

**HUMOR Y COMICIDAD EN EL MISÁNTRORO:
LA EVOLUCIÓN DEL TIPO DESDE EL ÁMBITO DRAMÁTICO
(MENANDRO Y MOLIÈRE) HASTA LA NARRATIVA
(VILLALONGA, MORAVIA Y CASTELLANI)**

Elena Macua Martínez
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

ABSTRACT: This article is a revision of the meaning of the two characters which embody, in Menander and Molière respectively, the type of the misanthrope. It is based on the analysis of the various ways in which both poets use the traditional techniques in order to shape comical types, and in the comparison of the results achieved by both dramatists as well as its influence in the subsequent remakes of the misanthropist figure.

I. Dice Bergson en su tratado sobre la risa que la función del arte consiste en romper con las generalidades convencionales que enmascaran la realidad, y ponernos frente a la realidad misma. Para vivir en sociedad, el hombre debe atenerse a un conjunto de normas que operan con una capa superficial de sentimientos e ideas comunes a todos, y que tratan de sofocar el fuego interior de las pasiones individuales. Pero el arte (y, por tanto, también el teatro) confronta a quien lo contempla con esa realidad profunda velada por las necesidades de la vida; remueve en su interior el fuego oculto bajo la tranquilidad de la vida burguesa que la sociedad y el interés le aconsejan llevar; y da a la naturaleza su desquite sobre la sociedad: unas veces, sacando a la superficie esas pasiones inconvenientes; otras, revelando las contradicciones de la sociedad, exagerando la artificiosidad de sus leyes. En este sentido, cabría afirmar que el arte tiende a lo individual, y que es nuestra percepción cotidiana la que procede con generalidades.

Estas conclusiones no son, sin embargo, del todo válidas para la comedia: ésta se distingue de las demás artes en que aspira a presentarnos tipos generales, caracteres capaces de repetirse. La comedia surge de la observación exterior, y se detiene en la superficie, no va más allá de la envoltura de las personas, del punto por donde muchas de ellas se asemejan. Y nunca tras-pasa ese límite, entre otras razones, porque nada saldría ganando:

«Penetrar demasiado en la personalidad, relacionar el efecto exterior con causas muy íntimas, sería comprometer y sacrificar todo lo que el efecto tuviera de risible. Para que nos dé la tentación de la risa, es menester que localicemos su causa en una región media del alma.» (Bergson, p.126)

Por otra parte, siendo siempre la finalidad de la risa una corrección, un aleccionamiento, resulta muy útil que éste alcance al mayor número posible de personas. Tal vez por ello la observación cómica tiende instintivamente hacia lo general. Elige entre las singularidades las que no están ligadas de modo indisoluble a la individualidad de la persona, aquéllas que podríamos llamar comunes:

«La comedia se halla entre el arte y la vida. No es completamente desinteresada como el arte puro. Con la risa, acepta la vida social como un ambiente propio y hasta sigue uno de sus impulsos. Y en este punto vuelve la espalda al arte, que es una ruptura con la sociedad y la vuelta a la sencillez de la Naturaleza.» (Bergson, p. 128)

La risa (el efecto propio de la comedia) viene provocada por la percepción de algo ridículo, entendiendo por tal «cierta *rigidez mecánica* que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano» (Bergson, p. 17); y que se manifiesta por causas externas (comicidad situacional) o internas (en este caso, lo cómico tiene su asiento en la persona misma). La mera distracción nos mueve a risa; pero su efecto cómico se acrecienta cuanto más natural juzgamos la causa que lo determina: cuando vemos al individuo ensimismado, abstraído, cuyas acciones son distracciones imputables a una causa conocida, tanto más risibles por su sistematicidad, porque están organizadas en torno a una idea central, y enlazadas por la misma lógica inexorable que la realidad aplica para corregir los sueños.

De acuerdo con esta definición del género, habría que convenir con Bergson en que la variedad cómica más genuina y elaborada es la comedia de caracteres:

«Se podría decir, en cierto sentido, que es cómico... todo lo que hay en nosotros como ya fabricado. Por ahí es por donde nos repetimos a nosotros mismos, y por ahí también es por donde otros pueden repetirnos. Todo personaje

cómico es un *tipo*. Y a la inversa, toda semejanza con un tipo tiene algo de cómico.» (Bergson, p. 112)

Desde un punto de vista técnico, este tipo de comedia articula la consecución del fin que le es propio (provocar la risa) sobre dos pilares: la actitud del espectador, a quien exige indiferencia (lo cómico se dirige a la inteligencia pura, y sus mayores enemigos son la emoción y la empatía); y la configuración del personaje, que ha de caracterizarse por su insociabilidad y automatismo (olvido de sí mismo y de los demás): todo individuo debe, en efecto, amoldarse al medio, no recluirse en su propio carácter como en una torre de marfil. Por ello, la sociedad hace que se cierna sobre cada uno, si no la amenaza de una corrección material, sí al menos la perspectiva de una humillación. La risa, algo siempre humillante para quien la motiva, es una especie de broma social. El placer que produce no es exclusivamente estético, absolutamente desinteresado: lo acompaña siempre una segunda intención, que es la de humillar, y por ende corregir, al menos en lo externo.

Contrariamente a lo que suele creerse, no son sólo los defectos de los demás los que nos hacen reír; también nos dan risa sus buenas cualidades. Lo cómico no es siempre indicio de un defecto en el sentido moral de la palabra: los defectos ajenos nos mueven a risa más por la insociabilidad, por la excentricidad, que por la inmoralidad de que son indicio. Podemos reírnos del más grave vicio (y de la más alta virtud) siempre que el poeta consiga que éste no nos conmueva. ¿Cómo lo logra? Debilitando nuestra simpatía en el instante en que ésta podría manifestarse. Para ello suele servirse de dos procedimientos:

1. Aislar en el alma del personaje el sentimiento que se le atribuye, y hacer de él un estado parasitario, dotado de existencia independiente, que desequilibra el alma e impregna todas sus manifestaciones.

2. Dirigir nuestra atención no hacia los actos del personaje (que nos revelarían la medida exacta de sus sentimientos), sino hacia sus gestos, entendiendo por tales, actitudes, movimientos o palabras a través de los cuales se manifiesta un estado del alma que se ha producido sin un fin que lo justifique, sin provecho para quien lo experimenta, y por efecto tan sólo de una coñezón interior. En este sentido, el gesto difiere profundamente de la acción: la acción es premeditada, consciente; pero el gesto se escapa, es automático. En la acción, el personaje se manifiesta en su totalidad; en el gesto se muestra sólo una parte aislada del mismo. Además, la acción es proporcionada al

sentimiento que la inspira; pero el gesto tiene algo de explosivo que nos pone en guardia, y nos impide tomar en serio las cosas.

II. El *Dyskolos* de Menandro y *Le Misanthrope* de Molière son comedias de carácter, protagonizadas por el tipo del misántropo: según el diccionario de la *RAE*, aquél «que por su humor tétrico —es decir, “triste, demasiado serio, grave y melancólico”— manifiesta aversión al trato humano»; un tipo genuinamente cómico en cuanto que el rasgo que lo identifica es su repulsión hacia la vida social (su defecto va, por tanto, más allá de la mera distracción: no es sólo que siga automáticamente su camino, sin cuidarse de ponerse en contacto con sus semejantes: es que, deliberada y contumazmente, los evita). Sobre este personaje, se nos promete (tales son, al menos las exigencias del género) un análisis «superficial». Veamos hasta qué punto cumple cada uno de estos poetas con tales expectativas.

Los dos personajes se desenvuelven en mundos opuestos: Cnemón es un campesino que vive físicamente aislado en un espacio abierto, natural, alejado de los convencionalismos sociales, y (casi) en perfecta soledad (o libertad). Utilizo el «casi», porque este anciano, haciendo gala de uno de los atributos más característicos de las figuras cómicas (su profunda incoherencia), se casó y tuvo una hija, a la que adora; y en pos de cuyo amor ha venido Sóstrato, un jovencuelo de ciudad, rico e ingenuo. En efecto, el dios Pan, preocupado por el porvenir de la muchacha, ha decidido provocar el enamoramiento de Sóstrato y su petición de matrimonio; y, de paso, dar una lección de sociabilidad al viejo gruñón. La diversión está servida: Sóstrato, un niño sin otros recursos que los materiales, fracasa estrepitosamente en todos sus intentos de establecer contacto con el «dueño» de su amada, que lo ahuyenta a pedradas y sin ningún tipo de contemplación. Hasta que, obedeciendo a los planes de Pan, encuentra el auxilio de Gorgias, un joven campesino vecino de Cnemón, a quien éste respeta profundamente. Aunque seguramente esta ayuda no hubiera servido de mucho sin la decisión divina de hacer caer al viejo dentro de un pozo, en el que hubiera muerto de no mediar la intervención de Gorgias. Escarmentado, pero no enmendado, Cnemón cede a éste todos sus poderes sociales y familiares, prerrogativas que Gorgias utiliza para conceder la mano de la chica a Sóstrato. Sin embargo, la esperanza del misántropo de lograr así su definitiva liberación del mundo no se cumplirá, porque los esclavos le obligarán a palos a participar del regocijo final.

En cambio, Alceste se encuentra, a su pesar, en un ambiente urbano, rodeado de una multitud que frecuenta el salón de su amada Celimena (un espacio cerrado, opresivo), y que constituye una especie de micro-corte (la soledad no es ya un hecho físico, sino psicológico).

También opuesta es la configuración de sus respectivos universos dramáticos: la comedia de Menandro se organiza en torno a cuatro categorías de *dramatis personae* (libres frente a esclavos, viejos frente a jóvenes, y hombres frente a mujeres). Mientras que *El Misántropo* de Molière está construida sobre la igualdad social y familiar de los varones, todos jóvenes aristócratas, ligados entre sí por lazos exclusivamente amistosos; y sobre la igualdad de sexos. Esta circunstancia acentúa la naturaleza interior del aislamiento del protagonista, y lo hace más complejo de interpretar. Así, pues, desde el inicio mismo de la acción dramática Molière, se «despega» de ese planteamiento externo (ingenuo) del conflicto cómico que encontrábamos en Menandro. Por otra parte, el papel de Alceste en la comedia parece, en principio, opuesto al de Cnemón: él es un gentilhomme de mediana edad que desea obtener el amor de Celimena, y que aún se desenvuelve en el convencional mundo de la corte; en el cual, curiosamente, goza de prestigio y aceptación, como deduciremos de los comentarios de la mayoría de los personajes que intervienen en la obra, y del éxito de Alceste con el sexo opuesto (las tres figuras femeninas que actúan en la comedia están enamoradas de él). De hecho, son los celos de una de ellas (Arsínoe), junto con la envidia que inspira Alceste a algunos personajes masculinos (especialmente a Oronte, y a esa figura anónima que tiende su sombra al comienzo y al final de la obra, mientras conspira con éxito en la corte para destruir la reputación y el patrimonio de nuestro protagonista), los sentimientos que concurren en colaboración con la rigidez del personaje para dar al traste con el cumplimiento de la promesa cómica.

Ahora bien, un análisis más pormenorizado de la configuración de los dos personajes permite deducir que ambos están caracterizados por procedimientos muy similares, constatándose en sendos casos una clara oposición entre el mensaje que proporciona el texto y el que se transmite visualmente.

Por lo que respecta a las obras de Menandro, la caracterización visual (entre cuyos recursos incluyo la máscara, junto con el nombre propio, porque su asignación se encuentra indefectiblemente unida) suele preceder a la caracterización textual. Su función es presentar a los personajes en su faceta de figuras codificadas (es decir, de tipos cómicos). Los datos que la máscara y

el nombre (casi siempre recurrente, y, por tanto, con un significado tipológico explícito) proporcionan sobre sus portadores, son, habitualmente, de la misma naturaleza, adecuándose al sexo, la edad, la posición social y el papel escénico del tipo literario al que representa *a priori* el personaje concreto, con independencia del grado en que éste se ajuste a las expectativas creadas por aquél.

Pues bien, Cnemón es la única figura del *Dyskolos* que aparece mencionada por su nombre en el prólogo omnisciente de Pan (v. 6), adquiriendo, así, una posición relevante antes incluso de que se inicie la acción dramática propiamente dicha. Excepcional puede también considerarse el hecho de que se trate de un nombre único, no recurrente: está libre de connotaciones literarias; incluso su significado etimológico es impreciso: lo único indiscutible al respecto es la voluntad del autor de individualizar al portador y conferirle especial protagonismo.

Por lo que respecta a la máscara, Cnemón llevó probablemente una heredada de la comedia media (la n.º 6 del catálogo de Pólux), de rasgos arquetípicos, y poco sutiles connotaciones caracteriológicas: representa a un viejo con la barba puntiaguda, entradas en el pelo y cejas levantadas (lo que denota una actitud crítica frente a los jóvenes). Esta adjudicación resulta especialmente significativa si tenemos en cuenta que existían a disposición del autor otro tipo de máscaras de viejos que constituían una innovación de la comedia nueva, y estaban configuradas a partir de una mezcla de rasgos menos estereotipada. Por tanto, la máscara identificaría a Cnemón como *senex* de difícil carácter que obstaculiza la realización de los planes juveniles; una información que contrasta con la peculiar naturaleza del nombre propio. En mi opinión, esta discordancia en el uso de dos procedimientos de caracterización tan estrechamente dependientes, constituye uno de los más claros indicios del afán del autor por construir la comedia (y a su figura central) sobre un sutil equilibrio entre lo serio y lo cómico: Menandro pretendía, por una parte, inducir al espectador a considerar «seriamente» el carácter de Cnemón, atribuyéndole un nombre excepcional y marcando las distancias entre su grado de individualización y el de las restantes figuras. Al mismo tiempo, sin embargo, los gustos del auditorio y las propias convenciones del género, exigían concesiones a la comicidad tradicional, entre las cuales debemos incluir seguramente la elección para el personaje de una de las máscaras heredadas de la comedia media.

En el caso de Alceste, su nombre, de origen griego, significa «fuerte, valeroso». Ahora bien, aunque su significado etimológico resulte positivo y explícito para un lector culto actual, en el universo dramático de Molière aparece cargado de connotaciones frívolas, y evoca el fantasioso mundo de los embrollos amorosos típico de las comedias de Corneille (por tanto, «tipifica» al personaje). Esta información va precedida por la que ofrecía el atuendo del personaje: brocado de rayas oro y gris, con cintas verdes. En opinión de algunos críticos, éste era, según las convenciones del momento, el color que caracterizaba a las figuras excéntricas, grotescas. Otros, por el contrario, creen que dichas convenciones ya no estaban en vigor en el momento de la representación de esta obra. En mi opinión, sin embargo, esta discordancia entre el significado ridículo del atuendo del personaje y su compleja (y seria) caracterización textual puede interpretarse, al igual que en el caso de Cnemón, como resultado del complicado equilibrio entre la faceta seria y la faceta cómica del mismo; la cual explotaría deliberadamente el autor, por ejemplo, para hacer explícito el contraste entre apariencia y realidad, algo que da también mucho juego a Menandro; o, simplemente, como concesión al público menos exigente.

En cualquier caso, lo que parece incuestionable es que el poeta, sirviéndose de un procedimiento genuinamente cómico y de eficacia asegurada, deseaba fijar la atención del espectador en el atuendo del personaje. Y ello por dos razones: en primer lugar, porque, incluso aceptando que, en tiempos de Molière, no estuviera ya en vigor la citada convención respecto al significado de las cintas verdes, no podemos dejar de tener la impresión de que Alceste va disfrazado, y, en ese sentido, aparece externamente caracterizado como una figura grotesca (Bergson, pp. 17 y 37). En segundo lugar, porque la estridencia del atuendo de Alceste nos obliga a demorar la atención en su aspecto físico, y a anteponer la forma al fondo: teniendo ambos procesos como objetivo ridiculizar al personaje (Bergson, pp. 46-50).

Así, pues, en las dos comedias encontramos, en principio, a un mismo tipo, caracterizado por procedimientos semejantes, los cuales tienden a subrayar su tipicidad y comicidad a través de la apariencia externa (la máscara, en un caso; el vestido, en el otro), sobre la que se nos induce a centrar la atención al comienzo de ambas obras.

La caracterización textual de los dos personajes se realiza también a través de procedimientos semejantes.

Cnemón es descrito, con anterioridad a su entrada en escena, por el dios Pan, cuya observaciones responden a esa voluntad del autor por acercarse al personaje desde una «doble» perspectiva: forma parte de la entidad tradicional (más netamente cómica) del tipo su definición como individuo que aborrece al género humano; y, de su especial «idiosincrasia», su caracterización como trabajador infatigable y honesto.

Por su parte, Sóstrato y su esclavo, dan cuenta de las «malas pulgas» del viejo, que arremete verbal y físicamente contra ambos: la agresividad de Cnemón, su rigidez en el trato, es un recurso cómico infalible, que seguirá explotándose a lo largo de toda la obra.

Sin embargo, Cnemón es también simultáneamente descrito desde una perspectiva seria y positiva por otros personajes, que nos confirman el amor que siente por su hija, su laboriosidad, y su sinceridad.

Esta descripción del personaje por parte de los otros, se complementa con una cuidada autocaracterización, igualmente sometida a esa alternancia entre lo serio y lo cómico, entre lo novedoso y lo tradicional: Cnemón entra en escena con un monólogo de tono exagerado, en el que confiesa su deseo de tener los atributos de Perseo para evitar todo contacto con los hombres. Esta primera intervención se ajusta a las expectativas creadas por la máscara. Pero en su segundo monólogo, el viejo expresa su particular concepción de la piedad religiosa (fundada en la sinceridad y en la austeridad de sus manifestaciones) y justifica su aversión por los seres humanos.

En un tercer monólogo, de tono semejante al primero, Cnemón se muestra orgulloso de su carácter poco sociable y de su rareza; y manifiesta su irrevocable decisión de evitar todo contacto con los hombres. Estas afirmaciones coinciden con las que hará Alceste, y nos invitan a reflexionar del modo siguiente: hasta este momento, el misántropo de Menandro ha sido objeto de un tratamiento netamente cómico, aunque matizado con vistas a conseguir una cierta individualidad en el personaje; y, para ello, el poeta ha cumplido con las dos exigencias básicas del género: dotar al personaje de una conducta asocial y automática, sin profundizar en sus móviles, e impedir que el espectador simpatice con él; lo cual logra haciendo que, en la práctica totalidad de las situaciones, la misantropía de Cnemón opere de forma autónoma, imponiéndose sobre sus sentimientos positivos (su honestidad, su austeridad, su amor filial), aunque no hasta el punto de anularlos; y mostrando dicho sentimiento a través de los gestos automáticos del personaje (hostiles tanto para con los otros personajes, a los que agrede e insulta, como

para con el espectador, a quien, en exclusiva, dirige unos monólogos igualmente «explosivos»).

Sin embargo, estas reglas básicas del género quedan «suspendidas» en el momento culminante de la obra: el de la «apología» de su protagonista (vv. 708-747): Cnemón ha caído en un pozo, y se ha sentido próximo a la muerte, de la que se ha librado sólo por la altruista intervención de otros seres humanos. Este incidente ha demolido todo el sistema argumental sobre el que el viejo había montado su modo de vida; y, aunque incapaz de modificar sus hábitos, acepta que se ha equivocado doblemente: en primer lugar, porque, en efecto, la experiencia le ha demostrado que existen hombres generosos; en segundo lugar, porque ha constatado que nadie es, en realidad, auto-suficiente. Al mismo tiempo, sin embargo, Cnemón enuncia sus disposiciones jurídicas para el futuro (delegando en Gorgias todos sus poderes), y se reafirma en sus convicciones éticas, las cuales implican en realidad la claudicación del personaje como ser social.

Ahora bien, aunque Menandro da por un momento a su personaje una profundidad inusitada, y obliga al público a simpatizar con él, haciéndole deponer la actitud distante que exige el género, no tiene ninguna intención de renunciar a sus prerrogativas: tras conceder a Cnemón su momento de «gracia», no le permite abandonar la escena como si fuera un héroe trágico: los esclavos le obligan a participar forzosamente del regocijo final con que concluye la obra, sacándolo de su cama y arrastrándolo, entre las carcajadas de todos (personajes y público), hasta el lugar de la celebración ritual. Podemos decir que la solución al conflicto es, como su planteamiento, puramente externa y superficial, pero se ajusta rigurosamente a las premisas del género; y a ello debió posiblemente su éxito esta obra.

Veamos ahora qué hizo, por su parte, el poeta francés.

La configuración textual de Alceste es, a todas luces, mucho más profunda y compleja que la de Cnemón, a cuyo papel, como hemos dicho, se opone el de aquél. La naturaleza del rol que representa Alceste va a determinar el desenlace de la trama cómica, y a inclinar negativamente la balanza por lo que respecta al futuro de sus protagonistas, y a la moraleja que de éste debe inferir el público.

La obra comienza con un diálogo entre Alceste y su amigo Filinto sobre la naturaleza de las relaciones interpersonales: Filinto admite la necesidad de rituales que ordenen los intercambios sociales; mientras que Alceste

reprocha a éste su hipocresía y su banalidad. El código de conducta de Alceste está presidido por la austeridad y la sinceridad indiscriminadas, y se opone a las convenciones sociales del momento.

Algunos estudios recientes destacan la maestría y el tino con que está elaborada esta primera escena, que ofrece tan importantes claves de interpretación de su protagonista, y permite comprender por qué éste ha suscitado a lo largo de los siglos interpretaciones tan dispares: la causa está en el doble ángulo desde el cual puede el espectador-lector aproximarse a él (en este caso, al litigio que su posición desata): si lo analizamos desde una perspectiva individual, acabamos por aceptar que, en efecto, las formas que adopta la cortesía no se corresponden con la naturaleza (o la profundidad) de las relaciones, resultando aquéllas fatuas en el mejor de los casos (hipócritas en el peor); pero desde una perspectiva colectiva, quien se opone a una costumbre asumida unánimemente, no puede sino verse como alguien extravagante, artificial y ridículo. Ahora bien, en mi opinión, esta dualidad interpretativa sólo secundariamente hunde sus raíces en la perspectiva del receptor, siendo su fuente principal el manejo poco ortodoxo que hace el dramaturgo de las convenciones genéricas: se supone que Molière compuso una comedia, género que, como hemos visto, procede con unas reglas muy concretas: exige, entre otros requisitos, un acercamiento poco profundo a los personajes, una definición básicamente cómica de los mismos, y un final feliz. Pero el autor ha transgredido, como intentaremos demostrar a lo largo del siguiente análisis, estas tres exigencias básicas, dejando al espectador sin un claro marco de referencia que le permita interpretar inequívocamente el conflicto cómico; al cual le ha obligado a acercarse desde una perspectiva sumamente ambigua, al margen de los cánones establecidos.

Las sensatas observaciones de Filinto no modifican, por supuesto, las conclusiones de Alceste: lejos de suscitar sus dudas, estimulan su complacencia. Alceste odia a todo el género humano; e, infantilmente, pregunta a Filinto si guardaría él la compostura en caso de sufrir la traición de un amigo, como le ocurre a él. Filinto conviene en que eso no es posible, pero, frente a la actitud de Alceste, cree que lo razonable sería apelar a la justicia. Éste, en cambio, afirma que no recurrirá a un tercero en discordia para conseguir algo que por derecho le corresponde. Una derrota sería para él la confirmación definitiva de la maldad humana. Lo cual, en el fondo, parece satisfacerle.

Hasta aquí, parece evidente que debemos acercarnos a Alceste como corresponde a un personaje cómico: tanto por su atuendo grotesco, que es el que, de entrada, se impone ante los ojos del espectador, como por el contenido extremo, inflexible, vanidoso, de sus intervenciones: al igual que Cnemón, Alceste se siente orgulloso de sus imperfecciones: por eso le suscitan total indulgencia, y las muestra sin el menor escrúpulo¹. Por otra parte, Alceste está adornado con el otro rasgo característico de los tipos cómicos que también hemos visto en Cnemón: la incoherencia; la cual se manifiesta en su caso doblemente: en primer lugar, en la elección como objeto de su amor de Celimena, una joven coqueta, que no se ajusta en absoluto al que suponemos debiera ser el ideal femenino de alguien con las convicciones de Alceste; en segundo lugar, en la naturaleza contradictoria de su papel dramático, que aúna en este personaje el rol de enamorado y el de obstáculo a sus propios intereses (efectivamente, no serán sus antagonistas, sino él mismo, quien impida la realización de la promesa cómica; lo cual consigue, a diferencia de Cnemón). Paradójicamente, sin embargo, veremos cómo estos mismos rasgos contribuyen a la individualización del personaje, haciéndolo, a la postre, irrepetible y pulverizando su naturaleza de tipo literario.

El tono cómico alcanza cotas mucho más altas en la escena segunda, donde interviene Oronte, un personaje tan vanidoso (al menos) como Alceste, con quien protagoniza un lance antológico: Oronte confiesa a Alceste la admiración que siente por él, y su deseo de entablar una estrecha amistad. Para dar fe de sus buenas intenciones, ofrece a Alceste la posibilidad de aprovechar su influencia en la corte; aunque antes él deberá darle su opinión sobre la calidad de un soneto que ha compuesto. Alceste lo previene de su inquebrantable sinceridad, la cual insiste en solicitar Oronte, quien, por su-

¹ El defecto genuinamente cómico es, según Bergson, la vanidad: invisible para quien la tiene, y notable para el resto del mundo; suscita una total indulgencia en su portador (que la muestra sin escrúpulo), pero resulta molesta para los otros (que intentan reprimirla). Es susceptible de una corrección inmediata, inseparable de la vida social, y capaz de tomar la mayor variedad de formas y de sumarse a todos los vicios e incluso a algunas virtudes (p. 128): «No creo que haya defecto más superficial y a la vez más profundo. (...) Apenas si es un vicio, y, no obstante, gravitan alrededor de ella todos los vicios, y éstos, al refinarse, tienden a convertirse exclusivamente en medios de satisfacerla. Hija de la vida social, no es otra cosa que una admiración de sí misma, fundada en la admiración que cree inspirar a los demás. Es más natural, más universalmente innata que el mismo egoísmo, pues de éste suele triunfar la Naturaleza, al paso que sólo por la reflexión podemos vencer la vanidad.» (p. 129)

puesto, acaba leyendo el soneto. Cuando pide un veredicto, el misántropo evita concretar; pero Oronte pregunta una y otra vez si sus versos le parecen malos, a lo que Alceste responde con un no menos insistente: «No digo eso».

Según Bergson, la articulación de esta magistral escena se realiza sobre un procedimiento cómico muy elemental, que él denomina *el diablillo del resorte*: la virtualidad de este juguete consiste en que, cuanto más se le comprime, con tanta más fuerza se estira. Prefigura el conflicto entre dos terquedades: una de ellas, puramente mecánica, concluye por ceder ante la otra, proporcionándonos diversión. Si sustituimos el resorte físico por uno moral, tendremos una idea que se expresa, permanece un instante como contenida, para tornar a expresarse de nuevo con doble ímpetu.

A veces, sin embargo, dicho procedimiento se torna muy complejo: por ejemplo, cuando todo el interés de una escena radica en un personaje único que se desdobra, y al que su interlocutor sirve como de prisma a través del cual se realiza ese desdoblamiento. En estos casos no debemos buscar el secreto del efecto cómico en lo que vemos y oímos en la escena exterior, sino en la comedia interior cuya refracción se opera. Tal ocurre cuando Alceste responde insistentemente con su «No digo eso» a la contumacia con que Oronte le pregunta si sus versos le parecen malos. La repetición es, sin duda, cómica; pero parece claro que Oronte no intenta divertirse a costa de Alceste, entregándose a ese juego que hemos descrito. En realidad, hay dos hombres en Alceste: el misántropo que ha jurado decir siempre la verdad; y el hidalgo que no puede olvidar las formas burguesas, o quizá simplemente el buen hombre que retrocede cuando hay que pasar de la teoría a la acción, y herir un amor propio. La verdadera escena se desarrolla entre los dos Alceste: uno que quiere estallar, y otro que le cierra la boca cuando se dispone a ello. Cada «No digo eso» representa un esfuerzo creciente por apartar algo que empuja y pugna por salir; por eso la violencia del tono de la frase crece a medida que aumenta el enfado de Alceste: pero no con Oronte, como él cree, sino consigo mismo.

No es cómico el que un hombre se decida a decir lo que piensa; y tampoco el que otro, por bondad, egoísmo o desdén, prefiera decir a los demás lo que desean oír. Incluso se pueden unir estos hombres en uno solo, y hacer que el personaje titubee entre la absoluta franqueza y la cortesía engañosa; tampoco esta lucha tiene por qué resultar cómica. Pero si concentramos en un hombre estos dos sentimientos irreductibles y rígidos, y hacemos que la oscilación entre ambos sea mecánica, simple e infantil, el resultado no tiene precio.

Por fin, como no podía ser de otra manera, Alceste expone su sincera opinión, absolutamente demoledora.

La escena primera del segundo acto es un diálogo entre Alceste y Celimena, la joven a la que ama, y a quien reprocha su complacencia con los numerosos pretendientes que la abruma. Celimena ya le ha confesado a Alceste el amor que siente por él, y considera sus celos injustificados. Pero él la acosa hasta provocar su exasperación, y el cierre de la escena con su cáustica réplica: vv. 525-528 «Vuestro método, en verdad, es totalmente nuevo, ya que amáis a las gentes para disgustaros con ellas; vuestra pasión se traduce solamente por palabras agresivas, y no se ha visto nunca un amor tan regañón». La cual inclina de nuevo la balanza del lado de lo cómico.

El punto de inflexión de esta situación se produce, a mi juicio, en la escena V de este mismo acto: una escena colectiva de crítica mordaz e indiscriminada, a la que Alceste asiste en silencio hasta que Celimena es elogiada precisamente por su maledicencia: este comentario hace que reproche a todos su hipocresía, y les acuse de fomentar con sus risas complacidas la maldad de su amada. Me parece muy significativo el hecho de que los otros personajes argumenten su defensa sobre las contradicciones de Alceste: Clitandro le reprocha únicamente el que critique a todos, excepto a Celimena, el miembro más activo del grupo; Filinto le censura el que se interese precisamente por el tipo de gente que ha sido objeto de sus malévolos comentarios, y concluye con Celimena, en que sólo el espíritu de contradicción de Alceste y su desdén por el criterio ajeno, justifican esa actitud.

Creo que el tono de la obra ha cambiado aquí notablemente: son los otros personajes los que parecen justificarse ante Alceste, esgrimiendo únicamente argumentos externos, basados en la incorrección de las formas (no en la del fondo) de la actuación del misántropo. Sin embargo, esa atención exclusiva del grupo a las formas, con el consiguiente olvido del fondo, nos trae a la memoria la imagen de una sociedad disfrazada, de una mascarada social: ahora es el grupo el que resulta cómico.

Esta interpretación está corroborada por la evolución del acto tercero, donde destaca especialmente la escena VII, que presenta notables paralelos con la que antes ha protagonizado Oronte: aquí es Arsínoe (otra enamorada de Alceste) quien elogia los méritos del protagonista, y le ofrece (como también antes Oronte) la posibilidad de hacer gestiones a su favor en la corte. Alceste declina su oferta, con una respuesta antológica (vv. 1082-1090): «Mi estado de ánimo me impulsa a vivir como desterrado. El cielo, al darme vida,

no me ha proporcionado un alma con los aires cortesanos. No tengo las virtudes exigibles para triunfar y abrirme paso en ella. Ser franco y sincero es mi único mérito; no sé engañar a los hombres cuando hablo, y quien no posea además el don de ocultar lo que piensa, debe residir lo menos posible en este país.»

Ante su negativa, la joven aborda el tema que acapara su verdadero interés: el del amor de Alceste por Celimena, a quien debería abandonar, puesto que lo engaña, como muy pronto le demostrará, mostrándole unas cartas de las que aquélla es autora.

Hasta este momento, hemos insistido en las semejanzas entre esta escena y la protagonizada por Oronte: ahora analizaremos las diferencias: en primer lugar, el personaje de Arsínoe, a diferencia del de Oronte, carece de rasgos cómicos; sus opiniones resultan, en ese sentido, más serias, menos cuestionables. No sabemos si admira sinceramente a Alceste, pero tampoco nos importa: tal vez sus elogios son interesados, pero la razón de su interés trasciende la del de Oronte: Arsínoe está enamorada de Alceste, y desea conseguir su amor a cualquier precio. La naturaleza de este personaje, sus motivaciones y su conducta en esta escena dan a la misma un tono serio, y nos obligan a contemplar a Alceste (como objeto del deseo de Arsínoe, por el cual ésta miente y manipula) desde una perspectiva bien distinta de la que se ha impuesto en su lance con Oronte. Y, efectivamente, el contenido de sus intervenciones se ha modificado (y creo que también la forma).

Esta visión positiva del misántropo culmina y cristaliza al comienzo del acto IV, en el diálogo entre Filinto y Elianta, en el que se nos describe indirectamente la entrevista de Alceste con los mariscales, quienes han pedido su comparecencia a petición de Oronte, y ante los cuales ha hecho alarde de su inflexibilidad y rigor, sosteniendo que Oronte no debería contrariarse tanto por su opinión en materia de versos: «Se puede ser una magnífica persona y hacer malos versos; no creo que afecten al honor tales materias; le tengo... por hombre de categoría, de mérito y de corazón..., pero por malísimo escritor.» (vv. 1144-1148). Todo cuanto han conseguido de él es una disculpa por su exigencia. Tanto el tono como el contenido explícito de las palabras de Filinto y de Elianta son altamente positivos (lo cual, en el clima de chismorreos y «maldad» que impregna toda la comedia, resulta excepcional y particularmente significativo).

Por otra parte, ambos personajes insisten en la peculiar naturaleza del amor que, contra todo pronóstico y conveniencia, siente Alceste por Celimena.

Filinto cree que debería trasladar su deseo a otra parte: encauzarlo, por ejemplo, hacia Elianta, que lo ama tiernamente. Desde luego, algo debe de tener Alceste cuando, a pesar de sus incómodos defectos, goza de tanto éxito entre el sexo femenino (seamos sinceros: ¿quién se reiría abiertamente, sin atisbos de consciente envidia, de alguien tan afortunado?).

El acto V comienza con un nuevo diálogo entre Alceste y Filinto, donde se expone, a modo de recapitulación, el desenlace de los problemas que aparecían planteados en la primera escena del acto primero. El tono ha cambiado ya de forma irrevocable: Alceste ha decidido prescindir definitivamente del trato con los hombres: a pesar de tener a su favor el honor y las leyes, le ha ganado el pleito del que nos daba noticia al comienzo de la comedia su enemigo, sirviéndose de las malas artes de Oronte, cuyo odio se ha ganado con su sinceridad. Al contrario de lo que ocurría en la obra de Menandro, aquí se han cumplido las expectativas del protagonista, confirmando la corrección de sus argumentos.

En las siguientes escenas de este último acto, se aclarará también el malentendido que se ha producido entre Alceste y su amada, a causa de las equívocas cartas que ésta ha enviado a los distintos personajes que han intervenido en la trama. Tras la lectura de las mismas, Celimena comprende el resentimiento de Alceste; él, por su parte, reconoce su insensatez y su debilidad, y accede a disculpar las maldades de su amada «con tal de que vuestro corazón quiera secundar el propósito que he hecho de huir de los humanos, y que os decidáis a seguirme sin vacilaciones al desierto, donde he hecho voto de vivir» (vv. 1759-1764).

Celimena, por supuesto, se muestra arrepentida de las consecuencias de su coquetería, y dispuesta a fijar la boda; pero no a renunciar, en plena juventud, al mundo. Alceste, por su parte, no puede comprender la actitud de Celimena, y la rechaza definitivamente; volviendo su mirada a Elianta, a quien, sin embargo, no pide en matrimonio: ésta ofrece su mano a Filinto, y Alceste se despide con su deseo de que los amantes conserven su amor mutuo: «Traicionado por todas partes, abrumado por mil injusticias, voy a huir del abismo en que triunfan los vicios y a buscar en la tierra un lugar retirado donde pueda permitirme la libertad de ser un hombre de honor» (vv. 1803-1806).

Según se deduce de este análisis, Molière ha cometido, al menos, tres fallos técnicos, que dan al traste con las expectativas creadas por la «normativa» del género, y defraudan al espectador ortodoxo: en primer lugar,

profundiza en la personalidad de Alceste, mostrando las causas íntimas que justifican sus actos, y obligándonos a considerarlos seriamente. En segundo lugar, dota al personaje de un carácter insociable, pero no de automatismo: aunque rígido e inflexible, Alceste aparece adornado con una notable autoconciencia (aunque ésta no lo induzca a modificar su postura: tampoco lo hacen los héroes trágicos; por otra parte, y al contrario de lo que ha ocurrido en la trama protagonizada por Cnemón, los hechos han confirmado el punto de vista de Alceste: los jueces, Oronte y la propia Celimena lo han traicionado; no existen la justicia ni el amor verdaderos). Si, como dice Bergson, un personaje es cómico en la misma medida en que se desconoce a sí mismo, podemos concluir que Alceste no es, desde luego, un personaje cómico.

En tercer lugar, da una solución nada convencional al conflicto, puesto que no respeta el equilibrio entre arte y vida que debe guardar la comedia: con este desolador desenlace, del cual, parece evidente, no es culpable Celimena (ella ha aceptado el matrimonio, con lo cual no contraviene la ley cómica según la cual, al final de la obra, los protagonistas han experimentado un cambio a mejor, y han aprendido de lo ocurrido en la trama), Alceste (que no ha cambiado en absoluto y no puede, por tanto, participar de ese *happy end*, que queda reservado a Filinto y a Elianta) abandona la escena con una altura trágica que hasta este momento se le ha escatimado.

Si Menandro ha respetado todas las convenciones cómicas, propinando a su protagonista un castigo externo, superficial y formal, impecable socialmente, e impidiendo que el personaje agüe la fiesta en los dos canales de comunicación dramática (todos, espectadores y personajes, nos reímos al unísono de Cnemón); Molière hace que su misántropo se autoimponga un doloroso castigo que, sin embargo, afecta seriamente a otras figuras de la comedia. Su negativa a participar de un final feliz (y a contribuir al mismo) debió de congelar la risa en la boca de los espectadores (de hecho, esta comedia, a diferencia de todas las producidas por Molière hasta ese momento, no conoció una segunda representación).

Molière no quiso acatar la exigencia cómica de moverse equilibradamente entre el arte y la vida: prefirió, como su misántropo, dar la espalda a la sociedad y retornar a la sencillez de la naturaleza, al arte puro. El precio de semejante atrevimiento fue, como el de su personaje, muy alto también. Pero, a cambio, consiguió crear una figura irrepetible, casi sublime. A costa, eso sí, de dismantelar al tipo: en la medida en que lo individualizó y justificó, en que se negó a sacrificar, para dar satisfacción al espectador, su

profundidad y la talla casi trágica que alcanza aquél al concluir la obra, fracasó en la consecución del fin propio del género al que pertenecía.

III. Tal vez esto explica el que las posteriores recreaciones del tipo se hayan producido en el marco de la narrativa, y el que, en la mayoría de ellas, la figura del misántropo carezca de rasgos humorísticos. Ésta es, al menos, la conclusión que se constata al analizar el tratamiento de este personaje en cuatro obras del siglo XX que han osado conjurar en su título a tan ilustres ancestros: *El Misántropo* de Lorenzo Villalonga; los dos relatos de Moravia de idéntico título; y el de Leonardo Castellani.

1. La obra de Villalonga, publicada en 1974, es una narración extraordinariamente explícita y folletinesca, escrita en un estilo tópico y previsible; plagada de pasajes vacuos, y de una inconsistencia exasperante. Narra la historia de dos amigos (contada retrospectivamente por un tercero: Gabrielillo Ensenada, que asiste a ella como mero espectador) de personalidades opuestas que coinciden en la Residencia de Lerma Real del Ebro: César Lácar, un navarro «conocido por el Misántropo y también por el Antipático»; y Salvador Mendoza «prototipo de aristócrata manchego, llano y cariñoso», señorito rural optimista y feliz, admirador de Ortega, Freud y Marañón.

César es bien parecido físicamente: fuerte y deportista, de ojos claros y pelo cobrizo; desciende (como bastardo) de la familia de San Francisco, y ha ejercido diversos oficios, entre otros, el de torero. Desprecia a las mujeres, aunque tiene un *affaire* con una francesa, Madame Sagan, a cuyos favores aspira más de uno. En opinión de Salvador, es, aunque engreído, bueno y leal; y posee un cuerpo fino y perfecto, a imagen y semejanza del cual quisiera modelar el propio.

La relación de César con las mujeres es, en opinión de una entendida (Lola, la mujer que regenta el prostíbulo del lugar), extrañísima: más de una vez ha pagado por pasar la noche con una prostituta, pero se ha ido a la media hora.

Incluso él hace de sí mismo afirmaciones de índole dudosa («En general la mujer es fea.», p. 112).

Por otra parte, sale de Lerma huyendo de Luisa, la exótica novia que todos le envidian (todo un «partidazo», además, puesto que posee varias fincas en Indochina); según la cual César carece de amigos por soberbia, aunque ella lo considera, en el fondo, modesto:

«Tu narcisismo te impide ver una serie de cualidades que posees y que no son ya puramente externas: la elegancia, la raza, el silencio, la capacidad de sufrimiento, la entereza.» (p. 97)

Su primer y único amigo es Salvador, «bastante fuerte para enfrentarse con él y al mismo tiempo dócil para amoldarse a sus gustos, para comprenderlos» (p. 86). Hay otras muchas afirmaciones en la obra de esta naturaleza, que despiertan la sospecha de una mutua atracción física entre ambos personajes (p. 120: «César y tú os admiráis más que lo que os admiran vuestras queridas»).

No queda claro si el autor intenta justificar esta «inquietante» tendencia a través de la confesión que, a instancias de Salvador, hace César (pp. 169 s.) sobre la rivalidad con su padre a causa de una querida, que el joven (por ignorancia) le roba. O si se trata simplemente de un recurso puesto al servicio de una trama inverosímil, en la cual, ante la negativa del padre a seguir financiando los gastos educativos de su vástago, el misántropo decide hacerse artista de circo, siendo secundado en sus planes por su inseparable Salvador. Así, recalcan ambos en Pau, en el Circo Alemán, donde interpretan un peligrosísimo número de trapecio, en cuya elaboración convergen penosamente el esfuerzo de los personajes por prepararse física y psicológicamente; y el del autor por crear un suspense de tan dudosa calidad que nos hace anhelar cualquier clase de final, el cual se tornará feliz por el mero hecho de ser tal. Salvador, llevado por los gajes del oficio casi al borde de la muerte (de la que lo libra César jugándose su propia vida), reflexiona de esta guisa:

«Salvador vio centenares de ojos clavados en ellos... Si en aquel momento le hubieran despojado de su slip, no hubiera experimentado mayor turbación ni mayor orgullo. Entre tantos centenares de personas, sólo dos hombres, los mejores sin duda como tipo biológico, se hallaban destinados a aquel extraño sacrificio. Nadie conoce hasta sus límites la voluptuosidad del aniquilamiento. El delirio que produce el poder destructor puede ser tan enorme que, comparado con él, la creación parece una parodia. Ésta es lenta... mientras que la destrucción es fulminante como un tiro y comparable al orgasmo.» (p. 178)

A esta escena le siguen otras absolutamente inenarrables, superpuestas en una trama absurda. Para dar fe de ello, remitimos al lector a las pp. 199-

202, donde los dos amigos, tras enfrentarse en singular combate de boxeo, ruedan sobre la cama, mientras el vencedor muerde el hombro de la presa que ha ganado (Salvador); y, como colofón, a las profundas reflexiones de Salvador, que discurren ahora como sigue:

«Yo nunca he sentido aficiones raras, y sin embargo, después de tanto lío de psicólogos y de *Revista de Occidente*, ya casi no me atrevería... a decir que César tiene una anatomía perfecta. Es ridículo. Estos ilustres quieren amargarnos la vida. (...) Todo eso son mentiras y líos de alemanes. ¡Pero aunque no lo fueran! Yo a la amistad no renuncio por lo que digan unos chalaos... Hay que buscarse dos queridas... o una para los dos, que da igual.» (p. 204)

La obra acaba con la fastuosa boda de Salvador y la separación de los amigos; y queda coronada por un epílogo que no tiene desperdicio: veinte años más tarde, Salvador Mendoza viaja a París y cree haber reencontrado a César en un taxista, Juan Ortiz, con quien mantiene un diálogo absolutamente surrealista. El autor, en un extraordinario alarde de sobriedad y modernidad, se decanta por un final «abierto», y prefiere dejarnos con la duda sobre la suerte de su misántropo.

La novela no resulta, desde luego, cómica en su intención, aunque personalmente la calificaría de ridícula. ¿Qué queda en ella del contradictorio personaje de Molière y de su compleja configuración? Obviamente, nada: César comparte con Alceste la juventud y la belleza; algunos rasgos de personalidad básicos, como la soberbia y la desconfianza en el prójimo; un proceso de caracterización basado en el establecimiento de una relación de oposición y complementariedad con la figura del amigo (superficial y sumamente explícito en la obra de Villalonga, mucho menos, como hemos visto, en la de Molière); y un discurrir de tal proceso hacia un resultado positivo (altamente positivo, complejo, rico, en la obra de Molière; dudosamente positivo en la de Villalonga, a fuerza de tosquedad y de una pseudoprofundización articulada sobre una ramplona interpretación de Freud y de Ortega).

2. Mucho más notable es la presencia del gran poeta francés en los dos relatos breves de Moravia titulados *El Misántropo*. El primero lo publicó bajo pseudónimo, en 1941, en la «Gazzetta del popolo»:

Federico, joven antitético y complementario del personaje narrador, es una especie de taxidermista de la variada tipología humana; interesado (según opinión propia) más por la vida que por el estudio, y en particular por

las relaciones con los hombres. Su curiosidad es de naturaleza contradictoria: se acerca a las personas con unas expectativas tales que tornan a aquéllas misteriosas y atrayentes; pero, al mismo tiempo, está dominado por una voluntad reductora, clasificadora, que tiende a anular ese misterio y esa atracción iniciales. Cuando encuentra a una persona nueva, Federico tiene momentos de verdadero misticismo que surge de la espera de emociones raras e inefables; pero finalmente todo este potencial culmina y se materializa en juicios extraordinariamente generales y, en última instancia, demoledores.

Estas pobres y esquemáticas reducciones de hombres de carne y hueso a meras marionetas, le procuran suficiente satisfacción como para empujarlo a continuar en su búsqueda. Una satisfacción cruel, similar a la del niño que descubre en su juguete roto el resorte que lo hace moverse. En un primer momento, se aproxima a la gente con la familiaridad y la gracia que posibilitan las relaciones sociales; pero después prevalece en él la incomodidad de ignorarlo todo sobre esas personas; y, para no permanecer esa situación de inferioridad, intenta abolir cualquier contorno de sentimientos y de misterio, y reducir a las personas a un esquema. Por eso los amigos no le duran mucho (más bien no los tiene); y sus amoríos se marchitan con alarmante facilidad: tan pronto como descubre en la mujer amada un carácter fijo y recurrente que la torna fea. Se podría decir, utilizando la jerga filosófica, que Federico supera a las personas del mismo modo en que los pensadores superan los sistemas. Pero, mientras en el ámbito filosófico esa superación suele ser fecunda, en el caso de Federico culmina en la desvalorización de las personas.

El aspecto de Federico no permite presagiar la presencia de este «*daimon* decepcionador»: es grande, flemático, rubio, con la cara un poco infantil, los ojos cerúleos, la boca perfecta, y las mejillas sonrosadas:

«Egli pareva tutto il contrario di quello che era nella realtà; e questo non poco lo favorita nelle vicissitudini della vita mundana. Era ricco; e poche persone ho veduto vestirsi con altrettanta sicurezza ed eleganza. Soltanto la sua voce, fredda, manierata, grossa, e nei momenti di confidenza, brutale, rivelava a chi, come me, lo conosceva a fondo, il vero esser suo.»

El narrador nos cuenta que ha intentado convencer a Federico de que, no por hallar el resorte secreto de un carácter, se ha de pretender conocer al hombre, pues éste se escurre en su complejidad y misterio. Pero él insiste en saber cuál es el misterio de alguien que piensa en una sola cosa:

«Egli mi accusava di misantropia, vedendomi così solitario; e io ribattevo che il vero misantropo era lui, per scarso amore verso il prossimo e nessun rispetto per l'integrità della persona umana.»

El narrador le vaticina que un día acabará absolutamente solo, tras acostumbrarse a vivir en un mundo poblado de autómatas y marionetas:

«Egli disse che amava gli uomini, sia pure á modo suo.»

Poco a poco los dos amigos se fueron viendo con cada vez menor frecuencia, hasta desaparecer cada uno de la vida del otro, cuando el narrador cambia de ciudad. Años después, por motivos de trabajo, tiene que volver a ella; y, entre un asunto y otro, no sabiendo en qué ocupar el tiempo, acude al zoológico. Allí encuentra de nuevo a Federico, quien admite que su amigo acertó en su vaticinio. Sin embargo, sostiene haber cambiado, ante el escepticismo del narrador, que sólo aprecia un cierto cambio en su mirada:

«Soltanto gli occhi cilestri avevano un cerchio di pieghe scuro che denotavano non sapevo che umore ipocondriaco; e che, anche quando rideva, mantenevano alle sue pupille, un colore fosco.»

Ante la jaula de los canguros, el narrador comenta la extravagancia de estos animales, a lo que Federico responde que son sus fieras preferidas, y lo ilustra sobre sus hábitos de reproducción y crianza. La contemplación de los otros animales suscita, sin embargo, en Federico, idéntica respuesta: sólo percibe costumbres, no la singularidad y belleza de cada animal. Federico ha trasladado su abstracta curiosidad de las personas a las bestias. El relato acaba con la partida del narrador, y la fría atención de Federico a los hábitos alimenticios de los animales.

En este relato encontramos algunos rasgos tradicionales del tipo, como la rigidez que torna imposible un verdadero cambio de conducta (aunque falta, en este caso, a diferencia de lo que ocurría en Menandro, y, sobre todo, en Molière, la autoconciencia del personaje); y el afán por lo absoluto (el deseo de todo, o, en su defecto, nada). Como en Molière, el personaje es joven, refinado y bien parecido, y su verdadera naturaleza contrasta con su aspecto externo; aunque, en este caso, el juego entre apariencia y realidad opera en detrimento del personaje, tal vez porque se impone su contemplación desde una perspectiva negativa; a lo cual contribuye, sin duda, el complejo reparto

de rasgos entre él y el personaje narrador, a quien aquél llega, incluso, a trasladar el calificativo de «misántropo». En efecto, tenemos de nuevo, como recurso básico de caracterización, el juego de correspondencias y contrastes que se establece entre la pareja de amigos, de personalidades, una vez más, opuestas y complementarias. Federico tiene, además, algunos rasgos que remontan a los ancestros del tipo, como lo son su humor hipocondríaco y su mirada sombría.

Sin embargo, en mi opinión, lo más notable e interesante del relato de Moravia es ver cómo ha conseguido éste vivificar al tipo jugando precisamente con los procedimientos cómicos tradicionales de caracterización: invirtiéndolos: en las obras de Menandro y Molière, la naturaleza cómica del tipo procedía de su rigidez y de su aislamiento deliberado y sistemático; rasgos que, percibidos y comentados por los otros personajes dramáticos, constituían la fuente principal de comicidad de ambas obras. Moravia, por su parte, juega con gran maestría con este esquema elemental, dándole la vuelta: es el misántropo quien clasifica, esquematiza y reduce a los demás, y los torna, como describe Bergson en el ensayo que tan reiteradamente hemos citado en este trabajo, ridículas marionetas. Ya no es la sociedad quien castiga al tipo con la risa, sino éste quien la demuele a ella precisamente con sus propias armas: los juicios generales, convencionales; y la distancia irónica (de índole racional y no ética, a diferencia de lo que ocurría en Menandro y Molière) respecto a lo percibido y juzgado. Tanto es así, que, finalmente, a Federico dejan de interesarle los hombres, y decide fijar su atención en los animales (que, por el contrario, no le decepcionan).

El segundo *Misántropo* de Moravia se publicó en 1963: Guido, invitado por Cesare a una excursión junto con dos muchachas, empieza a lamentar haber aceptado cuando debe sentarse en el asiento trasero del coche con Iole, una joven rubia artificial, de carnes blandas y lechosas, y extraordinariamente vulgar. Cesare se ha reservado la compañía de Valeria, delgada y elegante, de enormes ojos verdes. Cada vez más molesto por la compañía y los torpes intentos de conversación de Iole, pide a Cesare que haga un alto para tomar un café, y le hace saber el desagrado que le causa su pareja. Cesare no tiene inconveniente en que sea Valeria quien acompañe a Guido. Sin embargo, desde un principio, ésta marca las distancias con su aire reservado y desdeñoso, y sus escuetas y cortantes respuestas; su pronunciación, su manera de utilizar los tópicos adoptados por la gente elegante, no dejan margen

a la duda: Valeria es, en efecto, una esnob. Guido se plantea si le gustaría besarla, pero enseguida concluye que no:

«Lo snobismo lo disgustava peggio di un difetto fisico.» (p. 147)

Cesare decide parar de nuevo para llenar el depósito, y Guido le pide que le permita ocupar el asiento delantero, junto a él. Ante su irónica respuesta («Neppure Valeria le piace?»), Guido simula estar mareado.

A Guido le gusta el rostro de Cesare, sus enormes ojos, su nariz recta, su boca perfecta; semejante a los rostros de los cuadros renacentistas o de las monedas romanas. Hablan de cosas triviales, pero la inteligencia con que responde Cesare a sus preguntas, anima a Guido a abordar una cuestión pública: un proceso clamoroso que se celebraba aquellos días «a carico di alcuni membri di una associazione criminale del Meridione.» El clamor deriva menos de la gravedad de los crímenes que de sus implicaciones políticas y sociales. Guido queda perplejo cuando ve el desconcierto de su compañero, su silencio distante y embarazoso, y su respuesta taxativa:

«Per me sono tutte cose che non esistono. Io penso a lavorare e il lavoro non mi permette di occuparmi d'altro.» (pp. 148 s.)

Guido concluye que es el rostro bello y noble de Cesare lo que le había inducido a engaño; un rostro que, en ese instante, le parece una máscara de rasgos majestuosos, pero dentro de la cual se escondía el rostro verdadero, privado de toda nobleza. Y piensa que el escepticismo de Cesare le desagrada aún más que la vulgaridad de Iole o el esnobismo de Valeria. Pero lo que le resulta más insoportable es el sentimiento de aversión que sus tres compañeros le inspiran. Viendo su imagen reflejada en el agua del lago, recuerda algo que le ha sucedido por la mañana, mirándose en el espejo: había tenido un impulso de ira, y había exclamado ante sí: «Quanto sono antipatico. Ma quanto.» (p. 150) Coge una rama seca, deshace su imagen líquida, y se encamina, tras los otros, hacia el restaurante donde ya estaban pidiendo la comida a la camarera.

El personaje es, de nuevo, joven; pero no aparece descrito físicamente; sí, en cambio, su amigo, a quien se atribuye, en este caso, la belleza externa que caracterizaba al misántropo en Molière, Villalonga y el propio Moravia, y el contraste entre aquella y su poco amable ser interior. Este intercambio de rasgos, junto con el peculiar uso de ese mecanismo tradicional de

caracterización que actúa a través del contraste entre la pareja de amigos, convergen en una descripción más positiva del nuevo misántropo (tal vez porque, a diferencia de lo que sucedía en el relato precedente, es su perspectiva, como personaje narrador, la que se impone), el cual comparte con sus ancestros de más calidad literaria una notable autoconciencia: en su caso es tal, que se contempla a sí mismo desde una perspectiva irónica, autocrítica, dentro de la más pura tradición cómica. En el seno de la misma, su misantropía se atribuye a la aversión que le producen ciertos vicios públicos de notables consecuencias: la vulgaridad (inofensiva socialmente); el esnobismo (bastante menos inofensivo); y la indiferencia (ésta sí, de consecuencias sociales absolutamente devastadoras).

Encontramos, como en el caso de Menandro, la «imposición» de una «solución» forzada, que, ahora, no parece provenir de una voluntad seria de superar el problema. Para Moravia el fracaso es el destino de aquél que trata de establecer relaciones honestas con los demás. Sus personajes recalcan su incapacidad para adaptarse a una vida sincera. Tal vez por ello busca un final feliz, que, sin embargo, le aleja tanto de Menandro como de Molière: porque invita, en efecto, a la sonrisa amarga, no a la piedad y a la comprensión; pero tampoco al reproche lúcido del poeta francés.

3. También el escritor argentino Leonardo Castellani tiene un relato breve titulado *El misántropo*: el narrador (un psicólogo, según el relato nos permite deducir) nos cuenta de primera mano y en tono misterioso, cómo, estando de descanso en Tigre, oyó rumores acerca de un hombre huraoño (un loco, tal vez) que vivía solo en el islote Cedrón; y, aguijoneado por la curiosidad y el aburrimiento, sobornó al botero que, cada quince días, llevaba los víveres y el correo al extraño individuo, para que le acercara hasta él. Una vez allí, sin embargo, su atrevimiento le pareció ridículo e injustificado, y decidió tomar el camino de vuelta sin mediar palabra con ese hombre que tenía ante los ojos, alto y cenceño, de grandes ojos grises que miraban con azoramiento y elegancia. Pero éste lo sorprendió con una invitación en toda regla a pasar la noche en su rancho, y fue incapaz de negarse. Lázaro (así se llamaba su anfitrión) le deparó una noche plagada de sorpresas de todo tipo: era un hombre de mundo, muy interesante; resultaba evidente que gozaba con la conversación sobre los más diversos temas, sobre los que se expresaba con perfecta discreción. Sólo había dos cosas extrañas en su porte: su mirada fija, hipnótica; y su inflexible resolución de no darle jamás la espalda.

Ambas cosas inquietaron al visitante, y le hicieron temer que se tratara de un prófugo de la justicia: ¿qué otra cosa podía haber arrancado a un hombre de su educación y de su porte de todo trato humano?

Sin embargo, se sentaron a cenar en una mesa preparada con perfecto decoro, en una sala casi aristocrática, donde se veían colgadas algunas acuarelas de finísimo gusto (hechas probablemente por su dueño), y, abierto sobre un escabel, un libro de matemáticas. El anfitrión descorchó dos botellas de exquisito vino, que degustaron mientras le confesaba cómo tuvo que huir de los hombres por padecer de «astigmatismo moral». La primera experiencia de su terrible destino la tuvo con su hermano, a los seis o siete años: al girar la cabeza y mirar a éste por encima del hombro, había visto un animal horrible de ojos diabólicos. Aunque no volvió a hablar de sus visiones, le bastaba observar a alguien desde esa perspectiva para provocarlas:

«Veo visual y físicamente los vicios y deformidades humanos reflejados en los rostros como en una estampa iluminada de atrás, como en un espejo místico. (...) Se me hacen las caras transparentes, se asoma el alma a los ojos... Y eso me causa un tormento increíble. Veo a la gente como animales, como bichos, como demonios... Mi hermano Roberto, en sus doce años, me apareció aquel día como un ser voraz, egoísta, replegado a sí mismo, estrecho, obtuso... Diez años más tarde estafó al Banco donde estaba empleado y mató del disgusto a mi madre. Mi anticipación de su carácter resultó profética.» (p. 6)

A los dieciséis años confió su secreto al Prefecto del colegio, quien acudió con él a un oculista que le propuso estudiar su caso y tratarlo en una monografía: pero todo el plan se desvaneció cuando contempló a ambos en su verdadero ser degradado y horrendo.

Sin embargo, el dolor más grande lo experimentó con su novia, una maestra lista y valiente, que soñaba con romper el maleficio haciéndole contemplar en toda su belleza el alma facial de la persona amada (ella, por supuesto). Pero el pretendido remedio no hizo sino consumir su desdicha y abocarlo a la soledad más absoluta. Porque ni siquiera su propia persona se había mantenido a salvo de aquella angustiada clarividencia.

El narrador se durmió con el siguiente pensamiento:

«Aquel hombre no era criminal ni loco. Al contrario. (...) Aquella mirada serena y vasta de sus ojos claros, que se posaban en uno con la majestad y el agarre de una gran ave de presa, así debieron ser los ojos de los grandes

conductores, de los grandes directores de almas. Quién sabe si no era éste de la pasta de los grandes reformadores morales, ..., de esos furiosos aborrecedores de la fealdad moral, de esos intuitivos a quienes el bien y el mal hacían la violencia y choque que a nosotros hacen las realidades visibles, ... Pero entonces el don místico en él, por quién sabe qué razón, estaba misteriosamente roto... Me dormía al amanecer pensando esto: es un hombre que tiene lo que se llamó antaño discreción de espíritus, junto con un pesimismo radical del corazón; y que, por extraño fenómeno, quizá por desequilibrio mental, en vez de conceptos, juicios y raciocinios, formula sus apreciaciones morales en fulgurante alucinación visual.» (pp. 9-10)

Pero, ya de mañana, mientras se despedía de su huésped, concluyó lo siguiente:

«Es un mistificador y nada más...; me ha tomado el pelo. Es simplemente un misántropo, un pesimista, un atrabiliario, que siente la náusea de los hombres como todo enfermo del hígado, y ha inventado esa parábola simbólica en forma de cuento, con astigmatismo y todo, para explicarme el estado de su pobre alma resentida y herida. Y me la hizo tragar. ¡Buen narrador el tipo! El alucinado fui yo. El tipo lloró, sin embargo, y su vida aquí es espantosa. O dioses o bestias, dice Aristóteles, son los que viven solos; y éste no es ni uno ni otro, aunque tiene algo de los dos en mezcla turbia. En fin, me han tomado por tonto...» (p. 10)

Mientras se marcha, ve, sin embargo, que Lázaro lo ha mirado por encima del hombro: por tres veces, como en Homero, pronuncia su nombre ansiosamente, pero no obtiene más respuesta que su mirada de infinita repulsión y desprecio.

Los ecos de los clásicos son, como se ve, explícitos. Muy clásica también la equilibrada alternancia entre lo serio y lo cómico: en este caso, la comicidad procede, en primer lugar, de la mirada irónica del personaje narrador, un experto en el alma humana, que, sin embargo, curiosamente, comienza ofreciéndonos una descripción positiva del protagonista (un hombre de mundo, de rostro bello y porte aristocrático; cuyo aislamiento físico —un rasgo que no encontrábamos desde Menandro— viene motivado por la maldad ajena y la clarividencia propia); la cual está corroborada por la conducta irreprochable del mismo. Sin embargo, al final del relato, el narrador parece arrepentido de sus conclusiones anteriores, y trata de recuperar la distancia que no ha sabido guardar, intentando concluir su historia con una descrip-

ción final plagada de los tópicos que alimentan la cara negativa del tipo (misántropo, pesimista, atrabiliario, resentido). Vano intento, como demuestra la cita de Aristóteles y sus implicaciones en la configuración netamente atípica (en el sentido explícito del término) del protagonista; y la inversión de posiciones que se produce entre el personaje observador-analista (que resulta, finalmente, burlado, y juzgado sin piedad) y el personaje analizado (que se erige en juez infalible y devastador).

En ninguno de los relatos analizados se produce la «redención» del misántropo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnott, W. G. 1975, *Menander, Plautus, Terence*, Oxford.
- Bergson, H. 2003⁶, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires.
- Caro Baroja, J. 1988, *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid.
- Castellani, L., «El misántropo», <http://www.laeditorialvirtul.com.ar/Pages/Castellani/ElMisantropo.htm>.
- Dandrey, P. 1992, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris.
- Defaux, G. 1983, *Molière ou les métamorphoses du comique. De la comédie morale au triomphe de la folie*, Paris.
- Descotes, M. 1960, *Les grandes rôles du théâtre de Molière*, Paris.
- Fiorentino, F. 1997, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino.
- Guicharnaud, J. 1974, *Molière une aventure théâtral*, Paris.
- Jouanny, R. 1962, *Molière. Oeuvres complètes*, Paris.
- Llovet, E. 2003, *Molière. Tartufo. El avaro. El misántropo*, Madrid.
- Macua, E. 1997, «La caracterización lingüístico-estilística en Menandro», *Veleia* 14, pp. 145-161.
- McCary, W. Th. 1970, «Menader's Characters: their Names, Roles and Masks», *TAPA* 101, pp. 279-298.
- 1971, «Menader's Old Men», *TAPA* 102, pp. 303-325.
- Moravia, A., «Il misantropo», en *L'automa*, Milano, pp. 143-150.
- Orlando, F. 2004, *Due letture freudiane: Fedra e Misanthropo*, Torino.
- Pavis, P. 1983, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona.
- Pfister, M. 1977, *Das Drama*, München.
- Reinhardt, K. 1991, *Sófocles*, Barcelona.

- Ruiz Ramón, F. 1985, «Personaje y mito en el teatro clásico español», en L. García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Madrid, pp. 281-293.
- Ubersfeld, A. 1989, *Semiótica teatral*, Madrid.
- Villalonga, L. 1974, *El Misántropo*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Webster, T. B. L. 1956, *Greek Theater Production*, London.
- 1953, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester.
- 1974, *An Introduction to Menander*, Manchester.
- 1965, «The Poet and the Mask», en H. D. F. Kitto (ed.), *Classical Drama and its Influence*, London, pp. 5-13.
- Wiles, D. 1991, *The Masks of Menander*, Cambridge.
- Ynduráin, D. 1985, «Personaje y abstracción», en L. García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Madrid, pp. 27-36.