

# En los márgenes del canon y al borde de la sinrazón. Georg Büchner y el mundo al revés de *Leonce und Lena*

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ

Universidad Complutense de Madrid  
igadanez@filol.ucm.es

Recibido: 20 de diciembre de 2008

Aceptado: 10 de febrero de 2009

## RESUMEN

La obra de Büchner tuvo que esperar casi un siglo a ser apreciada o siquiera conocida. Aunque actualmente se le incluye dentro de las Historias de la literatura, alemana y universal, como uno de los grandes autores del XIX, no termina de encajar en ninguna de las categorías en las que se estudian las distintas épocas y tendencias (como tampoco Kleist, Hölderlin, Jean Paul o Heine) y siempre queda clasificado como “inclasificable”. Ya es un autor canónico, pero dentro del canon se considera un caso aparte. Por otro lado, también los recursos formales y temáticos que utiliza pueden considerarse marginales en el sentido de “transgresores” o “llevados hasta el último extremo”. La comedia *Leonce und Lena* (1836) es en apariencia su obra más ligera y amable pero, en realidad, revela una forma y un dramatismo tan grotescos, radicales y modernos como el resto.

**Palabras clave:** *Vormärz*, Comedia del Arte, grotesco, *Verfremdung*, fatalismo.

At the Margins of the Canon and at the Edge of Nonsense. Georg Büchner and the Fool's World in *Leonce und Lena*

## ABSTRACT

Almost a century had to pass before Büchner's works began to be appreciated or even known. And even though he is now unquestioningly included in the History of German and World Literature as one of the great authors of the 19th century, he cannot be completely integrated into any of the categories in which the different periods and tendencies are typically divided (as also happens with Kleist, Hölderlin, Jean Paul or Heine). So Büchner tends to be classified as “unclassifiable”. He is now considered a canonical author, but he remains

an outsider within this canon. Furthermore, not only the themes but also the formal stylistic devices he chooses can be seen as “marginal” in the sense of “transgressive” or “extreme”. His comedy *Leonce und Lena* (1836), which at first sight may seem just a light and merry play, shows, however, the same grotesque, tragic, radical and modern elements in form and content, which can be found in his other works.

**Palabras clave:** *Vormärz*, Commedia dell’Arte, grotesque, *Verfremdung*, fatalism.

## 1. Georg Büchner: un autor poco acorde con los cánones

Georg Büchner, brillante promesa de las Ciencias Naturales e indiscutido niño prodigio de la literatura alemana, es una figura tan polifacética que resulta muy difícil encasillarla en un estilo y en un periodo de la literatura alemana. Para empezar, la propia época en la que surge su obra plantea no pocos problemas de clasificación y denominación dentro de las Historias de la Literatura y constituye un caso especial de las letras alemanas en comparación con otros países<sup>1</sup>.

La etiqueta de representante del teatro del *Vormärz* es, en este sentido, la menos desacertada desde el punto de vista de sus preocupaciones e intenciones, pero sigue chirriando ligeramente si tenemos en cuenta que Büchner murió once años antes de ese marzo de la Revolución, en 1837. Dentro de la amplia clasificación “Pre-realismo” que aplican algunos manuales a todos los artistas de la etapa que siguió al Período Artístico (*Kunstperiode*), sean los del *Vormärz* o los de la tendencia *Biedermeier*, no deja de ser un tanto problemático conciliar el término con la profunda subjetividad y el estilo, a veces tan onírico, de Büchner (como sucede también con Heinrich Heine). Realista, desde luego, no parece un calificativo muy adecuado, salvo considerando esta cercanía a la realidad como el polo opuesto a la ensoñación romántica e idealista de la etapa anterior y como una suerte de sinónimo de “comprometido con la sociedad” o “revolucionario”.

La brevedad del intervalo en el que se desarrolla su creación (entre 1835 del *Danton* y 1837 del *Woyzeck*), la censura que hubo de sufrir la única obra que llegó a estrenarse (*Dantons Tod*), la vida en el exilio y el desfase entre el pensamiento moderno de Büchner y la mentalidad retrógrada de la Alemania anterior a la unificación hicieron de él un marginado en términos sociales y un completo desconocido en el mundo del arte hasta pasadas bastantes décadas.

---

<sup>1</sup> Este problema de definir la época y las peculiaridades históricas y estéticas de la Alemania de la Restauración está desarrollado con mayor detalle en: García Adánez, I., «La superación del Romanticismo. Heine y la Joven Alemania», en: *Liceus. Portal de Humanidades (Literaturas extranjeras. Literatura Alemana)*. www.liceus.com 2008, 3-10. Sobre esta época son muy interesantes y útiles los libros: Berding, H. y Ullmann, H. P. (eds.), *Deutschland zwischen Revolution und Restauration*. Düsseldorf: Droste 1981; Ehrlich, L., Steinecke, H. y Vogt, M. (eds.), *Vormärz und Klassik*. Bielefeld: Aisthesis 1999; Sengle, F., *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld von Restauration und Revolution 1815-1848*. Stuttgart: Metzler 1980 y Stein, P., *Epochenproblem: Vormärz (1815-1848)*. Stuttgart: Metzler 1974.

Pocas autores poseen una obra tan reducida y, al mismo tiempo, tan intensa, tan universal y con una repercusión tan fuerte en Alemania y mucho más allá de sus fronteras. Su mensaje es tan universal que parece estar fuera del tiempo y fuera del espacio; su estilo es tan peculiar, tan rompedor y tan fascinante que queda más allá de cualquier tipificación estilística. Y, sin embargo, es precisamente esta condición de “genio inclasificable” lo que, desde principios del siglo XX, le valió salir del anonimato y la marginalidad para entrar en la lista de los elegidos como grandes escritores alemanes y universales, del XIX y de todos los tiempos, en el así llamado canon. ¿No es paradójico? Tirar aquí del hilo del problema del canon nos llevaría a enredarnos demasiado y a apartarnos de la obra de Büchner, que es lo realmente interesante. Baste la idea para hacernos reflexionar un instante sobre el concepto de “marginalidad” y considerar siempre lo “insólito” como algo positivo: como “extraordinario” en el sentido más amplio del término.

## 2. *Leonce und Lena* (1836)

A simple vista podría parecer que también la comedia *Leonce y Lena* (*Leonce und Lena*) es una creación inusual (marginal) dentro de la breve pero enjundiosa obra de Büchner. Es evidente que contrasta con la sesuda y técnicamente compleja tragedia *La muerte de Danton* (*Dantons Tod*), con la intensa sensibilidad del relato *Lenz*, con el fuerte deseo de reivindicación política de *El mensajero rural de Hesse* (*Der Hessische Landbote*) o con el dramatismo y la temática social del *Woyzeck* (escrito justo después). Además, bien conocido es que esta única obra cómica fue compuesta con un fin distinto y tan prosaico como ganar un concurso literario para disponer de fondos durante una temporada (concurso al que la obra no llegó a tiempo).

Sin embargo, en esta obrita en apariencia tan ligera y divertida, que toma como fuentes la Comedia dell'Arte y una típica comedia romántica, el *Ponce de Leon* de Clemens Brentano (1804), se hacen patentes la misma temática (la visión fatalista de la historia, la visión del hombre como marioneta en un mundo falto de sentido, la crueldad de los gobernantes, el retraso de Alemania...), los mismos recursos transgresores y metáforas atrevidas, y las mismas ideas de fondo que en las demás. Sus ingenuos personajes de cuento incluso recogen casi literalmente anotaciones y reflexiones de otras obras o también de las cartas de Büchner. Vistas dentro de este contexto donde no se esperan y donde introducen una nota discordante, estas ideas resultan aún más estremecedoras: hasta el mundo supuestamente divertido de la fantasía infantil calan el vacío existencial y el pesimismo característicos del pensamiento del autor.

El espíritu de esta comedia del mundo al revés está impregnado de melancolía y, en algunos pasajes, la omnipresencia de elementos relacionados con la muerte la hacen realmente grotesca y rayana en lo siniestro. Esta risa que tan mal sabor de boca deja es muy representativa, pues el humor, aparentemente atípico en Büchner y desnaturalizado en comparación con los elementos cómicos “normales”, es una señal de que justo ahí se encuentra una clave importante. Él mismo lo explica en una de sus más conocidas cartas:

Es cierto, me río con frecuencia, pero no me río de cómo alguien es un ser humano, sino del hecho de que sea un ser humano, algo que no puede impedir en modo alguno; y al mismo tiempo me río de mí mismo, que comparto su destino. La gente lo llama burla, no soportan que uno se comporte como un loco y los tutee; ellos mismos dan muestra de desprecio, burla y soberbia, pues buscan la locura fuera de sí mismos. En verdad nuestro otro tipo de burla, pero no es el fruto del desprecio sino del odio. El odio está tan permitido como el amor, y yo lo profeso en grado sumo contra aquellos que desprecian<sup>2</sup>.

El panorama socio-político del territorio alemán en su época le parecía para morir de risa... por no llorar. Y exactamente así lo recrea *Leoncio y Lena*, donde lo cómico cumple una función muy especial en tanto mecanismo de defensa ante una realidad traumática.

### 2.1. Una imagen radical del mundo y del panorama alemán

En la etapa anterior, el Idealismo, la era de los grandes poetas y pensadores (*Dichter und Denker*), también llamada Período Artístico con el término creado por Heine, Alemania había alcanzado el máximo desarrollo intelectual y literario, pero todas esas promesas y grandes sueños intelectuales carecen por completo de repercusión en la política y la sociedad. En el territorio alemán no sólo no llega a producirse una revolución, sino que el Congreso de Viena de 1815 endurece las medidas de represión y consolida un sistema casi feudal sin visos de desaparecer nunca; también los débiles intentos de revuelta que surgen a raíz de la Revolución de Julio de 1830 también son reprimidos con dureza. Al profundo sentimiento de desgarramiento ante el presente se suma un fuerte rechazo hacia el pasado, pensando que el estancamiento del territorio alemán y el fatal desfase entre los ideales y la realidad se debe precisamente a haberse concentrado demasiado en la esfera del pensamiento, del sueño y de la fantasía<sup>3</sup> en lugar de buscar la acción práctica como se hizo en Francia. Esta idea está muy presente en Büchner, quien, por otra parte, también se siente conmocionado ante las terribles consecuencias de la Revolución en Francia y es consciente de que el desenlace de todo movimiento siempre es trágico:

<sup>2</sup> Büchner, G., *Werke und Briefe*. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag (edición de Karl Pömbacher et al. En todas las citas, la traducción es mía). 1988pass, 285-86.

<sup>3</sup> Sobre la literatura de esta etapa idealista opina Büchner: “No debemos preguntar si algo es bello o es feo, la sensación de que se ha creado, de que tiene vida, está por encima de estas dos categorías y debería ser el único criterio en cuestiones de arte [...]. Todo lo demás [excepto Goethe y Shakespeare] se puede arrojar al fuego. Esa gente tampoco sabe retratar una perrera. Buscan figuras idealistas, pero todo lo que he visto al respecto son muñecos de madera. Ese idealismo es el mas ignominioso desprecio de la naturaleza” (Büchner, G., *Werke und Briefe*, op. cit., 144. Véase también el comentario de este pasaje en Haenel, H.-D., *Kettenkarrussell und Spiegelkabinett. Determinanz der Form im Drama Georg Büchners*. Fráncfort et al.: Lang, 1978, 166-67. Hay un fragmento muy similar en la carta de Büchner a su familia del 28 de julio de 1835: “En cuanto a los así llamados poetas idealistas, me atrevería a decir que apenas han creado sino marionetas con la nariz de color azul cielo y un patetismo afectado, pero no personas de carne y hueso” (Büchner, G., *Werke und Briefe*, op. cit., 306).

He estado estudiando la historia de la Revolución. Me sentí como aniquilado por el atroz fatalismo de la Historia. Encuentro que la naturaleza del hombre encierra una indiferencia escalofriante, las circunstancias humanas una violencia ineludible, conferida al mismo tiempo a todos y a ninguno. El individuo no es más que espuma sobre la ola, la grandeza una pura casualidad, el imperio del genio una obra de guiñol, una ridícula lucha contra una ley de hierro; tomar conciencia de ello, lo más alto, dominarlo, imposible. (Büchner 1988: 288)

Parece que una especie de ley superior ocasiona que los ideales siempre se pervertan y la realidad quede muy lejos de ellos<sup>4</sup>. En el mundo de verdad sólo hay lugar para el pesimismo, pues los hombres acaban cayendo, víctimas de una broma pesada de una fuerza superior, llámese destino, Dios o naturaleza humana.

De acuerdo con esta imagen de la historia en general y de la situación de Alemania en particular como comedia de mal gusto<sup>5</sup>, los seres humanos son simples marionetas o actores que se limitan a hacer sus papeles: “Soy un autómatas; me han despojado de mi alma”, dice Büchner en la misma carta a su prometida, W. Jaeglé, en la que habla de su “fatalismo histórico” (Büchner 1988: 289). “Dormir, hacer la digestión, hacer niños... eso hacen todos, lo demás no son más que variaciones en distintas tonalidades sobre el mismo tema” (Büchner 1988: 128), dice Camille en *La muerte de Danton*. “Marionetas es lo que somos; y fuerzas desconocidas mueven nuestros hilos; nada, nada somos por nosotros mismos” dice Danton (Büchner 1988: 100). En una variación más atrevida de la metáfora de las marionetas, el bufón de *Leoncio y Lena* afirma: “La tierra y el agua de ahí abajo son como una mesa sobre la que hubieran derramado vino, y allí estamos nosotros como naipes con los que Dios y el Diablo echan una partida por puro aburrimiento” (Büchner 1988: 177). Aquí aparece también la imagen de un Dios indiferente al sufrimiento humano que se repite en términos muy parecidos en una carta:

¡Ay, pobres de nosotros, los músicos, con nuestros gritos! Los gemidos sobre nuestro potro de tortura, ¿acaso no tienen otro sentido que atravesar las grietas entre las nubes y seguir subiendo y subiendo, como un halo de melodía, para morir en los oídos celestiales?<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Así puede entenderse la afirmación de la melancólica princesa Lena: “Cuán distinto habíamos soñado que era todo, con nuestros libros, tras los muros de nuestro jardín, entre mirtos y oleandros” (Büchner 1988: 176).

<sup>5</sup> Büchner utiliza términos muy similares en sus cartas: “Para tratados políticos no me queda tiempo, y tampoco merecería la pena el esfuerzo, todo esto no es más que una comedia. El rey y las cámaras gobiernan, y el pueblo aplaude y paga” (*op. cit.*, 277), comentado por Görner, R., «Das Absurde als Form der Zeitkritik bei Georg Büchner», en: Görner, R., *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, 32-33. Cabe citar otro comentario de Büchner: “La situación política me saca de mis casillas, el pueblo tira pacientemente del carro sobre el que los príncipes y los liberales representan su comedia grotesca” (Büchner 1988: 285).

<sup>6</sup> Büchner 1988: 287 (carta a W. Jaeglé del 7.3.1834). Entre los muchos comentarios que existen sobre este pasaje véase Buck, T., «Das Groteske bei Georg Büchner», *Études Germaniques* 43/1 (1988), 74. Sería demasiado extenso entrar aquí en la imagen de Dios de Büchner, pero no podemos olvidar algunas referencias fundamentales a *Dantons Tod*, donde trata el tema del ateísmo y formula afirmaciones como: “El mundo es el caos. La Nada es el dios del mundo por nacer” (Büchner 1988: 129); o a *Lenz*: “Yo, en cambio, si fuera

Y, una vez más, la comedia retoma los mismos pensamientos:

Lena: ¡Dios mío, Dios mío! ¿Será cierto que hemos de salvarnos nosotros mismos en nuestro dolor? ¿Será cierto que el mundo es un Salvador crucificado, el sol su corona de espinas y las estrellas los clavos y las lanzas de sus pies y sus costados? (Büchner 1988: 173)

En un mundo así, tampoco la naturaleza, tan cantada por los románticos de y por los poetas del *Biedermeier*, puede ser sino una suerte de decorado de teatro tercera categoría, confeccionado con materiales baratos y caducos y a punto de desmoronarse encima de los personajes (o de echarse a perder con el paso del tiempo, como la decoración y la comida del banquete de bodas de *Leoncio y Lena*). Apenas se habla de ella en la obra, pero no por casualidad aparece dentro de un contexto supuestamente infantil: el cuento de la abuela de Woyzeck:

Érase una vez un niño pobre y no tenía padre ni madre, todo estaba muerto y no había nadie más en el mundo. Todo muerto, y fue y vagó día y noche. Y, como ya no había nadie más en el mundo, quiso ir al cielo, y la luna lo miraba tan dulce y cuando llegó por fin a la luna era un trozo de madera podrida y entonces fue al sol y cuando llegó al sol, era un girasol marchito, y cuando fue a las estrellas eran mosquitos chiquititos, dorados, y estaban allí clavados como los clava el alcaudón dorsirrojo en el endrino, y cuando quiso ir de vuelta a la tierra, la tierra era un puchero volcado y se vio completamente solo y entonces se sentó y lloró y allí sigue sentado y está completamente solo (Büchner 1988: 252).

Ante esta imagen de la realidad, no se antoja raro decir que el mundo de *Leoncio y Lena* es “realista”. Se limita a parodiar o travestir la realidad de tantas cortes alemanas que mantienen un orden social anacrónico y un ceremonial ridículo, abusan de su poder, limitan su propio desarrollo económico y cultural mediante absurdos sistemas burocráticos de aduanas, tasas y monedas, y oprimen al pueblo ignorante<sup>7</sup>, todo ello cimentado en una mentalidad tan ridícula que, a lo sumo, podría tener cabida en un cuento infantil. Resulta muy sospechoso lo cerca que se encuentran, en el fondo, los reinos de fantasía de Popó y Pipí de tantos principados, ducados y pequeños territorios feudales alemanes, y las alusiones directas de la comedia son muchas (y se han estudiado en profundidad en numerosas ocasiones). Más adelante las analizaremos también desde el punto de vista de los recursos formales y visuales que implica la ridiculización del tamaño de los territorios en pasajes como:

---

omnipotente, ve usted, si lo fuera y no pudiera soportar el sufrimiento, lo que yo haría es salvar, salvar; no quiero más que paz, un poco de paz para poder conciliar el sueño” (Büchner 1988: 156).

<sup>7</sup> A pesar del tono humorístico, la opresión del pueblo que se recrea en *Leoncio y Lena* en la escena final de la boda (II, 3 y 4, 182-184) es tremenda. Véanse los comentarios sobre esta imagen grotesca de la corte del rey de Buck, T., «Die Comedia dell' Arte des Bösen. Zur Automatenvorführung in Büchners *Leoncio und Lena*», en: *Elf Reden über das Böse: Ringvorlesung der philosophischen Fakultät der RWTH in Aachen im WS 1990-91*. Bonn: Romanistischer Verlag 1992, 164, y Reddick, J., *Georg Büchner. The Shattered Whole*. Oxford: Clarendon Press 1994, 213.

“¡Ya hemos atravesado una docena de principados, media docena de archiducados y unos cuantos reinos, y todo eso con la mayor de las prisas y en tan sólo medio día!” (Büchner 1988: 174).

Y es que el lugar de la comedia es: “un país como una cebolla: todo son capas, o como cajas unas metidas dentro de otras, y en la más pequeña no hay nada dentro” (Büchner 1988: 175), donde el rey (Peter) es un descerebrado que no sabe dónde tiene ni los principios morales ni los calzones o debe hacerse un nudo en el pañuelo para acordarse de su pueblo (Büchner 1988: 174s.). De tal palo, la astilla es el príncipe Leoncio, un simple idiota, o un anti-príncipe (como Gargantúa o como el Ubú de Alfred Jarry<sup>8</sup>) que se aburre constantemente y no sabe qué hacer con su vida:

Valerio: Bueno, pues hágase rey, que es cosa divertida. Puede uno pasarse el día entero paseando y hacer que a la gente se le estropee el sombrero de tanto qui-társelo para saludar; se puede convertir a la gente normal en soldados normales y así todo queda de lo más natural.

Leoncio: ¡Valerio! Valerio, tenemos que hacer otra cosa. ¡Aconséjame!

Valerio: ¡Ay, la ciencia, la ciencia! ¡Hagámonos eruditos! ¿A priori? ¿O mejor a posteriori? [...] ¡Hagámonos héroes! (se pone a desfilar de un lado para otro haciendo que toca el tambor) ¡Trom- trom- tarán-tarán!

Leoncio: Pero el heroísmo obliga a beber mucho aguardiente barato y luego le entran a uno las fiebres y no sabe salir adelante sin sus tenientes y sus reclutas. ¡Olvida ese romanticismo alejandrino y napoleónico, hombre!

Valerio: ¡Hagámonos genios, pues! [...] ¡Así seremos miembros útiles de la sociedad humana!

Leoncio: Antes que eso presentaría mi dimisión como ser humano.

Valerio: ¡Vayámonos al demonio, pues!

Leoncio: Buf, si el demonio sólo existe a modo de contraste... (Büchner 1988: 172)

En estos parlamentos tan disparatados del rey y el príncipe vemos cómo el dardo de la amarga burla de Büchner no sólo apunta a los gobernantes en un sentido estrictamente político y social, sino que, al mencionar conceptos como “categoría”, “sistema”, “libre albedrío” o “genio”, ridiculiza toda la esfera del pensamiento y la filosofía (en la tradición de Kant, Fichte y Hegel) en la que está cimentado el Idealismo y toda la etapa anterior que tan nefasta ha demostrado ser para el presente de Alemania<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Sobre la tradición literaria de los anti-príncipes y la relación de *Leoncio* y *Lena* con las obras de Rabelais y Jarry véase Berns, J. J., «Zeremoniellkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels *Leonce und Lena*», en: Dedner, B. (ed.), *Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe*. Fráncfort: Athenäum 1987, 263ss.

<sup>9</sup> Son especialmente interesantes los comentarios que hacen de estos aspectos Haenel, *op. cit.*, 200 y Horn, P., «Der mechanische Materialismus und die Sinnlosigkeit der Welt in Büchners *Leonce und Lena*», *Acta Germanica* 14 (1981), 91. Sobre la ridiculización de la filosofía véase también Ueding, C., *Denken-Sprechen-Handeln. Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Büchners*. Frankfurt: Lang 1976. 24ss.

## 2.2. Transgresión y utopía: al margen de las normas y de la lógica

Comparada con las otras obras de Büchner, la forma de *Leoncio y Lena* parece tradicional pues, como el *Ponce de Leon* en que se inspira o como tantas otras comedias anteriores, se mantienen las unidades de acción (sólo hay una trama principal), de tiempo (no transcurren más de tres días, son dos) y de lugar (todo se desarrolla entre los reinos vecinos de Popó y Pipí). Pero las apariencias engañan y, en realidad, todas las unidades deforman hasta lo grotesco el estilo romántico.

En *Leoncio y Lena* apenas hay acción y la trama en sí es de lo más tópico: príncipe melancólico conoce princesa lánguida y se enamoran; su boda está concertada de antemano pero ellos no lo saben y no quieren casarse con la persona determinada sino con su nuevo amor. Se disfrazan de sí mismos para cumplir y así ser libres para amarse pero resulta que, al descubrirse las identidades, todos son felices hasta el fin de los tiempos... No, tan sólo hasta el día siguiente en que se repite la función. El argumento no es más que una especie de marco o pretexto para hablar de amor y de hastío; de la vida y, mucho más, de la muerte una y otra vez; de política, de filosofía y literatura (las tres para echarse a llorar), de comida y bebida, para decir grandes verdades y disparates en cadena; en el fondo, para hablar de todo y de nada. Según J. Reddick, es un excelente ejemplo de “drama sin acción”, en el que los personajes se pasan el día esperando a que suceda algo<sup>10</sup>.

Además, la mayor parte de la acción transcurre de repente y en la escena final (III, 3), después de que los personajes lleven el resto del tiempo analizando su propio aburrimiento, bostezando, hablando de la muerte y “perdiendo el tiempo” en toda suerte de divagaciones<sup>11</sup>. Por otro lado, son justo estas digresiones, por lo general muy líricas cuando hablan Leoncio o Lena y cómicas cuando hablan Valerio o el rey Peter, las que revelan el pensamiento más profundo de la obra y remiten a los demás escritos de Büchner y a su visión del hombre moderno y sin identidad que se mantiene en pie mediante ceremoniales absurdos, fórmulas y costumbres que no hacen sino disfrazar el vacío. Esta dilatación o aceleración de la acción y del tiempo implica, por otro lado, una alteración en la función de los diálogos, que en el teatro suelen acompañar a la acción o, si acaso, resumir otras acciones que no pueden representarse en escena. Aquí, sin embargo, el diálogo no recoge lo que transcurre en el tiempo, sino que el tiempo termina por transcurrir mientras

<sup>10</sup> Reddick habla de un “dramaless drama”: “Su argumento es mínimo y no está en absoluto adornado por *peripeteia*, es un drama que casi carece del todo de acción dramática. El Tercer Acto es especialmente descarado, puesto que toda su ‘acción’ consiste básicamente en que una serie de personas pasan el rato en espera de que se produzca algún tipo de acción” (Reddick 1994: 278).

<sup>11</sup> Sobre el tema del aburrimiento y la melancolía como metáfora del vacío del mundo moderno en general y en la obra de Büchner en particular véanse: Beckers, G., *Georg Büchners Leonce und Lena. Ein Lustspiel der Langeweile*. Heidelberg: Winter 1961; Fues, W. M., «Die Entdeckung der Langeweile: Georg Büchners Komödie *Leonce und Lena*», *Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66 (1992), 687-696; Mosler, P., *Georg Büchners Leonce und Lena. Langeweile als gesellschaftliche Bewusstseinsform*. Bonn: Bouvier 1974; Völker, L., «Die Sprache der Melancholie in Büchners *Leonce und Lena*», *Georg Büchner Jahrbuch* 3 (1983), 118-137 y, por último, Lepenies, W., *Melancholie und Gesellschaft*. Fráncfort: Suhrkamp 1997.



hablan y hablan, y el lenguaje lo es todo, como veremos en el capítulo que sigue (2.3).

El peculiar tratamiento de la acción también tiene como consecuencia inmediata una alteración de lo que sería un ritmo más o menos natural, así como de la percepción del tiempo. Ciertamente es que entre el principio de la obra y la boda ha pasado un día, como manda la norma, pero dentro de ese día el tiempo está distorsionado y parece ir a cámara lenta y después a cámara muy rápida.

Otro aspecto relacionado con el tratamiento del tiempo y la acción, y aquí encontramos un rasgo típico del teatro moderno que Büchner desarrollará más todavía en el *Woyzeck*, es que, con excepción del final, apenas importa el orden de las escenas, bien porque, como no responden al esquema lógico de causa y efecto, es indiferente lo que transcurre en ellas o bien porque son simultáneas<sup>12</sup>. Sin alterar en absoluto el curso de los “acontecimientos”, podría intercambiarse el orden de las escenas 1ª y 2ª del primer Acto y también la 2ª y 3ª (o la 1ª y 3ª) del segundo Acto y la 3ª y 4ª del tercer Acto. El paso del tiempo, pues, ya no es en modo alguno un sinónimo de progreso, ni en un sentido dramático ni en relación con el argumento. Y ésta es una palabra clave en la visión del mundo de Büchner, puesto que el “progreso” es el gran ideal en que se cimenta toda la Ilustración... y el ideal que, con la Restauración, demuestra no ser posible en la realidad: en la Historia tampoco se observa progreso. La comedia que la refleja tampoco puede avanzar ni llegar a ninguna parte porque no sería “realista”.

*Leoncio y Lena* es, pues, una comedia arrítmica, compuesta por conversaciones dilatadas en las que hasta se pierde la noción del tiempo (como en un sueño o en una borrachera), y luego por fuertes elipsis y una aceleración brutal (de nuevo, como en la lógica de un sueño). Todo ello, además, no es más que una vuelta de un ciclo, una suerte de carrusel, que se repite desde el principio en cuanto llega al final. Como anuncia Leoncio: “Ahora váyanse a sus casas, pero no olviden sus discursos, sus sermones y sus versos, pues mañana, tan tranquilos y tan a gustito, volveremos a empezar la broma desde el principio. ¡Hasta la vista!” (Büchner 1988: 188)

En este sentido, el tiempo que transcurre no es lineal, sino circular<sup>13</sup>, y esto sí supone una ruptura con respecto a la línea de acontecimientos con presentación, nudo y desenlace del drama tradicional. Si pensamos que ese futuro para ser felices y comer perdicés no llegará nunca porque la obra vuelve a empezar cada vez que termina, el final no puede considerarse cerrado y, menos aún, feliz. De nuevo, Büchner transgrede la unidad de acción y la norma de la comedia de “acabar bien”: el eterno retorno de lo mismo es más bien una gran tragedia.

<sup>12</sup> M. Andreotti considera que esta agrupación de elementos heterogéneos, esta profusión de elementos diversos alineados (“vermehrtes Nebeneinander verschiedener Teile”) es precisamente el rasgo característico del teatro moderno. Cfr. Andreotti, M., *Traditionelles und modernes Drama*. Bern / Stuttgart: Haupt 1996, 260.

<sup>13</sup> Véase al respecto el comentario de Rüdiger Görner: «El principio de la mascarada y la repetición –sin que se recuerde bien qué es lo que se repite–, la disolución de la sustancia intelectual en el *nonsense* provoca en el espectador una especie de sensación de perpetuum-mobile. Una máscara trae otra máscara; sin embargo, esta pluralidad en el fondo es estéril y el movimiento de la obra es circular.» Cfr. Görner 1996: 30.

En la propia obra dejan muy claro al espectador que toda esa felicidad es una farsa rompiendo la ilusión literaria y poniendo de manifiesto la ridiculez de todo. Es una utopía, pero una utopía deformada hasta lo grotesco, tanto en el contenido como en la radicalidad de la forma que no avanza<sup>14</sup>. Ya en el Romanticismo existían utopías de países felices en el mundo de la fantasía (Arcadia, Atlantis...), pero aquí todo parece una versión “pasada de vueltas” del Romanticismo que, de acuerdo con la opinión que tenía Büchner de esta etapa, revela todo su sarcasmo respecto a ese Idealismo que conduce a una época de crisis<sup>15</sup>.

Después de la visita al teatro, los espectadores y el autor seguirán viviendo en la misma Alemania de la Restauración y en la misma realidad absurda y sin salida, pues el estado de excepción del Carnaval (o de la obra literaria) en el fondo no cambia nada, por muy creativo que sea y aunque proporcione el placer y el olvido durante unos instantes. Precisamente por ser un período excepcional con unos límites temporales inamovibles (una utopía, al fin y al cabo), la celebración de los placeres de la vida del Carnaval es un constante recuerdo de la caducidad de esa vida y de la imposibilidad de escapar al orden social normal (con toda su injusticia, etc.)<sup>16</sup>. Nunca es conveniente hacerse falsas ilusiones, no hay que olvidar los versos y los sermones al salir del teatro. Ésta es la única tesis y que no conduce a engaño: los ideales e ilusiones siempre son engañosos y no conviene fascinarse demasiado con ellos.

Si la percepción del tiempo se asemeja mucho a un sueño, lo mismo puede decirse de los espacios en que transcurre la comedia. Son no-lugares<sup>17</sup> que ni siquiera tienen un nombre “decente”, lugares tan anónimos como amorfos, sin ningún rasgo distintivo y sin más indicaciones que: “jardín en el reino de Leoncio” (I,1), “aposentos del rey” (I, 2), “sala fastuosa en la corte de Leoncio” (I, 3), “en un jardín (de la corte de Lena)” (I, 4), “al aire libre, en un campo con una posada al fondo” (II, 1), “la plaza ante el palacio del rey Peter” (III,3), “salón del palacio” (III, 4), etc.<sup>18</sup>. Sólo sabemos si son espacios abiertos o cerrados y que, más o menos, se hallan

<sup>14</sup> Aquí es interesante en análisis de Wolfgang Martens del final de *Leoncio y Lena*: «Lo que sucede, en el fondo, es que no hay final para los personajes de esta obra, ni final feliz ni final desgraciado; cada cual tiene que repetir y repetir su cantinela como un escolar (como hace Leoncio en la escena 1, 3); todo ha sido una mera representación sobre un escenario, repetible *ad infinitum*, no se llega a un desenlace sino que todo es una mera puesta en escena de un programa siniestro en el cual los seres humanos no son más que marionetas», citado según Völker 1983: 133. Véase en general la obra: Martens, W., *Georg Büchner*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.

<sup>15</sup> Para M. Schneider, la propia utopía no es sino una “forma de Idealismo en descomposición” («Verfallsform des Idealismus»). Cfr. Schneider, M., *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes*. Fráncfort: Athenäum 1973, 389ss.

<sup>16</sup> El análisis detallado de lo grotesco en *Leonce und Lena* merecería un estudio aparte, pues incluso es posible realizar una lectura de toda la obra desde las teorías carnalescas de M. Bajtin. Véanse: Bajtin, M., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Fráncfort: Fischer 1997; Schröder, J., *Georg Büchners Leonce und Lena. Eine verkehrte Komödie*. Múnich: Fink 1966 y Voss, E. T., «Arkadien in Georg Büchners Leonce und Lena», en: Dedner, B. (ed.), *Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe*. Fráncfort: Athenäum 1987, 275-436.

<sup>17</sup> Cfr. J. Reddick 1994: 218- 219: “En ninguna parte [...] un país sin nombre («Nowhere, a kind of un-place, [...] a nameless land»).

<sup>18</sup> En relación con el tratamiento del espacio véase el análisis de Haenel 1978: 259, donde se habla de paisajes oníricos.

cerca unos de otros... tanto que es posible es posible recorrer varios principados en un día (174) o pelarlos como una cebolla. Sólo en un sueño o en un cuento sería posible esta contracción del espacio que raya en lo surrealista y constituye un verdadero reto para la puesta en escena (elemento que tendría gran importancia, pero que no podemos tener en cuenta al no analizar una versión concreta de la obra sino solamente el texto). También los personajes se mueven como sonámbulos, si es que se mueven, pues apenas necesitan caminar y, como toda su acción es verbal, podrían ser realmente autómatas y no se alteraría en nada el resultado. También la ausencia de movimiento en el sentido más físico es transgresora, pues el propio lenguaje escénico juega con la inmediatez física, la posibilidad de desarrollar un lenguaje corporal y utilizar para algo el espacio que rodea a los actores. No cabe duda de que los espacios muertos de la comedia guardan una relación con la visión de la naturaleza de Büchner y de que la decisión “dejar este espacio en blanco”, como el papel que mira bostezando a Leoncio<sup>19</sup>, es sumamente consecuente.

No es una norma exclusiva del género dramático como las tres unidades, pero en *Leoncio y Lena* merece la pena hacer mención de la importancia de la ruptura del estilo, de las expectativas del espectador al que se sumerge en un registro para, a continuación, despertarlo de golpe mediante la irrupción de lo contrario. Por lo general, este proceso siempre es una caída desde un nivel más lírico o más elevado hacia otro más ordinario o, en un sentido más general, desde un nivel más positivo hacia otro más negativo. Una primera forma de ruptura estilística es la ruptura de la ilusión dramática: los recursos de “distanciamiento” que ponen de manifiesto el engaño y “despiertan” al espectador no por un instante sino de forma absoluta: todo ha sido una farsa que, al día siguiente se repetirá de nuevo, como ya hemos comentado.

Más allá de este final, se produce una interrupción constante de las digresiones líricas por medio de comentarios cómicos por ejemplo en la escena en que los príncipes se enamoran (II, 4) y en la que Valerio no cesa de introducir sus glosas disonantes (todo ello ya constituye una interrupción o dilatación de la acción, con lo cual el juego de niveles y rupturas es múltiple). También rompen lo que podríamos denominar con el término inventado de “unidad de estilo” la aparición consecutiva de momentos carnalescos y ligeros, como el diálogo en que Valerio y Leoncio sueñan con ir a Italia y con el país de Jauja (II, 2.) junto a momentos muy líricos de gran patetismo como la alusión a la Pasión de Cristo de Lena que mencionamos anteriormente<sup>20</sup>:

---

<sup>19</sup> Cfr. Büchner 1988: 168. “Leoncio: Mi vida me mira bostezando como una hoja en blanco que debo llenar, pero no me sale ni una letra. Mi cabeza es un salón de baile vacío, con algunas rosas marchitas y cintas pisoteadas por el suelo, violines con las cuerdas desfleadas en el rincón, los últimos bailarines se han quitado las máscaras y se miran unos a otros con ojos muertos de cansancio. Yo me vuelvo del revés veinticuatro veces al día, igual que un guante [...] ¡Dios mío! ¿Qué crimen he cometido para que me tengas recitando mi lección una y otra vez como un escolar?”. Aquí tenemos, además, una imagen cercana al surrealismo o a la lógica del sueño: un ser humano que se rompe sus límites físicos para convertirse en un objeto flexible. También estaría relacionado con una peculiar visión del espacio, como en el caso de los territorios que se comprimen.

<sup>20</sup> Todas estas escenas están muy bien estudiadas en la obra: Bourke, T., *Stilbruch als Stilmittel. Studien zur Literatur der Spät- und Nachromantik*. Frankfurt: Lang 1980.

Los ejemplos son muy numerosos y, muchas veces, aunque no siempre, el efecto sorpresa y la caída hacia niveles más bajos está ligada a la risa. Todos los casos remiten de nuevo a los mismos puntos que comentamos en relación con la visión del mundo de Büchner y la representación de Alemania en la comedia. De la voluntad destructiva del autor no se salvan ni pilares tan importantes como la filosofía y la moral:

Peter (*mientras le visten*): La sustancia es el En-sí, y eso es lo que soy yo. (*corretea por la habitación casi desnudo*) ¿Entendido? En sí es en sí, ¿lo entendéis? Ahora vienen mis atributos, modificaciones, afecciones e incidencias: ¿dónde está mi camisa, dónde están mis calzas?- ¡Alto! ¡Uf!

Llevo el libre albedrío abierto ahí delante... ¿Dónde está la moral? ¿Dónde están los gemelos? Las categorías andan mezcladas en la más vergonzante confusión: hay dos botones abrochados de más, la petaca está en el bolsillo derecho... ¡todo mi sistema está echado a perder! (Büchner 1988: 164)

ni valores humanos tan elevados como el amor:

Leoncio (*a solas*): Qué curioso es esto del amor [...] ¿Por qué es el rocío sobre nuestra tierra como un prisma que refracta el ardiente rayo blanco del amor en un arco iris? (*Bebe*) El aire es tan ligero y corta tanto que me entra un frío como si tuviera que patinar sobre hielo en pijama. (Büchner 1988: 168)<sup>21</sup>

Ahora bien, a pesar de que Büchner utiliza procedimientos de transgresión similares, no en todos los casos se produce un efecto cómico. El resultado, eso sí, es que todo se relativiza, todo deja de ser “absoluto” porque se puede invertir en un instante, como en un sueño o en el Carnaval. Del mismo modo en que lo cómico destruye un contexto lírico, el espíritu ligero y carnalesco se ve enturbiado por la constante aparición de motivos relacionados con la muerte (aunque también en el Carnaval es constante la presencia de la muerte). No sólo todos están cansados de todo y, muertos en vida, son incapaces de moverse en esos paisajes calvos iluminados por la luna (que suele considerarse símbolo de la muerte y de la noche en el sentido más amplio posible), sino que hay menciones literales a la muerte:

Leoncio: ¡Mira esas largas sombras blancas con esas patas tan horriblemente largas y alas de murciélago! ... La tierra se ha acurrucado como un niño, y por encima de su tumba pasan los fantasmas dando zancadas. (Büchner 1988: 177)

O también:

---

<sup>21</sup> Véase el comentario de este pasaje de Reddick 1994: 253. Otro ejemplo divertido y estremecedor al mismo tiempo sería: “Rosetta: Tus labios están lánguidos. ¿De besar?/ Leoncio: ¡De bostezar!” (Büchner 1988: 165).

Lena: La luna es como un niño dormido... Oh, su sueño es la muerte. ¡Cómo descansa el ángel muerto sobre su almohada oscura y arden a su alrededor las estrellas como velas! ¡Pobre niño! Está triste, muerto y tan solo.

Leoncio: Levántate con tu vestido blanco y atraviesa la noche y cántale su canción fúnebre.

[...]

Lena: La muerte es el sueño más feliz.

Leoncio: ¡Entonces, déjame ser tu ángel de la muerte! ...Bello cadáver, reposas tan encantadoramente en la mortaja negra de la noche que la naturaleza odia la vida y se ha enamorado de la muerte. (Büchner 1988: 179s.)<sup>22</sup>

Todos estos recursos, que aún podrían examinarse más a fondo y en un radio más amplio, hacen de *Leoncio y Lena* una comedia que rompe por todos lados las normas del género y de la proporción, y, en este sentido, puede considerarse incluso más transgresora que *La muerte de Danton*. Tal vez porque no se espera o porque es justo el envoltorio cómico el que permite expresar y recrear ciertas cosas con especial acierto, desde la voz de un *Narr*, el único que podría estar “en su elemento” en un mundo al revés semejante.

### 2.3. *El bufón mueve los hilos: el nuevo lenguaje de la sinrazón*

La tradición literaria de los bufones, esos locos-cuervos tan especiales, es extensa (además, en alemán tenemos la misma palabra para ambas cosas: *Narr*), y baste recordar los bufones de Shakespeare, a los que Büchner rinde un homenaje directo con la cita de *Como gustéis* al comienzo de la obra. En la carta de Büchner que citamos al principio, también el autor se definía a sí mismo como “*Narr*” y daba a entender que, ante un presente como el que reflejan sus obras y cartas, una actitud como la de Valerio se le antojaba la única posibilidad de sobrevivir y poder crear.

Tanto la figura del bufón en general como el personaje de *Leoncio y Lena* en particular han sido analizadas a fondo en numerosos estudios, pero merece la pena detenerse brevemente en Valerio, puesto que en él se lleva al extremo la figura tradicional, tanto en términos de protagonismo por comparación con los demás (y en contraste con los bufones de Shakespeare) como por los recursos lingüísticos que despliega. Gracias a que asume ser una marioneta (o un naípe) a merced de los caprichos de la historia o de los dioses (“juguete del destino”, de nuevo en palabras de Shakespeare), Valerio logra canalizar la situación de una manera positiva: puesto que el mundo está al revés, intenta extraer el máximo partido al Carnaval y así, al menos, no quedarse nunca quieto ni callado<sup>23</sup>. Si el mundo no es más que una

<sup>22</sup> Todas estas imágenes de la muerte estrechamente vinculada al amor pueden relacionarse, sin duda, con la inolvidable frase de Danton: «Te amo como a la tumba» (Büchner 1988: 61).

<sup>23</sup> Véase al respecto Lukens, N., *Büchner's Valerio and the Theatrical Fool Tradition*. Stuttgart: Hans Dieter Heinz 1977, 194-95: “El bufón de la corte (*fool*) siente que todo es una gran broma cósmica, y siente también que más le vale imitar al gran bufón (*joker*) y, al menos, divertirse con el juego de intercambiar papeles con el creador del carrusel. El desvarío de Valerio sugiere un intento desesperado por parte de su creador

comedia de mal gusto, el mejor papel que se puede asumir es el de “director de escena”<sup>24</sup>.

Como corresponde a todo buen bufón, lo más característico de Valerio es que hace reír<sup>25</sup>, sobre todo mediante ingeniosos juegos de palabras en la mejor tradición del *nonsense*:

Valerio: Vengan, señores, si tienen ganas. Qué triste es el caso de la palabra ‘ganas’. Si uno quiere ganar, no tiene más remedio que robar; de buena gana sólo se hacen las cosas que nos dicen que no se hacen; ganador sólo se es cuando se llega a la meta, mientras que metido como ganado acaba el resto del personal en este mundo, cuando no hay otra ganancia puede uno ganarse cierto favor gracias a su ingenio, que es lo que estoy haciendo yo ahora mismo, y ustedes ya se tenían ganada mi confianza *antes* incluso de decir nada. Antes, pues, de que gane la desgana, échense ganas y márchense de aquí. (Büchner 1988: 171)<sup>26</sup>

Además, como él mismo no es más que “un mal juego de palabras engendrado por las cinco vocales”, según Leoncio (Büchner 1988: 171), y siempre está medio borracho, se ríe de todo sin importarle lo trágica que sea la situación de fondo. Ante la ironía final, estalla en carcajadas: “Me tengo que reír, me tengo que reír. El caso es que sus altezas casualmente han ido a caerse en gracia. ¿Acaso no tiene gracia? (Büchner 1988: 188).

Pero la verborrea de Valerio llega más lejos. En la obra, el despliegue de juegos de palabras viene a sustituir la falta de acción y la ausencia de referencias espaciales. El príncipe Leoncio anhela constantemente “hacer algo” y llenar su vacío existencial, pero nunca lo consigue porque su propia naturaleza se lo impide, es: “un libro sin letras, lleno de puntos suspensivos y nada más” (Büchner 1988: 171). Sus reflexiones más inspiradas se producen por influencia de Valerio, cuando imita su lenguaje, y el bufón se alegra mucho al comprobar que podría llegar a ser “un auténtico bufón” (Büchner 1988: 186). Tampoco el rey Peter ni Lena sirven para nada; el pueblo es un puro decorado y los demás miembros de la corte no saben más que dar

---

para conferir una forma positiva y humorística a sus dudas acerca de la capacidad humana de reconocer y llevar a efecto el orden divino en el mundo; y al darle forma a estas dudas, distanciarse él mismo de ellas”. O también: “la ironía creativa del bufón sale victoriosa por el mero hecho de que conduce al príncipe a cooperar voluntariamente con el ‘Ello’ invisible que parece querer reírse de todos” (Lukens 1977: 69).

<sup>24</sup> Sigue Lukens: «En ‘Leoncio und Lena’, Valerio es tanto quien inicia la acción como quien elimina cualquier tipo de fe consciente en ella; es él quien crea tanto la ilusión como la desilusión» (*Ibid.*, 179). De un modo muy similar interpreta el personaje T. Buck: “Valerio es el único que domina las circunstancias. Se desenvuelve con soltura para tocar las teclas del aparato de poder absolutista porque es capaz de comprender el mecanismo que hay debajo” (Cfr. Buck 1988: 168).

<sup>25</sup> Sobre las múltiples funciones de la risa, entre ellas la terapéutica, y sobre la propia comicidad del lenguaje merece la pena la lectura detallada de Horn, A., *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg: Jünger 1988. Aquí es clara la relación con las teorías sobre el Carnaval de M. Bajtín, aunque sería demasiado largo profundizar en ello.

<sup>26</sup> Obviamente, el juego de palabras original es diferente, en torno a la palabra “kommen” y sus distintos significados en función del prefijo que se añade. Otro ejemplo similar (con la palabra “laufen” en alemán) es: “Tengo un currículo lleno de correrías. Pues tan sólo mis carreras han salvado mi vida, mientras corría esta guerra, de un cañón nada corriente que pretendía hacerle un agujero” (Büchner 1988: 194)

órdenes absurdas. Frente a todos ellos, Valerio que no ansía sino darse a la botella, tumbarse panza arriba, ir a Italia y cantar, no para de hablar y, de este modo, hace algo mucho más productivo: divertir al espectador y crear cierto movimiento dentro de la obra<sup>27</sup>.

Y el bufón no sólo es el dueño del lenguaje, pues, en una realidad donde no hay otro elemento para darle sentido a las cosas, quien controla el lenguaje también hace suyo el tiempo<sup>28</sup>. En *Leoncio y Lena*, Valerio es quien determina todo el ritmo de la comedia, ya que posee la capacidad de ralentizar el transcurso de los acontecimientos con sus digresiones absurdas (o también podría decirse que sus digresiones introducen algún elemento de interés en una trama que da muy poco juego por sí sola), y también de hacer justo lo contrario: precipitarlo todo hacia el desenlace aparentemente feliz en la boda.

En una paradoja muy propia de una obra como ésta, el bufón, el ser que por tradición está fuera de la sociedad “ordenada”, no tiene otro oficio ni otra misión que entretener a los gobernantes y habla en un lenguaje disparatado es, al mismo tiempo, el único que, en su desvarío, demuestra tener cierta cabeza y controlar la situación. Además, al no ser un miembro ordinario de la corte ni del pueblo, a Valerio no le afectan ni la melancolía de Leoncio o el anhelo de muerte de Lena, ni la ociosidad y la falta de criterio del rey; tampoco sufre la opresión como el pueblo ignorante y no está obligado a oprimir a nadie como el maestro de escuela y los consejeros reales. Permanecer al margen de todo es lo que le salva y le permite elevarse por encima de unos y otros, analizar la situación desde la distancia y, a la vista del desastre, vivir sin preocupaciones, beber, cantar, divertirse y divertir a los demás a pesar de la amargura.

Realmente cumple la función de “director de escena” del reino, pues para la trama todos dependen de él: convence a los jóvenes para que se disfracen de autómatas y así, celebrar la boda *in effigie* y deshacer el nudo, gracias a lo cual después se casan de verdad; convence al pueblo de que los autómatas son miembros respetables de la sociedad y sí pueden casarse; convence al presidente para que celebre la

---

<sup>27</sup> Cfr. Schröder, J., *Leoncio und Lena. Eine verkehrte Komödie*. München: Fink 1966, 25: “De este modo, el lenguaje pasa a ser un primer plano de acción de la comedia. La actuación de los personajes, y esto parece ser lo único que les confiere entidad, se traslada al plano del lenguaje, que ya no sirve al fin más alto de la comunicación o de los malentendidos cómicos, sino que es un mero espacio vacío y absurdo en el que se desarrolla la comedia”. O también: “Los personajes no tienen más que dos opciones: callar y desaparecer de escena o -algo que se les impone pero al mismo tiempo les seduce- recurrir a ‘deliciosas fantasías’ que suavizan la situación desagradable de un modo maravilloso y así crear un mundo de apariencias y papeles teatrales, un espacio teatral bufonesco que, eso sí, ya no cumple una función de contraste con respecto a un mundo real sino que, en calidad de ornamento, desentona con ese espeluznante y fatal pseudo-cuento sobre la Nada en el que por todas partes late un sutil *horror vacui*” (Schröder 1966: 127).

<sup>28</sup> El dominio del tiempo es un tema muy complejo que podría desarrollarse mucho más. Para empezar, recordemos que, en el pasado, uno de los mayores símbolos de estatus era tener un reloj, no sólo por el valor del objeto en sí, sino porque suponía la posibilidad de controlar el transcurso del día y organizarlo con independencia de la naturaleza y la luz del sol. Organización que, por otra parte, sólo podía corresponder a la gente con autoridad, no al pueblo. Por otro lado, en un pasaje que también merecería un análisis más detallado, el príncipe Leoncio comenta cuánto le gustaría tener un reloj: “¡Shandy, viejo Shandy! ¡Ojala me regalaran tu reloj!” (Büchner 1988: 171).

boda; le explica todo al rey que, como es de esperar, no se entera del asunto; por último, a la vista de que los futuros gobernantes sólo van a dedicarse a jugar y a perpetuar la absurda injusticia en que vive el pueblo tratándolo del mismo modo en que Dios trata a la humanidad<sup>29</sup>, se encarga él mismo de asumir el mando para organizar el futuro del país proclamando, por ley, un eterno País de Jauja (con claros tintes mediterráneos), el mundo al revés del Carnaval:

Y yo seré primer ministro y se emitirá un decreto para que todo aquel que se haga ampollas en las manos sea puesto bajo custodia, para que pueda imponerse una pena criminal a quien trabaje hasta enfermar, y todo aquel que presuma de ganarse el pan con el sudor de su frente será declarado loco y peligroso para la sociedad humana, y luego nos tumbaremos a la sombra y pediremos a Dios que nos dé macarrones, melones e higos, gargantas musicales, cuerpos clásicos y una religión cómoda. (Büchner 1988: 189)<sup>30</sup>

Por supuesto, todo es “puro teatro”, un final tan falso como el decorado y como la felicidad que promete, pero al menos ofrece un cambio ante el estancamiento de Pipí y Popó, aunque, en una paradójica bufonada, incluso ese disfrute temporal de la vida tenga que imponerse por decreto, no porque el pueblo lo desee.

Ser el rey del lenguaje y del tiempo como Valerio proporciona una situación de clara superioridad frente a los demás: dentro de la obra, aunque el mismo juego se repita hasta el infinito, es mucho mejor que ser príncipe, rey o, desde luego, pueblo llano. Trasladado al plano del autor, la postura del *Narr* es la mejor respuesta posible: en un mundo donde ya ni la Historia, ni Dios ni la naturaleza proporcionan referentes sólidos, el lenguaje ofrece un asidero. No se podrá cambiar el mundo con la literatura (ni apenas con la acción política), pero tomar las riendas de un lenguaje puramente subjetivo permite canalizar ese dolor de otra forma y alimentar una creatividad que, justo por estar al margen de la realidad, no se agota nunca.

La figura de Valerio encarna al autor moderno, consciente de que el arte no puede cambiar el mundo y de que toda forma de idealismo es un engaño, pero también de que la violencia (en su caso, dentro del nivel formal) y el poder de la risa son, ante

<sup>29</sup> “Leoncio: Y bien, Lena, ¿ves ahora cómo tenemos los bolsillos llenos de marionetas y de juguetes? ¿Qué hacemos con ellos? ¿Les ponemos bigote y les colgamos un sable? ¿O les ponemos frac y que se dediquen a la política infusoria y la diplomacia, y nosotros nos sentamos a mirarlos por el microscopio? ¿O te apetecería tener un organillo sobre el que correteasen estéticos ratoncitos blancos? ¿Y si construimos un teatro?” (Büchner 1988: 189).

<sup>30</sup> Sobre el final carnavalesco y los procedimientos de Valerio es muy revelador el análisis de Morgenroth, M., *Formen und Funktionen des Komischen in Büchners Leonce und Lena*. Stuttgart: Akademisches Verlag Dieter Heinz 1995, 79: “La comicidad es aquí un medio al servicio de un fin: cumplir con unas necesidades egoístas. En consecuencia, su utopía final también desemboca en una inversión irónica de una situación aparentemente ideal. La utopía de una vida ociosa y libre de preocupaciones se conduce ad absurdum mediante el uso de las fórmulas propias del lenguaje autoritario. Aunque el contenido cambie, el sistema de dar órdenes y establecer principios por decreto persiste. La utopía es una imposición del estado de acuerdo con los viejos principios de poder y con el bufón Valerio como primer ministro.” Sobre el motivo de la Arcadia feliz en la comedia véase el artículo de Voss, E. T., «Arkadien in Georg Büchners Leonce und Lena», en: Dedner, B. (ed.), *Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe*. Frankfurt: Athenäum 1987, 275-436.



una situación de profunda crisis, una forma de defensa y de superación de un estado traumático<sup>31</sup>. La transgresión de las normas, del tipo que sean, viene a ser una manera de “objetivar el mal”, de devolver el daño recibido y así poder verlo como algo susceptible de ser vencido<sup>32</sup>. La representación del mundo al revés mediante recursos que también “vuelven del revés” las tradiciones hasta entonces vigentes y las deforman hasta lo grotesco es una vía de afirmar la identidad y no sentirse como una marioneta indefensa, como vimos en la imagen del mundo de Büchner. La ruptura de las normas, la transgresión de la lógica, la distorsión, desproporción y exageración de las categorías dentro del terreno formal implica una gran ampliación y renovación de los recursos que, si no fomenta la salida de una situación histórica y social injusta, sí puede verse como una forma de progreso estético y de apertura hacia el futuro. Decir que *Leoncio y Lena*, una obra tan romántica de príncipes y princesas con un bufón tan gracioso es, en realidad una “comedia del mal”<sup>33</sup> parece chocante, una afirmación chirriante, pero, como hemos visto, justo aquello que chirría siempre indica algo importante.

### 3. Lo marginal como modelo de modernidad

Si Büchner no fue adecuadamente comprendido ni bien acogido por sus contemporáneos y, menos aún, en la época posterior del *Biedermeier*, fue porque resultaba demasiado moderno: se anticipó a su tiempo. Tanto más destacada habría de ser su influencia en el siglo posterior, pues sin duda puede considerársele, por un lado, precursor de los grandes temas del siglo XX (y XXI); por el otro, iniciador de recursos formales y dramáticos sin los cuales ya no cabe imaginar la literatura y el teatro modernos.

Con su fatalismo histórico, su pesimismo radical, con la melancolía y omnipresencia de la muerte en sus obras, su angustia ante la violencia y su desesperación

---

<sup>31</sup> Véase a este respecto el análisis de M. Greiner: “También Büchner procede, en el fondo, según el lema del Fausto de Grabbe: ‘Hasta que no nos hagamos pedazos unos a otros no sabremos quiénes somos y hasta dónde podemos llegar’. [...] La pregunta: ¿Qué es el ser humano? recibía hasta ahora dos respuestas: el ser humano no es Nada, un ser desamparado, impotente, pecador, sin fuerza de voluntad y necesitado de la misericordia divina, una lombriz de tierra y una pobre criatura en el polvo.

O también: el ser humano se levanta del polvo, se alza desde su bajeza hasta la orgullosa igualdad con los dioses en un acto de rebeldía prometeica, se coloca por encima de los demás seres vivos por el hecho de poseer capacidad racional. El hombre es, en sí mismo, creador. Y entre estas dos posibilidades: ser creador y ser criatura, se desarrolla en realidad toda su vida” (Greiner, M., «Ich muss lachen, ich muss lachen». Wege und Abwege des Komischen in Büchners *Leoncio und Lena*», *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 32 (1988), 210).

<sup>32</sup> Esto se corresponde en general con la teoría de lo grotesco de W. Kayser y también está estudiado en relación con la función de los elementos crueles y terroríficos en los cuentos tradicionales. Véase en general la obra de Kayser, W., *Das Grotoske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Stallung 2004 (3), que puede completarse con la teoría del chivo expiatorio y la objetivación del mal de Rosenfield, D., *Du mal. Essai pour introduir en philosophie le concept de mal*. Paris: Aubier 1989.

<sup>33</sup> Véase al respecto el comentario de T. Buck: “El mal en esta obra debería buscarse, pues, en el tratamiento destructivo de lo humano. Conformismo en lugar de libre pensamiento, aburrimiento en lugar de comunicación, violencia en lugar de amor al prójimo, enajenación en lugar de identidad... así es la estremecedora escala que subyace a la presentación de los autómatas” (Buck 1988: 172).

ante el fracaso de todos los intentos de mejorar la sociedad se identificarían ya los autores de la *Jahrhundertwende* y más aún los del Expresionismo, pero también los existencialistas y nihilistas de las décadas posteriores... hasta nuestros días. La visión del mundo de Büchner sigue siendo de plena actualidad, posee la frescura de lo contemporáneo y la profundidad de quienes comparten las mismas preocupaciones.

El ascenso de la subjetividad a la categoría de motor fundamental, fuente de inspiración e indicador estilístico de una obra, por más que ello implique alejarse de las normas y de la “imitación de la naturaleza” en un sentido tradicional, es el gran cambio que experimentan las artes en la *Jahrhundertwende*. Para ser consecuentes con este nuevo concepto, todos los lenguajes se abren, se funden y se orientan única y exclusivamente en lo subjetivo. Todos aquellos procedimientos inusuales de Büchner que tanto escandalizaron en la época de la Restauración (la fusión de géneros y sus respectivas características, la ruptura de la lógica del discurso, la introducción de imágenes oníricas, la disolución de los límites de lo individual para fundirse con lo universal –las famosas “metáforas cósmicas” de Büchner–, la primacía de lo fragmentario, heterogéneo, etc.) son, pues, una anticipación de la revolución de los lenguajes artísticos que se produciría bastantes décadas después de su muerte. Por poner un ejemplo concreto, algunas imágenes de *Leoncio y Lena* incluso pueden entenderse como una anticipación del Simbolismo y Surrealismo. ¿No vienen a la mente, de algún modo, los cuadros de Odilon Redon o Dalí (o el cine de Buñuel) al analizar escenas como el diálogo con Rosetta<sup>34</sup>, o la *Alicia* de Lewis Carroll en las comparaciones de las personas con cartas de la baraja o signos ortográficos<sup>35</sup>.

En el constante juego con el tiempo de la acción y con lenguaje característico del personaje del bufón, constatamos que la palabra pasa a ser el principal elemento estructural y el verdadero hilo conductor del drama frente a una acción que queda en un anecdótico segundo plano. Es un tratamiento que anticipa ya los textos de autores como Beckett, Ionesco o Pirandello y el Teatro del Absurdo (llevado al extremo, también toda una corriente poética como el Dadá o, en la segunda mitad del XX, en la poesía concreta).

Desde un punto de vista puramente dramático, la obra de Büchner alberga ya el germen de las tres principales corrientes del teatro alemán del siglo XX: el teatro expresionista, el teatro épico de Brecht (y su escuela) y el teatro documental, que alcanza su pleno desarrollo en los años sesenta y setenta con Rolf Hochhuth o Peter Weiss. Si, en el primer caso, es más bien la visión subjetiva y onírica lo que vincula a Büchner con la posteridad, en el segundo y en el tercero lo son sus técnicas teatrales y su faceta revolucionaria en un sentido literal, es decir al servicio de la rei-

---

<sup>34</sup> “Leoncio: [...] Ponte al sol para que cristalicen las preciosas gotas, saldrán unos diamantes espléndidos. Podrás hacerte un collar.

Rosetta: ¡Sí, diamantes, me cortan los ojos!

Leoncio: ¡Cuidado! ¡Mi cabeza! He enterrado nuestro amor dentro. Asómate a las ventanas de mis ojos. ¿Ves qué muertecito está?” (Büchner 1988: 164)

<sup>35</sup> “Leoncio: Señor mío, le felicito por el bello paréntesis que forman sus piernas cuando se inclina”. (Büchner 1988: 181).

vindicación social y política y no sólo en términos poético-formales. Obviamente, su influencia no se limita al territorio de lengua alemana.

Es cierto que el desarrollo de todos estos elementos es mucho mayor en el siglo XX que en la época de Büchner, pero no puede decirse que sean del todo nuevos de los tiempos modernos... en efecto, ya los había imaginado y utilizado antes él, a los veintitrés años de edad y en apenas dos o tres años de trabajo. Sin lugar a dudas, es un caso especial que desborda cualquier parámetro de clasificación temporal o estilística y que precisamente por su condición de genio está abocado a ser siempre una figura marginal.