos de notar y confrontar con nuestro asunto.

Reuter plantea que el hombre, en tanto ser limitado debe elegir entre las diversas posibilidades que se le van planteando:

...goza de libertad para la acción, pero esta libertad es necesaria en la medida en que el hecho mismo de la elección es forzoso, o sea que forma parte de toda acción humana como elemento imprescindible. Es así como debe entenderse el paradójico concepto de "libertad necesaria". El hombre, en cuanto ser limitado que puede y tiene que elegir entre múltiples posibilidades de vida, elige una sola –precisamente la que está viviendo- y evidentemente deja de vivir todas las demás posibilidades; en una palabra, tiene que renunciar a las otras. (Reuter, 1985:11)

A partir de esta realidad irrefutable, el personaje fáustico emprende su propósito:

El esfuerzo por llegar más allá de lo que buenamente puede alcanzar el hombre es un esfuerzo fáustico, lo que implica cierto matiz de titanismo. La desmesura es transgresión del orden (ontológico, moral, religioso). Fausto se esfuerza siempre por llegar más allá de lo alcanzable, y la desmesura consiste, en él, en apelar a recursos sobrenaturales malignos. (Reuter, 1985:12)

Ciertamente podemos reconocer en nuestro Manfred este afán titánico y su consiguiente recurso a las fuerzas sobrenaturales, aunque en la obra no hay indicios de que estas fuerzas sean de orden maligno. Como diría Argullol, el héroe es castigado por no conformarse con su condición humana, y esto es algo sumamente fáustico. Manfred apela al recurso sobrenatural, mientras Byron apela

¹ Cf. Escena II, Acto II, entre Manfred y la bruja de los Alpes. Otra curiosa y pequeña similitud es que después de la negativa de los espíritus para otorgar el don, estos dejan a Manfred inmerso en un encantamiento tal como lo hace Mefisto con Fausto, para poder escapar de su casa la primera vez que se le aparece; y es entonces donde sentimos que la maldición, en ambos casos, empieza a surtir efecto.

a su imaginación y desafío. Byron vive su vida con mínimas restricciones y en su obra plasma todas sus otras posibilidades.

Para Rollo May “Fausto es un maldito por sus pensamientos, por su deseo de control divino, no sólo por sus acciones.” (May, 1998:209) El sentimiento de ser un maldito está presente en Byron y en el propio Manfred: durante la primera escena se queja de esto. Manfred también trata de llegar más allá, a través, incluso, de poderes sobrenaturales, pero es la misma maldición la que le da esta prerrogativa.

Una aportación a la leyenda del Fausto que podría atribuírsele a Christopher Marlowe², es el empleo de un ángel bueno y un ángel malo, quienes pelean para aconsejar a Fausto constantemente. Consideramos que en *Manfred* hay principalmente dos figuras que harían las veces del ángel bueno: el cazador de gamuzas y el abad de St. Maurice mientras que el “ángel malo” sería el mismo Manfred. Es probable que esta comparación sea un poco forzada; se sabe incluso que Byron nunca había leído el *Fausto* de Marlowe, pero vale la pena la comparación en el sentido de que Marlowe tiene un evidente trasfondo moral cristiano, mientras que el *Manfred* de Byron intenta desligarse de las usuales diferencias entre bien y mal. Sabemos, por las referencias biográficas, de la actitud hostil de Lord Byron hacia la religión, pero aún es curiosa la bondadosa aparición del abad de St. Maurice³.

Es muy probable, sin embargo, que Byron de hecho sí conociera la primera parte del *Fausto* de Goethe.

Este *Fausto* comienza de esta manera: “Fausto frente a su escritorio se queja de que, tras estudiar todas las ramas del conocimiento humano, es tan ignorante como al principio.” (Reuter, 1985:63) y como ya se dijo anteriormente, nuestro *Manfred* comienza en una galería de modo muy similar.

Según Reuter, Goethe le otorga un papel preponderante al “elemento femenino (primero Margarita, y más tarde Helena)” (Reuter 1985:62). A este respecto

² Según Reuter este recurso ya habría sido utilizado, por ejemplo en el teatro medieval, pero es Marlowe quien, introduciéndolo a su obra, le da peso y fama.

³ Otra curiosa similitud, pese a todo, es la presencia amenazadora de los espíritus que vienen a llevarse tanto a Fausto como a Manfred, hacia el final de la obra, aunque, evidentemente, el resultado difiere.

creemos encontrar un paralelismo entre Margarita y Astarté en el siguiente sentido: ambas son condenadas por el amor prohibido al que se entregaron en la figura de sus amantes (Fausto y Manfred), y ambas parecen redimirse al aceptar las consecuencias trágicas de sus actos. Por otro lado, para Rollo May “Gretchen (Margarita) simboliza el amor redentor por Fausto...” (May, 1998:235) En tanto que el amor que Manfred siente por Astarté parece ser el culpable de su condenación.

Para Rollo May:

Fausto plantea la eterna pregunta de cuál es el significado del mal en un mundo regido por un Dios benefactor. ¿Acaso el impulso creativo lleva implícita esa lucha que deriva inevitablemente de la destrucción? (May, 1998:219)

Manfred destruye, a través de su impulso creativo, es decir, destruye a Astarté a través de su amor por ella. Después se enfrenta a demonios que lo respetan y reconocen como un mago poderoso, a partir de su capacidad de auto destrucción.

3.2 El Manfred órfico. Descenso a los Infiernos

La escena cuarta del segundo acto de la obra se desarrolla en el salón de Arimanes⁴, donde los espíritus le cantan sus alabanzas. Mientras que los tres espíritus y Nemesis están rindiendo pleitesía, entra Manfred a este recinto. Uno de los espíritus lo reconoce como un mago de gran poder. Todos los espíritus lo compelen a postrarse delante de Arimanes, a lo que Manfred contestará que ya se ha postrado bastante, pero ante su propia desolación. Frente a la furia de los espíritus, Manfred dice que sólo se arrodillará cuando el propio Arimanes se arrodille frente al ser superior, ante el Hacedor del que habla la religión de Zoroastro, ante el dios al que Arimanes se reveló. El primer espíritu reconoce entonces a Manfred como suyo.

...his sufferings Have been of an immortal nature, like Our own; his knowledge, and his powers and will, ...have been such As clay hath seldom borne; his aspirations Have been beyond the dwellers of the earth, And they have only taught him what we know- That knowledge is not happiness, and science But an exchange of ignorance for that Which is another kind of ignorance. This is not all- the passions, attributes Of earth and heaven, from which no power, nor being, Nor breath from the worm upwards is exempt, Have pierced his heart, and in their consequence Made him a thing which I, who pity not, Yet pardon those who pity. He is mine, And thine, it may be; be it so, or not, No other Spirit in this region hath A soul like his- or power upon his soul. (Acto II, Escena IV)⁵

⁴ En la religión zoroastriana existía un dios principio de todo que creó dos dioses igualmente poderosos a su semejanza. Uno de ellos era Ormuzd, el dios de todo lo bueno, creador del hombre. El otro era Arimanes, creador y regidor de todo lo malo. Creían que al final de los tiempos Ormuzd ganaría la batalla y Arimanes sería condenado a la oscuridad por siempre.

⁵ (Sus sufrimientos han sido de naturaleza inmortal como los nuestros; su conocimiento, sus poderes y su voluntad,...han sido tales como el barro rara vez ha podido aportar; sus aspiraciones han rebasado a los moradores de la tierra, y sólo le han enseñado lo que sabemos: que el conocimiento no es felicidad y que la ciencia no es más que un intercambio de la ignorancia por aquello que es otro tipo de ignorancia. Esto no es todo; las pasiones, los atributos del Cielo y de la Tierra, desde los que ningún poder, ni ningún ser, ni ningún aliento del gusano hacia arriba está exento, han perforado su corazón y en su consecuencia lo han hecho una cosa que yo, que no me apiado, perdone a los que se apiadan. El es mío, y vuestro, puede ser; siendo así o no, ningún otro espíritu en esta región tuvo un alma como la suya, o poder sobre su alma.)

El reconocimiento de Manfred como un ser excepcional, ya sea por los espíritus o por sí mismo, y la insistencia en este hecho, es un rasgo claramente romántico. El héroe es un ser fuera de lo común en todos los sentidos, así mismo sus pasiones y logros. La enseñanza sobre el conocimiento es algo de destacar, aun los espíritus saben que el verdadero conocimiento no radica en los hechos aprendidos sino más bien en cómo son sentidos. El conocimiento de Manfred, que es el de los románticos, es el conocimiento que se adquiere por medio de la intuición, del sentimiento y de la inspiración.

Manfred pide hablar con los muertos y Arimanes lo concede. Nemesis llamará a Astarté.⁶ Manfred la llama: "One without a tomb." (Una sin tumba) Manfred pide a Astarté que lo perdone o lo condene. Ella no responde. Tras la intervención de Arimanes, Astarté sigue sin responder y Nemesis le dice a Manfred que ella no les pertenece sino que "...belongs To the other powers" (Pertenece a los otros poderes.) Si seguimos dentro de la lógica zoroastriana, esto significaría que ella pertenece a las fuerzas del bien. Aún se rehúsa hablar y Manfred le dice que fue un gran pecado amarse como lo hicieron, que él quiere que ella sea bendita y que él muera.

El aspecto del sacrificio es otra constante romántica, el amante se inmola a sí mismo ante el ser amado, haciendo de este sacrificio la inmortalidad del amor que se profesa. Manfred suplica a Astarté al menos algunas palabras haciendo uso de un lirismo por demás bello en una especie de conjuro. Hasta los demonios se compadecen de él y aún ella no habla, hasta que finalmente ella se dirige a él así; lo llama por su nombre y le dice esta profecía: "Manfred! To-morrow ends thy earthly ills Farewell!" (¡Manfred! Mañana terminan tus males terrenales. ¡Adiós!) Con esta enigmática frase, Astarté responde al llamado de Manfred. Él a su vez preguntará si es perdonado y esto será contestado con un: Adiós. Finalmente, el perdón no es concedido. No sabemos si después él será perdonado o no, simplemente por ahora el perdón no existe. Manfred pregunta si se volverán a ver

⁶ Las deidades de Fenicia fueron bastantes y a su cabeza estaban Baal y Astarté. Baal era el dios del Sol y Astarté, su diosa. Astarté tenía como su sede especial la ciudad de Sidón. Representaba a la Luna y usaba la cabeza de una novilla con cuernos crecientes. Uno de sus títulos era "Reina del Cielo", nombre por el cual fue conocida por el pueblo de Israel.

a lo que ella responde repitiendo el nombre de él. Astarté desaparece para no volver. Manfred se halla convulso, pero logra sobreponerse y no desfallecer. Uno de los espíritus comenta que de haber sido uno de ellos, hubiera sido un espíritu espantoso.

La despedida de Nemesis con algo que podría interpretarse como un “hasta luego” nos hace pensar en la condena de Manfred. Sin embargo, a esto él no le teme, y aun dice que por la gracia concedida se va como un deudor. Seguramente en un tiempo futuro se volverán a encontrar.

La escena anterior nos recuerda grandemente el mito de Orfeo y Eurídice. Sabemos que algunos autores románticos, entre ellos Byron, estaban interesados en revivir de alguna manera la mitología, sobre todo la griega o que por lo menos hallaban inspiración en ella. Byron particularmente era un asiduo admirador de la cultura griega en general.

Orfeo era hijo de Apolo y la musa Caliope. Al nacer, su padre le regaló una lira y llegó a tocarla con tal maestría que los animales y hasta la misma flora se reunían para escucharlo tocar, y aun se decía que las piedras eran sensibles a su música. Orfeo se casó con la bella Eurídice, pero la mala fortuna los alcanzó cuando, mientras ella paseaba en compañía de las musas, un pastor, Aristeo, quedó prendado de su belleza. Al intentar acercarse a ella, Eurídice huyó y al momento de correr pisó la cabeza de una serpiente que la mordió en el tobillo. Como consecuencia de la mordida Eurídice murió. Ante la pena por la pérdida de su esposa, Orfeo decidió bajar al reino de Plutón, reino de los muertos, a buscarla. Logró pues llegar hasta el trono que compartían Plutón y Proserpina, y allí cantó bellos acordes en los que pedía a las deidades liberaran a su esposa o que se quedaran también con su vida. Su canto y sus acordes hicieron que todo el Hades se paralizara. La libertad de Eurídice le fue concedida bajo la condición de que no volteara a mirar a su esposa hasta que hubiera alcanzado el mundo exterior. Ya casi habían llegado arriba cuando Orfeo, en un descuido y por su impaciencia volteó a ver si Eurídice venía siguiendo. En ese preciso momento ella fue arrancada de sus brazos y devuelta al reino de los muertos. Orfeo fue el primer mortal en bajar al reino de los muertos por una mujer. El descenso de Manfred a

los infiernos para conmover aun a los espíritus tiene un claro paralelismo con la escena de Orfeo ante Plutón y Proserpina.

Según Joseph Campbell:

El mito griego de Orfeo y Eurídice, y cientos de fábulas análogas de todo el mundo sugieren,... que, a pesar del evidente fracaso, existe una posibilidad del retorno del amante con su perdido amor desde el otro lado del umbral terrible. (Campbell, 1959:190)

Ciertamente el deseo más profundo de Manfred sería recuperar el amor de Astarté, pero es un deseo que él sabe imposible. Byron, sabía en el fondo de su corazón que las cosas entre su hermana y él nunca volverían a ser las mismas. Consideramos que la importancia del viaje de Manfred radica en otra cuestión. Rollo May nos dice que:

El infierno privado de cada uno de nosotros está ahí, esperando que nos enfrentemos a él, y nos encontramos impotentes para avanzar sin ayuda hacia ese obstáculo. (May, 1992:145)

El infierno de Manfred también está en su interior y él lo entiende, la ayuda que necesita proviene de esa mujer a la que busca y, al final de cuentas, encuentra en sus palabras la paz que tanto anhelaba. Para llegar a ella, Manfred tiene que enfrentarse consigo mismo.

Lo importante no son los males específicos con los que uno se debate, sino el viaje en sí. En cualquier relato iniciático, el reconocimiento de los estados negativos lleva a una purificación, a un abandono del yo muerto o enfermo a favor de una nueva vida. (May, 1992:151)

Manfred pide hablar con Astarté en un intento de afrontar sus errores, y de tal manera, que ni siquiera busca una excusa, sino que está conforme con pagar las consecuencias de sus actos y sentimientos: los asume totalmente.

Postulamos que el descenso de Manfred a los infiernos en busca de Astarté, entraña un descenso a los infiernos propios a través del dolor y de la conciencia. Sin conciencia, Manfred no podría enfrentar a Astarté y buscar finalmente su liberación y su auto afirmación. Como diría Rollo May: "Los seres humanos sólo pueden alcanzar el paraíso pasando por el infierno".

El viaje iniciático, para May, conlleva una purificación por el reconocimiento del lado negativo y el abandono del yo muerto. Byron, exiliado, escribe a Manfred descendiendo a los infiernos y, ciertamente, Manfred deja ahí a su yo convulso y renace a una nueva posibilidad: la tranquilidad nunca antes sentida. Para Lord Byron, describir este viaje de Manfred a los infiernos, debe haberle servido a manera de catarsis y purificación de la angustia que sentía en ese momento al encontrarse separado del ser más amado, quizás, el único.

El viaje en sí es también una constante romántica presente en la vida de Lord Byron. Buena parte de su vida, Byron, viajó por lugares lejanos, tal vez con la necesidad romántica de alejarse de su limitación, de su espacio y de su época; buscando quizá la reafirmación de la identidad propia al probar su fuerza de voluntad. Manfred dice que es a través de su fuerza de voluntad que también ha adquirido conocimiento y, aunque él no se haya lejos de su castillo, asciende la montaña hasta donde sólo muy pocos se atreven. El viaje romántico es la búsqueda del sí mismo. En contraposición a su ascenso titánico, es también titánico su descenso, otro aspecto por cierto trágico.

3.3 Algunos otros aspectos románticos presentes en la obra.

Hemos analizado ya los aspectos más importantes del romanticismo presente en *Manfred*, entre ellos, sobre todo, lo relativo al héroe romántico; sin embargo no son los únicos aspectos considerados representativos del romanticismo que hacen su aparición en la obra. El presente capítulo intenta hacer justicia a esta omisión. Cabe hacer mención que algunos son aspectos primordialmente byroneanos: la naturaleza, lo gótico y la nostalgia del pasado, la noche y el ensueño, la pasión, la influencia de Shakespeare, y la postura byroneana ante la Iglesia.

a) La naturaleza

Van Tieghem nos habla del sentimiento que los románticos tienen hacia la naturaleza.

El sentimiento de la naturaleza hizo irrupción en la literatura por medio de la poesía descriptiva, rompiendo bruscamente los diques que le oponían el gusto y la disciplina neoclásicos. Más desenvuelta en sus manifestaciones, menos sujeta a un propósito, la poesía lírica y elegíaca concede año tras año mayor importancia a la naturaleza exterior asociada a los sentimientos del poeta... Pero el amor a la naturaleza encontró los acentos más personales y conmovedores entre los líricos alemanes... Ya el 1770 innovaba robustamente Goethe a este respecto. Su ardor sentimental y su talento plástico se unieron para que muchas de sus breves poesías amorosas... o meditativas, fueran obras maestras en el arte de evocar un paisaje asociado a un estado del alma.... Cuanto más se acerca el siglo XVIII a su final, más numerosos son los poetas que en diversos países conceden mayor importancia a los campos, a los bosques, a las aguas, al cielo, preparando de esta manera la poesía romántica en una de sus dominantes características... (Van Tieghem, 1958:42-44)

En la obra romántica suele estar presente el deslumbramiento del autor por los portentos de la naturaleza y, con esto, la descripción detallada de los bellos escenarios que inspiran las obras. Tal es el caso de *Manfred*. Sobre el origen de la identificación de los románticos con la naturaleza, Lilian Furst nos dice:

...observation of nature led to the recognition of its dynamic, organic character with an ever-changing life of its own, as varied in mood as man himself. From this it was but a short step to that

association of the moods of man and of nature so common in Romantic poetry. (Furst, 1987:32)⁷

Byron tenía un amor innato a la naturaleza. Los bosques que lo acompañaron en su juventud fueron también su refugio. El gusto por los viajes, seguramente heredado de sus antepasados, lo llevó a conocer buena parte de Europa con sus diferencias geográficas. Su interés en los deportes lo llevó a realizar proezas asombrosas que nos hablan más que nada de su fortaleza espiritual; al cruzar a nado el Helesponto, Byron y la naturaleza se hacían uno para dejar ver su fuerza. Específicamente el momento en el que Byron escribe *Manfred*, su madurez literaria le permite plasmar en la obra su sentir respecto a la naturaleza no sólo como refugio, sino como reflejo de su mismo estado anímico. El conflicto transcurre entre los Alpes; parte en el castillo de Manfred y parte en las montañas. Pero no sólo las montañas y lagos merecen notas conmovedoras. Durante la segunda escena del tercer acto el Sol se pondrá; en sí toda la escena es una elegía al astro mayor. Primero lo alabará como dios que fue de las razas primeras que reconocieron en él su fuente de sustento y la cosa más enorme e inexplicable del cielo, como dios de los gigantes que se supone habitaron la Tierra en los primeros tiempos. Después lo describirá como anunciador y ministro primero del Todopoderoso en la época de las religiones. También distinguirá al Sol como dios material en la época de la ciencia, como estrella suprema, como regulador de climas y de agriculturas y, con esto, de los habitantes de la Tierra. Todos tenemos tintes del Sol según Manfred y es cierto en los más diversos sentidos. Manfred, al anunciar su propia muerte, le ofrenda al Sol su mirada postrera e inicia junto él su camino hacia el fin.

b) Lo gótico⁸ y la nostalgia del pasado.

⁷ (La observación de la naturaleza condujo al reconocimiento de su dinámico carácter orgánico con una vida propia siempre cambiante, tan variada en temperamento como el hombre mismo. Desde aquí fue solamente un pequeño paso a la asociación de los temperamentos del hombre y de la naturaleza tan común en la poesía romántica.)

Una de las intenciones del gótico era alcanzar el cielo con sus altas torres, llegar a él. Fue también la intención de Byron llegar alto. Un dato curioso sobre su vida es que él deseaba que su epitafio no fuera más que su solo nombre: sería recordado u olvidado por lo que sus acciones lo hubieran llevado a ser. La manera en que Manfred se nos presenta en esta galería gótica nos recuerda al Fausto de Goethe⁹. Recordemos también el efecto que sobre los románticos ejercía la arquitectura de esta época, especialmente si los castillos o abadías estaban semidestruidas, entonces inmediatamente nos remitiremos a Newstead Abbey y a los viajes de Byron por las ruinas de algunos monumentos históricos, donde a Byron le gustaba pasearse imaginando compartir un segundo con los protagonistas de batallas legendarias.

El castillo, como el de *Manfred*, es otro de los escenarios típicamente escogido por Byron. Tal vez esto se debiera a la mirada melancólica que lanzaban algunos románticos a la Edad Media. Sobre este asunto, Víctor Grovas nos explica cuáles son los motivos de la revaloración de la Edad Media en el Romanticismo.

a) Destacar al medioevo como el tiempo bajo el cual Europa se encontraba *unida* bajo un principio ideológico común (la religión católica) b) Exaltar el clima místico de la Edad Media. c) Ver con nuevos ojos la sencillez intuitiva del arte medieval y estudiar la literatura popular producida en este periodo. (Grovas, 1994:16)

Mientras que la nostalgia del pasado nos es explicada en Lord Byron por Pujals, El recuerdo del pasado, envuelto en una atmósfera de filosófica nostalgia, es sentimiento muy temprano y arraigado en Byron y fuente constante de inspiración a lo largo de su vida... Toda la lírica de Byron desde los primeros versos hasta su muerte se halla bajo la influencia continua del recuerdo del pasado. (Pujals, 1972:263)

⁸ La arquitectura es lo que mejor define al gótico. Los dos elementos fundamentales de la arquitectura gótica son el arco apuntado u ojival y la bóveda de ojivas o de crucería. Mientras el románico es un arte clásico, el gótico es por esencia barroco, poderoso y de una riqueza notable.

⁹ Cf. Cap. 3.1

El pasado al que se refiere Pujals es el pasado íntimo de Byron aunque la añoranza de éste y el pasado histórico está presente en muchos románticos. Es el sentimiento de desilusión por no poder retener el momento, por algo que es imposible porque ya no es más. Byron siempre gustó de las leyendas, era ávido lector de estas y de la mitología en general. Esperaba verse a sí mismo como a un héroe de leyenda y a su vida como tal.

c) La noche y el ensueño.

Para acompañar y terminar de moldear un perfecto escenario romántico tenemos que su temporalidad es la media noche. La noche cubría con su manto la Tierra y dejaba al descubierto las pasiones, los sueños y los sentimientos humanos que a la luz del día no era tan fácil descubrir. Existía la idea de que durante la noche había una especie de claridad o conciencia interior que hacía más visibles los verdaderos sentimientos. Durante la noche, cuando la imagen no es tan importante como la sombra, la parte interna del individuo queda descubierta como por intuición. Manfred dice que aunque la lámpara sea rellenada, no durará tanto su luz como él debe velar. Habla del ensueño. Este es el estado de intuición que hace más claras las ideas. Esto nos recuerda al mito de la cueva de Platón. La única manera de conocer la verdadera realidad es a través de su reflejo.

El hombre se encuentra en el centro de la creación, ocupa un lugar privilegiado en la cadena de los seres, gracias a su dignidad de creatura pensante y conciente, de espejo en que el universo se mira y se conoce. Y a la inversa, el hombre encuentra a la creación entera en el centro de sí mismo....El conocimiento de la realidad se opera mediante una pura contemplación interior, por medio de una experiencia vivida. (Beguin, 1954:78-79)

Existen teorías que dicen que el universo está dentro de cada ser humano, y que mediante el sueño, nos ponemos en contacto con el cosmos. Para Manfred, la idea de que el hombre tiene una doble naturaleza, una puramente humana y otra divina, es muy importante. De aquí que pueda pretender un conocimiento que lo lleve a dominar a la naturaleza misma, pero este conocimiento es otro distinto del de la ciencia y la razón. "The Tree of Knowledge is not that of Life."(El árbol del

conocimiento no es aquel de la vida.) (*Manfred* Acto I Escena I). Manfred, en su primera escena, se nos muestra como un ser con una misión que se antoja imposible (velar eternamente) pero que sin embargo es un ser humano, “and yet I live, and bear the aspect and the form of breathing men.” (y aún yo vivo y soporto el aspecto y la forma de los hombres que respiran.) Medios existen para llegar a este conocimiento, en primer lugar mediante la intuición del sueño o ensueño y en segundo lugar el sentimiento, esto es, al sentir con plena conciencia el dolor y en general las pasiones humanas está operando el lado divino, inmaterial de nosotros como individuos y así nos hacemos uno con las fuerzas externas a la naturaleza.

Toda la taumaturgia estética es impotente para reemplazar el más pequeño sentimiento inmediato; sólo el conocimiento de nosotros mismos, ese descenso a los infiernos, nos abre el camino a la divinización. Es ya, casi en los mismos términos, el pensamiento central de Novalis: ‘El camino misterioso va hacia el interior; dentro de nosotros, y si no en ninguna parte, es donde está la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir...’ Y en Hamann se encuentra, al mismo tiempo que esta confianza concedida a lo espontáneo y a las revelaciones de la intuición no refrenada, la esperanza de llegar, por este camino de la inmersión en los abismos secretos, a algún poder sobrehumano. (Beguin, 1954:81-82)

Herder carga todo el acento al sentimiento y a la imaginación, en oposición a las facultades racionales. Lo soberano no es ya sólo lo afectivo, sino sobre todo la imaginación poética... (Beguin, 1954:87)

Es por esto el papel preponderante del poeta como medio entre la naturaleza humana y la divina para los románticos.

Manfred es un individuo que se mantiene por siempre en este estado de semi conciencia que le hace penetrar los secretos de las fuerzas cósmicas y que ha sufrido inhumanamente, lo que lo ha elevado a la condición de igual con estas fuerzas. Para el romántico, la realidad es un espacio demasiado limitado y por eso se ve forzado a refugiarse en el sueño. Manfred no puede soñar, sin embargo siempre está en constante tránsito entre la vigilia y el sueño, es decir, vive en la ensoñación, y todo poeta debe hacer esto de una manera u otra.

d) La pasión.

La pasión para los románticos puede desdibujar las fronteras entre la vida y la muerte; se tiene y no se puede tener al objeto amado. En ese sentido, el amor siempre va ligado a la muerte y a la destrucción. El deseo de posesión es lo que, en *Manfred*, lleva al protagonista a su destrucción. Byron siente que al haber amado a su hermana, la destruyó (quizás si rompió su corazón, lo que es seguro es que, socialmente, Augusta se vio en muchas dificultades), pero a la vez, se destruyó a sí mismo.

Byron siempre tuvo desconfianza por las mujeres, especialmente después del incidente de Mary Chaworth¹⁰, pero con Augusta las cosas fueron distintas. Byron creyó reconocer en ella a un objeto suficientemente semejante como para ser digno de confianza. Manfred describe a Astarté como una mujer con los mismos rasgos físicos que él, aunque suavizados, con una mente capaz del entendimiento enorme que él mismo poseía y con un corazón dotado de rasgos que a él le estaban negados: Augusta constituyó la elección narcisista de objeto de Lord Byron.

El amor que sienten tanto Lord Byron como Manfred es casi un frenesí, ciertamente, funesto para el objeto (Augusta-Astarté), y que acomete contra los prejuicios de la sociedad. No sólo en las cuestiones amorosas sino también en tantas otras desafían autor y personaje las costumbres y leyes establecidas por la sociedad. Para ambos, por ejemplo, la libertad constituye la “fruta prohibida”. La sociedad es demasiado reprimida para aceptarla, sobre todo si se trata de una libertad de pensamiento. Este héroe siente a los hombres conformistas por darle la espalda a la divinidad, pero esto entraña una fe muy grande por la humanidad. El hombre, dice Manfred, es soberano de la Tierra, es mitad polvo, mitad dios, pero siempre la mortalidad predomina. Por eso, el hombre no confía en el hombre. Pareciera, en verdad, que la vida le pertenece al príncipe del mal, tal como lo anuncian los espíritus en sus alabanzas a Arimanes.

¹⁰ Cf.Cap.1 p.6.

e) La influencia de Shakespeare.

En la escena primera, del acto segundo, Manfred no quiere responder al cazador cuales son sus dominios y el cazador entonces, disculpándose, invita a Manfred a beber una copa de vino. La siguiente situación nos recordará ampliamente la escena de *Macbeth* cuando Lady Macbeth ve sus propias manos manchadas de sangre del rey. Recordemos que muchos de los románticos, y particularmente los ingleses por obvias razones, eran admiradores de Shakespeare. No es de extrañar que Byron hubiese escrito este fragmento de la obra, basándose en el ya mencionado de *Macbeth*: “Away, away! There’s blood upon the brim! Will it then never – never sink in the earth?” (¡Fuera, fuera! ¡Hay sangre hasta el borde! ¿Entonces nunca-nunca se hundirá en la tierra?) Es la culpa la que hace delirar a Manfred al igual que es la culpa la que hace a Lady Macbeth ver sus manos ensangrentadas.

Hay una escena más en *Manfred* que nos hace pensar en Shakespeare. La tercera escena del acto segundo tiene lugar en la cima de la montaña Jungfrau. Se nos aparecen los tres destinos¹¹ diciéndonos que se encuentran en el lugar donde el pie humano nunca ha podido llegar. Hacen cuentas de sus males como travesuras en la tierra y recuerdan la escena tercera, del primer acto de *Macbeth*, donde las tres brujas hacen lo propio.

e) La postura byroneana ante la Iglesia.

Cuando el abad de St. Maurice se presenta ante Manfred nos enteramos por él que Manfred es un conde. El recibimiento al abad es bastante cálido, aunque sabemos por nuestro recurrido capítulo biográfico lo que Byron sentía hacía la religión, ya que, como el propio Byron lo expresó: “Nada sé de la religión, al menos nada que hable a su favor.” El propósito del abad aquí es enterarse si las habladurías que corren acerca de las prácticas “prohibidas” de Manfred son ciertas y, en dado caso, buscar el arrepentimiento y la salvación de su alma. El abad pide a Manfred que se reconcilie con la Iglesia y por este medio con Dios. A esto

¹¹ Los tres destinos eran: Clotho, Lachesis y Atropos. Su ocupación consistía en dar vueltas al hilo del destino humano y cortarlo cuando les parecía. Cf. Bulfinch, 1978.

responde: "whate'er I may have been, or am, doth rest between Heaven and myself. I shall not choose a mortal To be my mediator." (Lo que sea que pude haber sido o que soy, queda entre el cielo y yo. No escogeré a un mortal para que sea mi mediador.) Aquí si se empieza a notar el desprecio que sentía Byron por la institución de la Iglesia. Cuando el abad le habla a Manfred de penitencia y perdón, vemos revelada la esencia de la obra. Para Manfred no hay penitencia ni perdón posibles, dado que su pena es auto-impuesta. Su remordimiento no tiene temor al castigo. Él sólo siente el dolor de haber cometido un terrible crimen. "...there is no future pang Can deal that justice on the self-condemn'd He deals on his own soul". (No hay punzada futura que pueda encargarse de hacer justicia sobre los autocondenados. Él se encarga de su propia alma.) Ante la insistencia del abad, Manfred dice que ya es muy tarde para salvaciones. Como mencionamos en el capítulo uno, Byron tenía una nana calvinista que dejó honda huella en él y su relación con la Iglesia; en primer lugar, el desprecio por la hipocresía dentro de la religión y, en segundo, un sentimiento de culpa constante que siempre lo persiguió. Sin embargo, cuando escribió el tercer acto de Manfred, Byron había conocido a un sacerdote de la Iglesia Ortodoxa del cual tenía muy buena opinión; es probable que se haya inspirado en este buen hombre para hacer el retrato del abad de St. Maurice.

3.4 Reflexión sobre la estructura dramática del texto.

Manfred es realmente una obra polémica, no sólo en cuanto a sus presuntas imposibilidades escénicas, sino también en cuanto a su denominación genérica y a su tono. Nosotros postulamos aquí que el héroe romántico y en particular Manfred es un héroe trágico, sin embargo es muy pertinente confrontar esta aseveración con los elementos melodramáticos que pudieran estar presentes en la obra. En ese sentido, el presente capítulo trata de reflexionar sobre la estructura dramática de *Manfred* y sus posibilidades escénicas. Lo anterior se hará mediante el análisis de los siguientes fundamentales aspectos dramáticos: el conflicto, el género, el tono, los personajes, los escenarios y, por último, el diálogo.

a) Conflicto.

Lo que da a un texto la característica de dramático es básicamente la acción. Un texto dramático, por lo regular, tiene intriga, conflicto. En ese sentido *Manfred* nos presenta varias dificultades. El conflicto en *Manfred* es interno y pareciera que no hay peripecia. Manfred ocupa casi la totalidad de los puestos en el cuadro actancial propuesto por Greimas¹², es decir, Manfred-“D1” (su culpabilidad y desasosiego) impulsa al Sujeto- Manfred a buscar al Objeto- Olvido (este es el único puesto no ocupado por Manfred), en beneficio del Destinatario “D2” Manfred, para lograr su paz interior. Lo anterior lo llevará a cabo Manfred con Ayuda de Manfred (sus conocimientos y razonamiento) y, se Opondrá el mismo Manfred, quien internamente desea asumir la responsabilidad de sus actos; aunque con ayuda de los espíritus, el abad y la misma Astarté.

b) Género.

El texto que nos ocupa tiene la denominación de un “poema dramático”, tal como el mismo Byron lo bautizó. Sobre esta denominación genérica, el *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michael Corvin nos dice que a

¹² Vid. *Para leer un texto dramático* (2003), capítulo 3.

finales del siglo XVIII ésta es la denominación corriente para toda obra dramática, y que comprende a todos los géneros dramáticos, atendiendo a su tarea central de contar una historia antes que la de elaborar una métrica específica, aunque es de notar que durante este mismo siglo era frecuente la utilización de los versos alejandrinos. En contraposición, para Van Tieghem el “poema dramático” romántico es un género dramático nuevo. En su obra *El romanticismo en la literatura europea* (1958) nos dice que hubo un problema fundamental entre los románticos y el teatro; este problema consistía en la contradicción entre la necesidad del romántico para expresar sus sentimientos más íntimos, así como sus pensamientos e ideas (lirismo) y la noción de que el teatro debía ser más bien objetivo y contar una historia, hasta ese momento, a la manera neoclásica. Se necesitaba, por lo tanto, de una forma nueva que sustituyera a la anterior y se adaptara más a las necesidades expresivas del movimiento romántico. Muchas de estas obras sin embargo, nunca llegaron a representarse, pues en la búsqueda, estos textos se perdieron en la pura poesía, para dejar de lado la acción y las posibilidades escénicas reales. Sobre los denominados poemas dramáticos, Van Tieghem nos dice que:

...el poema dramático no ofrece la apretada estructura de una verdadera pieza teatral; aunque generalmente está dividido en escenas y hasta en actos, se compone sobretodo de cuadros sucesivos y desvinculados o cuyo enlace es muy débil; es una serie de situaciones más que el desarrollo de una acción, y su intriga es floja y frecuentemente casi nula. En muchos de tales poemas tienen gran importancia los coros líricos. (Van Tieghem, 1958:346)

El poema dramático, nos dice Van Tieghem, es una posibilidad de expresar ideas o hasta tesis completas del autor, como es claro en el caso de *Manfred* así como sus disertaciones sobre la religión, la relación entre dios y el hombre y de éste con su destino. En cuanto a los escenarios o los tiempos, el poeta dramaturgo romántico tiene libertad ilimitada y va desde un risco escarpado, hasta un bosque apacible o de un siglo a otro, en este sentido obras como *Manfred* presentan la dificultad escénica de llevar al espectador de una

galería gótica a un escarpado risco del Jungfrau, por donde vuela majestuosa un águila, y de ahí, al centro de la mismísima Tierra. Otro dato importante, y que corresponde al texto que nos ocupa, es que muchos de estos poemas dramáticos están influenciados por el *Fausto* de Goethe.¹³

Manfred es una obra relevante, ya que:

En Alemania, encontramos ya en 1793 una obra calificada de *poema dramático*. Pero fue Byron quien inauguró claramente este género el 1817 con *Manfredo*. (Van Tieghem, 1958:346)

En realidad es difícil saber a qué se refería Byron con su denominación de “poema dramático”, si era su intención inaugurar un género dramático nuevo o no. Yo me inclino a pensar como Humprey D. F. Kitto (1959) quien plantea que forma y contenido son la misma cosa para ciertas obras de arte.

c) Tono.

Para revisar el tono de la obra (aunque podríamos llamarlo patético, en estrecha relación al género) repasaremos a continuación tanto los elementos trágicos como los elementos melodramáticos que creemos encontrar en el texto. Esto lo llevaremos a cabo bajo las premisas presentadas por Armando Aguilar de León y Yoalli Malpica López, respectivamente, en el trabajo *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad* (2007).

Comencemos con el postulado de que, para la tragedia, el mito es de importancia capital. *Manfred*, como ya intentamos exponer anteriormente, es una obra con dos mitos en su fundamento. No repetiré lo mencionado en los apartados 3.1 y 3.2, pero reforzaré la idea de que *Manfred* es, ante todo, una obra que habla del descenso a los infiernos internos del individuo y para realizarlo, primero debe ascender (al pico de la montaña) lo cual es también un elemento trágico. Existen dentro de la tragedia los elementos de la decisión inflexible omnipresente y la decisión vital; para *Manfred* esa decisión omnipresente inflexible es la que él mismo ha tomado al decidir no escapar del destino auto impuesto, y la decisión vital va más allá, pues radica en no entregar su alma, ni a la salvación, ni a la condenación, aunque sí a la

¹³ Cf. Van Tieghem, 1958:346.

muerte. Por otro lado, en la tragedia la persecución del héroe es desencadenada por él mismo, en tanto que en el melodrama es una fatalidad de la que no es posible escapar; es decir que la persecución se da del inocente por el malvado. Aunque la idea de maldición está presente a lo largo de toda la obra, es también claro que la resolución de aceptar el precio del crimen es debida a la casi insolente noción de que es el mismo Manfred quien ha tomado la determinación de cometer el error.¹⁴ El crimen trágico altera el orden, es contra- natura como diría Kitto (1959:253), y agravia a los dioses, además es cometido por soberbia; tal como es el caso de *Edipo Rey*. Respecto a esto sólo me queda decir que el crimen cometido por Manfred es evidentemente edípico, en tanto consiste en haberse enamorado de alguien de su propia sangre (su hermana).¹⁵

En el melodrama los personajes no llevan a cabo ningún cuestionamiento ético, interno, y los espectadores, a su vez, se identifican con los personajes sin analizar sus acciones. Manfred se cuestiona todo el tiempo sobre la naturaleza de sus actos, y encontramos difícil una identificación del espectador-lector de la obra con él, lejos de la reflexión. La presencia en el melodrama de un personaje padre noble que, con el paso del tiempo, se vuelve en un eclesiástico cuyo fin es dictar sentencias morales, y que siempre llega a tiempo para rescatar al héroe, nos remite al abad de St. Maurice. Aunque por otro lado, si pensamos en la función del coro trágico como representante de los temores, esperanzas y cuestionamientos de la comunidad, también nos encontramos frente al mismo personaje. El abad da sentencias morales y parece llegar en el momento justo, sobre todo en la última escena, pero también carga con nuestras preguntas y juicios como espectadores, y de la misma manera es representante de la comunidad dentro de la obra. En esta forma, de una manera trágica, son contrapuestas las tres fuerzas: la superior (divina), la individual (Manfred) y la colectiva (el abad).

¹⁴ A este respecto es de hacer notar las dos influencias religiosas de Byron en su juventud, la calvinista y la católica, en ese sentido la confrontación entre la predestinación y el libre albedrío.

¹⁵ Cf. cap. 1.1, cita 8, p.7.

En las tragedias de Séneca, fuente de inspiración para los dramaturgos ingleses, los seres humanos se ven en pugna contra sus propias pasiones; en el melodrama romántico, la pasión amorosa ocupa el centro de la escena. Manfred se lamenta de la naturaleza del hombre “mitad dioses- mitad polvo”, donde la parte terrestre siempre gana, y podemos legítimamente pensar que se refiere a la lucha entre las pasiones y la razón, pero es importante señalar que *Manfred* no es una obra que verse sobre la pasión amorosa, tal como no lo es *Edipo*, sino más bien una que habla del destino final de los hombres y de su responsabilidad en los actos que cometen. Existe aquí, como es propio de las tragedias, un enfrentamiento entre trascendencia y libertad. Predestinación, libre albedrío y condenación son aspectos también presentes en el *Fausto*. Aunque el aspecto fundamental del melodrama es la lucha entre el bien y el mal (en el melodrama el mal es castigado) y, cabe hacer mención, es ésta una conflictiva trágica presente en la tragedia inglesa cristiana¹⁶, *Manfred* es un texto con un trasfondo filosófico más bien gnóstico, o en todo caso zoroastriano, donde el creador o regidor del mundo, en este caso Arimanes como un posible demiurgo, no está en directa contraposición con un representante del bien.

El problema ético del héroe, en ese sentido, escapa a la dialéctica entre bien y mal. No es nuestra intención llegar a las últimas consecuencias en el estudio teológico- filosófico del punto, lejos estamos de estar suficientemente preparados, pero consideramos de mucha importancia destacar el problema para no caer en la trampa de una clasificación genérica superflua.

En la tragedia de Séneca, por otra parte, están presentes las apariciones espectrales como representantes de la fuerza “numinosa” (“el héroe enfrenta fuerzas ocultas que lo acosan al extremo de tener que tomar una decisión vital” Aguilar de León en *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad* (2007)), tal como en el *Fausto* y en *Manfred*.

Es probable que Byron, como hombre letrado, haya conocido la forma de “Las tres unidades aristotélicas”; *Manfred* está escrita en tres actos. El acto

¹⁶ V.gr. *The tragical history of Doctor Faustus* (1604) de Christopher Marlowe.

primero tiene dos escenas; el segundo, cuatro; y el tercero, cuatro también. Si bien, en esta obra se respetan los tres actos, no se respetan así las unidades de espacio, como ya se mencionó con anterioridad.

A partir del melodrama romántico, en otro sentido, el héroe dejó de ser un dechado de virtudes para convertirse en alguien asocial, marginado y soñador, lo cual concuerda con la imagen de Manfred. En el caso del melodrama inglés, siendo los valores burgueses los que predominan, los héroes son anti-aristocráticos, lo cual sería un absurdo en el caso de *Manfred* proviniendo de un barón. En ese sentido, tanto en la tragedia como en el melodrama francés, existe la convivencia de las diferentes clases sociales, siempre y cuando no se mezclen; este elemento también está presente en *Manfred*. Otro aspecto del melodrama romántico es la exposición de ideas liberales y anti clericales, tal como en el caso de *Manfred*.

El melodrama explota también el sentimentalismo y hay en nuestra obra algunas ideas que son en extremo patéticas, como la escena en el inframundo y la escena final. Aunque por otro lado, este melodrama tiene personajes tipo y resalta la virtud y la ayuda de la providencia, lo que en caso que nos ocupa es cuestionable, ya que el personaje principal no es precisamente virtuoso, ni vicioso del todo, y nunca es ayudado ni por la providencia, ni por nadie. Sin embargo, podríamos pensar en un triunfo ético del héroe, muy a su manera y a pesar de su destrucción, lo cual constituiría un elemento melodramático. A fin de cuentas, cabe la pregunta de si la premisa del melodrama de lucha entre bien y mal puede sostenerse ante una ética que no pertenece a un pensamiento cristiano o dualista.

d) Personajes.

En lo referente a los personajes del poema dramático, en ocasiones se elige un personaje histórico y en otras es una pura ficción. El héroe en todo caso es una figura apasionada y elocuente que incluso expresa postulados morales y filosóficos del autor. Al respecto específico de Manfred, Van Tieghem nos comenta que:

He aquí a *Manfredo* que refleja el alma candente y atormentada de Byron: el barón Manfredo es él, con su orgullo y su inquietud, con los fondos y entresijos misteriosos de su conciencia, con su actitud de Titán desafiando el rayo, con su angustia ante los problemas del destino humano. (Van Tieghem, 1958:347)

Los otros personajes de la obra son como siguen:

- El cazador de gamuzas es un hombre sencillo que representa la vida simple del que vive de su oficio y no tiene mayor ambición en la vida, espiritual e intelectualmente hablando. En algún momento, Manfred lo envidiará por esa calma, pero preferirá su propio espíritu convulso por una mayor conciencia.
- El abad de St. Maurice es un religioso bueno, interesado más que nada en la salvación del alma de Manfred. Es un personaje necesario para los planteamientos filosóficos, religiosos y morales de Byron por boca de Manfred. Representa a la iglesia, pero está pintado de una manera benévola.
- Manuel y Herman son los criados de Manfred. Son personajes que sirven únicamente para dar referencias sobre el personaje principal.
- La bruja de los Alpes es un personaje alegórico que sirve de pretexto para recrear la historia del delito cometido por Manfred, así como su soberbia extraordinaria.
- Arimanes es el dios de los muertos. Representa todo el inframundo.
- Nemesis y los tres destinos son también alegorías que sirven para reflexionar sobre la supuesta libertad implicada en el destino del hombre.
- Los espíritus cumplen una función más bien referencial a los postulados del autor a través de sus diálogos.
- Astarté es la encarnación del delito y la condena.

e) Escenarios.

Los escenarios son los siguientes: el castillo del conde Manfred, la montaña del Jungfrau, los alpes suizos, y el salón de Arimanes. Todos los escenarios son típicamente románticos, los castillos góticos que rememoran lo medieval, tal como la mismísima Newstead Abbey; los escenarios naturales cuyo culto fue grandemente expandido por románticos tal como Wordsworth y Coleridge

(aunque estos últimos eran admirados y emulados por Byron, principalmente, en el género lírico) y por último; los escenarios imaginarios que en este caso evocan a la muerte, otro tema constante en el romanticismo.

f) Diálogo.

En cuanto al diálogo está escrito en verso. El lenguaje es bello y cuidadosamente escogido, sumamente lírico en tanto el autor se vuelca con sus sentimientos más íntimos, pero también expresa ideales firmes y cuestionamientos profundos. La métrica en la lengua inglesa está basada por lo regular en los acentos; también existe la rima¹⁷ y el ritmo. En el caso de *Manfred*, se puede notar cierta cuadratura silábica, aunque desafortunadamente no conocemos a fondo las reglas de conteo silábico del inglés literario.

Como dice Joseph Malof:

Part of a poet's performance involves his ability to give variety to his cadences, phrases, and ideas by moving toward and away from strong cesuras, either illuminating the two- part construction of his lines or else fading it out entirely. (Malof, 1970:11)¹⁸

Leer *Manfred* en el idioma original es un deleite pues la maestría, la musicalidad y la fuerza que Byron imprime a sus diálogos recuerdan a los grandes poetas del Siglo de Oro español.¹⁹

Por otro lado, Lord Byron, como ya se ha mencionado, era un amante del teatro, por ejemplo sabemos de su afición por Shakespeare, de la misma manera recordemos que los dramaturgos ingleses conocieron y se inspiraron

¹⁷ V.gr. El encantamiento del Acto I Escena I.

¹⁸ (Parte del desempeño de un poeta incluye su habilidad para dar variedad a sus cadencias, frases e ideas acercándose o apartándose de las cesuras fuertes, ya sea iluminando la construcción en dos partes de sus líneas o desvaneciéndolas completamente.)

¹⁹ Queda abierto el cuestionamiento, en este sentido, si el conde Segismundo, padre de Manfred, mencionado en la escena tercera del acto tercero, es una referencia a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca; recordemos que el delito mayor del hombre, según Segismundo, es haber nacido.

en las tragedias de Séneca²⁰, así que no estaba ajeno a la estructura y la forma del género dramático. De hecho:

...Byron joined the Committee of Drury Lane in 1815, and his letters are full of references to theatrical matters of the day; but his plays read better than they act; in spite of his undoubted dramatic talents, and stand somewhat apart from the main stream of nineteenth century theatre development. (The Oxford Companion to the Theatre, 1967:143)²¹

Quizá lo anterior se deba a la óptica con que son valoradas. Es decir, que sus obras no careciendo totalmente de acción, ciertamente, se inclinan más hacia la poesía, sobre todo en el caso de nuestra obra. Sin embargo, lo anterior, creemos, no debería ser tomado como un defecto sino como una característica propia del autor. Por otra parte, *Manfred*, aún siendo un poema dramático, fue llevado a las tablas.

Manfred, unmistakably a dramatic poem rather than a play, was wrestled into shape by Alfred Bunn for performance at Covent Garden in 1834 ...More surprisingly, Samuel Phelps chose to open his Drury Lane season of 1863 with his version of *Manfred*. (The Cambridge guide to Theatre, 1995:148)²²

²⁰ *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad.* (2007:48)

²¹ (Byron se unió al comité de Drury Lane en 1815 y sus cartas están llenas de referencias a asuntos teatrales de la época; pero sus obras se leían mejor de lo que se actuaban a pesar de sus indudables talentos dramáticos y permanecen hasta cierto punto distantes del desarrollo dominante del teatro del siglo diecinueve.)

²² (*Manfred*, sin duda un poema dramático más que una obra, fue moldeada y adaptada por Alfred Bunn para presentarse en Covent Garden en 1834,...Más sorprendentemente, Samuel Phelps optó por abrir su temporada de Drury Lane con su versión de *Manfred*.)

Consideraciones finales.

Trabajar con el romanticismo y, en particular, con un autor como Byron requiere de una entrega total y apasionada al estudio del tema. A lo largo del trabajo hemos revisado algunos aspectos románticos presentes en *Manfred*, poniendo el acento en la figura central del héroe como figura trágica; se revisaron, así mismo, aspectos míticos expresados en la obra, se propuso arrojar luz sobre los dos mitos fundamentales sobre los que descansa la obra: el faústico y el órfico, lo cual fue de enorme ayuda para entender el trasfondo filosófico gnóstico de la obra; se dio un recorrido por la biografía del autor, para intentar un acercamiento psicoanalítico; todo lo anterior para contestar la cuestión inicial del trabajo, esto es, si el personaje de Manfred es un alter ego de Lord Byron: consideramos que la respuesta es afirmativa.

Por otra parte, hemos planteado que la peculiaridad de recurrir a un “nuevo género”, tal como el poema dramático, es un acierto, pues le da la posibilidad al autor de expresarse líricamente a través de su poesía, pero también de postular sus teorías filosóficas y darles replica a partir de los diálogos entre los personajes. Postulamos entonces que Byron debe ser reconocido y revalorado, no sólo como poeta del romanticismo, sino también como dramaturgo, en ese sentido creemos que la importancia de la obra no radica en sus posibilidades escénicas tanto como en la belleza de su poesía y en sus cuestionamientos filosóficos.

Lo anterior abre una nueva vía de estudio a futuro. Estamos seguros que se presentarán cuestionamientos sobre la validez de este autor como un dramaturgo escénicamente representable, de ahí la pregunta, ¿es la dramaturgia y la puesta en escena una misma cosa? Por ejemplo, los partidarios de ciertas corrientes como el teatro dadá no podrían estar de acuerdo. Una vez más, en nuestro caso, diríamos que la importancia reside en la posibilidad del texto dramático como una plataforma de expresión de ideas y postulados filosóficos de una manera totalmente original.

Por otro lado, pudimos aclarar un poco más qué aspectos son propios de la estética byroneana.

Podemos especular que aunque, ciertamente, no somos los primeros en decir que sus personajes, en especial Manfred son en realidad un alter ego del mismísimo Lord Byron, hemos ahondado un poco más en aspectos representativos del espíritu romántico que quedan de manifiesto en esta obra y que, a su vez, son aspectos del pensar y sentir íntimos de George Gordon Byron. Lord Byron es un icono reconocible del movimiento romántico, y con razón, pues tanto en su vida, como en su obra, su pensamiento plasma una parte de la esencia misma de esta corriente, que aún tiene algunos ecos que se resisten a morir todavía en nuestros días.

Bibliografía

Abrams, Meyer Howard, (1962) *El espejo y la lámpara*. Tr. Gregorio Araoz, Buenos Aires: Ed. Nova

Argullol, Rafael, (1982) *El héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid: Taurus Ediciones

Balaguer, Menene Gras, (1988) *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona: Montesinos

Beguín, Albert, (1954) *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México: FCE

Butler, Marilyn, (1981) *Romantics, rebels and reactionaries: English literature and its background 1760-830*, Oxford: Oxford University

Bulfinch, Thomas, (1978) *Bulfinch's mythology; The age of fable, the age of chivalry, legends of Charlemagne*, New York: Avenel

Byron, George Gordon, Lord, (1974) *Teatro completo de Lord Byron*, Buenos Aires, Ed. Claridad

Campbell, Joseph, (1959) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México: FCE

Corvin, Michael (1997) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre (2Vols)*, Larousse

Freud, Sigmund, (2005) *Obras completas*, 24 tomos, Buenos Aires: Amorrortu

Furst R., Lilian, (1987) *Romanticism*, London: Methuen

Grovas, Víctor, (1994) *Ludwick Tieck: Un romántico con los pies en la tierra: introducción a la obra de Ludwig Tieck como representante del primer romanticismo alemán y precursor de las teorías escénicas modernas*, México, FFyL-UNAM

Kitto, Humphrey Davi Findley (1959) *Form and meaning in drama. A study of six greek plays and of "Hamlet"*, London, Methuen and Co.

Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad (2007) Coord. Norma Román Calvo, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Malof, Joseph, (1970) *A manual of English Meters*, Bloomington, London: Indiana University Press

Marchand, Leslie A., (1968) *Byron's Poetry A critical Introduction*, Cambridge: Harvard University Press

Martineau, Gilbert, (1987) *Lord Byron, el genio maldito*, Buenos Aires: México: Vergara

Maurois, André, (1945) *Lord Byron*, Tr. Bauza, Ricardo, Buenos Aires: Zonda

May, Rollo, (1992) *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona: Paidós

Mayne, Ethel Colburn, (1970) *Byron*, Freeport, N.Y.: Books for libraries

Mc Gann, Jerome, (1976) *Don Juan in context*, Chicago: University of Chicago

Phelps, Gilbert Ed., (1971) *The Byronic Byron A selection from the poems of Lord Byron*, Col. Longman English series, London: Longman

Pujals, Esteban, (1972) *Espronceda y Byron*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Quennell, Peter Ed., (1969) *Byron*, London and Glasgow, Collins

Rank, Otto, (1989) *El mito del nacimiento del héroe*, México: Paidós

Reuter, Jas, (1985) *Fausto, el hombre*, México: FCE

Román Calvo, Norma (2003) *Para leer un texto dramático: del texto a la puesta en escena*, México, Pax México

The Cambridge guide to Theatre, (1995) Ed. Martin Banham, Cambridge University Press

The Oxford Companion to the Theatre, (1967) London: Oxford University Press

Trelawny, Edward John, (1945) *Shelley y Byron*, Buenos Aires: Intermundo

Van Tieghem, Paul, (1958) *La era romántica: el romanticismo en la literatura europea*, México: Uteha

Vries, Jan, de, (1963) *Heroic song and heroic legend*, Salem, New Hampshire: Ayer

Yáñez, Adriana, (1993) *Los románticos: Nuestros contemporáneos*, México:
UNAM, CRIMA